



T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÖN-RAFFAELLOCULARIN MİTOLOJİK ÇALIŞMALARI
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Betül ÇAKIR

BURSA - 2025



**T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ÖN-RAFFAELLOCULARIN MİTOLOJİK
ÇALIŞMALARI**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Betül ÇAKIR

**Danışman
Doç. Gülser AKTAN**

BURSA-2025

ÖZET

Yazar adı soyadı	Betül ÇAKIR
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim dalı	Resim
Bilim dalı	Resim
Tezin niteliği	Yüksek Lisans
Mezuniyet tarihi	17/07/2025
Tez danışmanı	Doç. Gülser AKTAN

Ön Raffaellocuların Mitolojik Çalışmaları

Bu tezde, 19. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Ön-Raffaellocular hareketinin mitolojik resimleri ve bu resimlerin sanatsal, simgesel ve toplumsal anlamları incelenmiştir. Hareketin kurucuları, dönemin akademik sanat anlayışına karşı çıkarak, doğaya sadakat, tarihsel derinlik ve ahlaki sembolizm temelinde yeni bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Mitolojik anlatılar, bu sanatçılar için yalnızca bir görsel tema değil, aynı zamanda çağın toplumsal eleştirisini taşıyan birer araç olmuştur. Çalışmada, Millais, Rossetti ve Hunt gibi sanatçıların yanı sıra Ön Raffaellocu hareketin temsilini benimsemiş dönem sanatçılarının da mitolojik içerikli eserleri analiz edilmiş; bu eserlerdeki doğa gözlemi, sembolizm, kadın temsili ve edebi referanslar detaylı biçimde ele alınmıştır. Ön Raffaellocu resimlerdeki mitolojik temalar arasındaki ilişkiler detaylı biçimde incelenmiştir. Mitolojik anlatıların, bu bağlamda yalnızca geçmişin yüceltilmesi değil; aynı zamanda çağdaş toplumun eleştirisi, bireysel direniş ve ruhsal arayışların ifadesi olduğu ortaya konmuştur. Çalışma kapsamında kullanılan ikonografik, ikonolojik ve biçimsel analiz yöntemleriyle, mitolojik resimlerdeki sembollerin çok katmanlı yapısı çözümlemeye tabi tutulmuş; her bir figür, tema ve kompozisyon ögesi tarihsel ve kültürel bağlam içinde yeniden değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu tez, Ön Raffaellocu sanatçıların mitolojik temaları, biçimsel ustalık ve sembolik derinlikle harmanlayarak nasıl özgün bir anlatı dünyası kurduklarını göstermektedir. Sanat tarihsel literatürde büyük ölçüde ihmal edilmiş olan bu tematik alanın incelenmesi, yalnızca hareketin sanatsal yönünü değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve entelektüel iklimini anlamak açısından da önemli bir katkı sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: *William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Mitoloji*

ABSTRACT

Name & surname	Betül ÇAKIR
University	Bursa Uludağ University
Institute	Institute of Social Sciences
Field	Painting
Subfield	Painting
Degree awarded	Master
Date of degree awarded	17.07.2025
Supervisor	Assoc. Prof. Gülser AKTAN

The Mythological Works of the Pre-Raphaelites

This thesis examines the mythological paintings of the Pre-Raphaelite movement, which emerged in 19th-century England, and analyzes their artistic, symbolic, and social meanings. The founders of the movement rejected the dominant academic art principles of their time and developed a new artistic approach based on fidelity to nature, historical depth, and moral symbolism. For these artists, mythological narratives were not only merely visual themes but also vehicles for social critique of their era.

The study analyzes the mythologically themed works of artists such as Millais, Rossetti, and Hunt, as well as other painters influenced by the Pre-Raphaelite tradition. Elements such as nature observation, symbolism, representations of women, and literary references are explored in detail. The relationships among mythological themes in Pre-Raphaelite paintings are examined. It was revealed that mythological narratives, in this context, were not only a glorification of the past; they were also an expression of criticism of contemporary society, individual resistance and spiritual exploration in the context of the Victorian era. Using iconographic, iconological, and formal analysis methods, the research uncovers the multilayered structure of the symbols present in mythological paintings and re-evaluates each figure, theme, and compositional element within its historical and cultural context. Ultimately, this thesis demonstrates how Pre-Raphaelite artists constructed a unique narrative world by blending mythological content with formal mastery and symbolic depth. Addressing a largely overlooked area in art historical literature, this research offers valuable insights into both the artistic dimensions of the movement and the broader cultural and intellectual climate of the period.

Keywords: *William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Mythology*

Önsöz

Bu tez çalışmasının temelinde, mitolojiye olan hayranlık, edebiyata duyduğum sevgi ve sanatın doğa ile kurduğu bağa yönelik kişisel merakım yer almaktadır. Ön-Raffaellocuların mitolojik temaları sanatsal bir içeriğe dönüştürme biçimlerini; sanatın yalnızca teknik bir ifade biçimi değil, ikonografi ve anlatı derinliği üzerinden analiz ederek, onların klasik mitlerle kurdukları yaratıcı ve eleştirel ilişkiyi aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine açılan bir yol olarak araştırmak, hem kişisel hem de entelektüel bir çalışma konusunun temelini oluşturmaktadır

Lisansüstü öğrenim sürecim ve “Ön-Raffaellocuların Mitolojik Çalışmaları” adlı tez çalışmam boyunca tezimin şekillenmesinde ve ilerlemesinde çok önemli bir rol üstlenen, akademik bilgi ve manevi destek anlamında katkılarından dolayı, değerli danışman hocam Sayın Doç. Gülser Aktan’a teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Tez sürecimde,4 çocuk sahibi olmanın yoğunluğu ve fiziksel/duygusal yorgunlukla baş etmemi sağlayan, başta eşim Salih Çağrı Çakır’ a çok teşekkür ederim. Eşim, yalnızca bir hayat arkadaşı değil, aynı zamanda bana ilham veren, yüreklendiren, yolumu açan en büyük güçlerden biri oldu. Tez sürecim boyunca gösterdiği sabır, anlayış ve özellikle bebeğime olan şefkatli desteğiyle bana zaman ve alan yaratan sevgili anneme sonsuz teşekkür ediyorum. Yaşamım boyunca bana verdiği ahlaki duruş ve ilkelerle bu çalışmada manevi bir yol gösterici olan, tezimin yazım aşamasında kaybettiğim babama gönülden teşekkür ederim. Çocuklarım Aysima, Giray ve Kubilay, bu sürecin görünmez ama çok kıymetli destekçileri, ilham kaynakları oldular. Sevgiyle hepsine ayrı ayrı teşekkür ediyorum. Varlıkları, sevgileri, sabırları ve özverileriyle bana yol gösterdiler. Ve nihayet, henüz kucağıma aldığım minik Ayasya’nın varlığı, bu yolculuğun en sessiz ama en güçlü eşlikçisi oldu. Bu çalışmanın oluşum sürecinde yalnızca akademik değil; hayatın içinden, katkı sağlayan, yoluma ışık tutan, bana güç veren herkese sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunuyorum.

BETÜL ÇAKIR

2025

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖN RAFFAELLOCULAR

1.ÖN RAFFAEJJOCULAR.....	5
1.1. John Evarett Millais.....	9
1.2. Dante Gabriel Rosetti.....	12
1.3. William Holman Hunt.....	16
1.4. Ön Raffaellocu Diğer Sanatçılar.....	19
1.4.1.Ford Maddox Brown	20
1.4.2. Edward Burn Jones.....	23
1.4.3. George Frederick Watts.....	27
1.4.4. John William Waterhouse.....	30
1.4.5. James Collins.....	33
1.4.6. Arthur Hughes.....	35
1.4.7.Frederick Sandys.....	39
1.4.8. Simeon solomon.....	40
1.4.9.William Bell Scott.....	40
1.4.10.Walter Howard Deverell.....	41
1.4.11.Henry Wallis.....	42
1.4.12.Evelyn De Morgan.....	43

İKİNCİ BÖLÜM

ÖN RAFFAELLOCULAR’IN EDEBİYAT, OPERA VE TİYATRO İLE İLİŞKİSİ

2.ÖN RAFFAELLOCULAR’IN EDEBİYAT, OPERA VE TİYATRO İLE İLİŞKİSİ.	44
2.1. Edebiyatın Ön Raffaelloclara Etkisi.....	45
2.1.1 Mitolojik Öyküler	48
2.1.2 Şiir.....	49
2.2. Operanın Ön Raffaelloclara Etkisi.....	54
2.3. Tiyatronun Ön Raffaelloclara Etkisi.....	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖN RAFFAELLOCULAR VE MİTOLOJİ

3. ÖN RAFFAELLOCULAR VE MİTOLOJİ.....	61
3.1. Mitoloji.....	61
3.1.1. Yunan Mitolojisi.....	63
3.1.1.1.Theogonia.....	64
3.1.1.2. İlyada ve Odysseia.....	67
3.1.2. Yunan Mitolojisinin Resim Sanatında Ağırlıklı Ele Alındığı Dönemler	72
3.1.2.1. Rönesans Dönemi.....	72
3.1.2.2. Barok Dönemi.....	73
3.1.2.3. Neoklasik Dönem.....	73
3.1.2.4. Romantik Dönem.....	74
3.2. Ön Raffaelloclarda Mitolojik Konulu Resimlerin İncelenmesi.....	74
SONUÇ.....	141
KAYNAKLAR.....	151

GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1:** John Everett Millais, Hz. İsa Ana-Babasının Evinde (Marangozun Dükkânı), yakl. 1849, tuval üzerine yağlı boya, 139,7 × 86,4 cm, Tate Britain, London.....11
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_in_the_House_of_His_Parents
- Görsel 2:** : Dante Gabriel Rossetti, Beatrice'nin Ölüm Günü Düşü (Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice), 1880, tuval üzerine yağlı boya, 135,2 × 200,6 cm, Dundee Sanat Galerileri ve Müzeleri Koleksiyonu (Dundee Şehir Konseyi), McManus Galleries 14
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Dante%27s_Dream_on_the_Day_of_the_Death_of_Beatrice_%281880%29.jpg
- Görsel 3:** William Holman Hunt, Dünyanın Işığı, 1851-1854, tuval üzerine yağlı boya, 121,9 × 61 cm, Keble College, Oxford Üniversitesi Koleksiyonu 17
Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Light_of_the_World_\(painting\)#/media/File:Hunt-light-of-the-world.jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Light_of_the_World_(painting)#/media/File:Hunt-light-of-the-world.jpeg)
- Görsel 4:** Ford Madox Brown, Work, 1852-1865, tuval üzerine yağlı boya, 137 × 197.3 cm, Manchester Art Gallery, Birleşik Krallık Koleksiyonu 21
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ford_Madox_Brown_-_Work_-_artchive.com.jpg
- Görsel 5:** Edward Burne-Jones, Merlin'in Aldatılışı, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 186 × 111 cm., Lady Lever Art Gallery, Birleşik Krallık 25
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beguiling_of_Merlin.jpg
- Görsel 6:** Edward Burne-Jones, Merlin'in Aldatılışı, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 186 × 111 cm., Lady Lever Art Gallery, Birleşik Krallık 28
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beguiling_of_Merlin.jpg
- Görsel 7:** John William Waterhouse, Shalott Hanımı, 1888, tuval üzerine yağlı boya, 153 × 200 cm, Tate Koleksiyonu, Birleşik Krallık 31
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>
- Görsel 8:** James Collinson, Home Again (Yurda Dönüş), 1856, tuval üzerine yağlı boya, 82.7 × 115.5 cm., Tate Britain Koleksiyonu, Birleşik Krallık.....34
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Collinson_%281825-1881%29_-_Home_Again_-_T04105_-_Tate.jpg
- Görsel 9:** Arthur Hughes, Elaine with the Armour of Launcelot (Launcelot'un Zırhıyla Elaine), 1867, panel üzerine yağlı boya, 43.9 × 22.7 cm., Tate Britain Koleksiyonu, Birleşik Krallık.....37
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/arthur-hughes-283>
- Görsel 10:** John Everett Millais, Ophelia, yaklaşık 1851, tuval üzerine yağlı boya, 76.2 × 111.8 cm, Tate Britain, Birleşik Krallık.....47
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg
- Görsel 11:** William Holman Hunt, Isabella ve Fesleğen Saksısı, 1868, Tuval üzerine yağlıboya, 187 × 116 cm, Laing Sanat Galerisi 50
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_and_the_Pot_of_Basil
- Görsel 12:** John William Waterhouse, Gölgelelerden yarı hastayım, dedi Shalott Leydisi, 1915, Tuval üzerine yağlı boya 100,3 × 73,7 cm, Ontario Sanat Galerisi (AGO) Koleksiyonu 51

Kaynak: <https://artworkoftheweek.wordpress.com/2014/12/07/john-william-waterhouse-the-lady-of-shalott-1888-1894-1915/>

Görsel 13: Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1871-1872, tuval üzerine yağlı boya, 87,5 × 69,3 cm (predella: 26,5 × 69,2 cm), Art Institute of Chicago, Amerika Birleşik Devletleri... 55
Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/16551/beata-beatrix>

Görsel 14: John William Waterhouse, Büyülü Bahçe (The Enchanted Garden), 1916-1917, tuval üzerine yağlı boya, 115,5 × 160 cm, Lady Lever Art Gallery, Birleşik Krallık... 59
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waterhouse_enchanted-garden.jpg

Görsel 15: John Everett Millais, Cymon ve Iphigenia, 1848, Tuval üzerine yağlı boya, 120 × 98 cm (yaklaşık), Tate Britain, Tate Gallery Koleksiyonu (Millais, 1848)... 76
Kaynak: <https://gallerix.ru/storeroom/1448626367/N/367076383/>

Görsel 16: John Everett Millais, Perseus Saving Andromeda, c. 1847/48, Tuval üzerine yağlı boya, yaklaşık 30,5 × 40,5 cm, Koleksiyon: Özel koleksiyon 78
Kaynak: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/british-irish-art-114133/lot.12.html>

Görsel 17: Dante Gabriel Rossetti, Ligeia Siren, 1873 (Mart), Renkli tebeşir (chalk drawing on paper), 79 × 47 cm (31" × 18½") (en.wikipedia.org), Özel koleksiyon 79
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Ligeia_Siren

Görsel 18: Dante Gabriel Rossetti, Mnemosyne, 1881, Tuval üzerine yağlı boya, 126,4 × 61 cm, Delaware Art Museum, Wilmington, DE 81
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne_%28Rossetti%29

Görsel 19: William Holman Hunt, The Lady of Shalott, 1888-1905, Tuval üzerine yağlı boya, 189 × 146 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford 83
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_%28William_Holman_Hunt%29

Görsel 20: Ford Madox Brown, Death of Sir Tristram. 1864, Tuval üzerine yağlı boya (oil on canvas). 64.2 × 58.4 cm, Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham, Birleşik Krallık 86
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ford_Madox_Brown_-_Death_of_Sir_Tristram_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 21: Edward byn Burne-Jones, The Doom Fulfilled, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 155 × 140,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart 88
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-burne-jones/the-doom-fulfilled-1885>

Görsel 22: Edward Burne-Jones, Taşa Dönüşen Atlas, 1878-1882, kâğıt üzerine guaj ve tempera (karışık teknik), 152 × 190 cm, Southampton City Art Gallery, Birleşik Krallık 90
Kaynak: Southampton City Art Gallery katalogu, <https://southamptoncityartgallery.com/object/sotag-105/>

Görsel 23: George Frederick Watts, Minotor, 1885, tuval üzerine yağlı boya, 118,1 × 94,5 cm, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık 92
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Minotaur_%28painting%29

Görsel 24: George Frederick Watts, Orpheus ve Eurydice, yaklaşık 1870-1872, tuval üzerine yağlı boya, yaklaşık 70 × 91 cm, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri 95
Kaynak: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/230037>

Görsel 25: John William Waterhouse, Hylas ve Su Perileri, 1896, tuval üzerine yağlı boya, 98,2 × 163,3 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, Birleşik Krallık 99
Kaynak: <https://gallerix.ru/album/Waterhouse/pic/glrx-1879256633>

Görsel 26: Arthur Hughes, Sir Galahad: Kutsal Kâse Arayışı, 1870, panel üzerine tuval ve yağlı boya, 113 × 167,6 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Birleşik Krallık.....103
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Hughes_-_Sir_Galahad.jpg

Görsel 27: Frederick Sandys, Medea, 1868, panel üzerine altın varak zeminli yağlı boya, 61,2 × 45,6 cm, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham, Birleşik Krallık.....108
Kaynak: <https://gallerix.ru/storeroom/1705177355/N/1039544118/>

Görsel 28: Simeon Solomon, Bakkhos, 1867, kâğıt üzerine suluboya ve opak boya, 50,3 × 37,5 cm, Birmingham Museums Trust, Birmingham, Birleşik Krallık.....112
Kaynak: <https://fantasia.fandom.com/pt/wiki/Dioniso>

Görsel 29: Simeon Solomon, Orpheus, 1896, kâğıt üzerine kurşun kalem ve pastel, 50,8 × 40,8 cm, özel koleksiyon, Ontario, Kanada.....116
Kaynak: <https://www.maasgallery.co.uk/exhibitions/33/works/artworks-10039-simeon-solomon-1840-1905-orpheus>

Görsel 30: William Bell Scott, Çiçek Toplayan Proserpine, yaklaşık 1865-1866, suluboya ve guvaş, 69,9 × 43,8 cm, özel koleksiyon..... 121
Kaynak: <https://victorianweb.org/painting/scott/paintings/24.html>

Görsel 31: Henry Wallis, Naksos'ta Bulundu, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 31 × 47 cm, özel koleksiyon.....125
Kaynak: <https://victorianweb.org/painting/wallis/paintings/>

Görsel 32: Evelyn De Morgan, Naksos'ta Ariadne, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 90,8 × 132,8 cm, De Morgan Foundation, Compton, Guildford, Birleşik Krallık.....127

Görsel 33: Evelyn De Morgan, Truva'lı Helen, 1898, tuval üzerine yağlı boya, 124 × 73,8 cm, Wightwick Manor (De Morgan Koleksiyonu), William Imrie Koleksiyonu, Liverpool, Birleşik Krallık.....132
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Helen_of_Troy

Görsel 34: Evelyn De Morgan, Boreas ve Oreithyia, 1896, tuval üzerine yağlı boya, De Morgan Foundation, Cannon Hall, Birleşik Krallık.....137
Kaynak: <https://www.demorgan.org.uk/collection/boreas-and-oreithyia>

GİRİŞ

Sanat tarihi, yalnızca görsel üretimlerin değil, aynı zamanda toplumsal, düşünsel ve estetik dönüşümlerin de izini süren disiplinlerarası bir alandır. 16. yüzyılda İtalya'da kurulan sanat akademileri, Orta Çağ'daki usta-çırak sisteminin yerini alarak Avrupa'da sanat eğitiminin kurumsallaşmasında önemli rol oynamıştır. Takip eden iki yüzyıl boyunca akademiler, sanatı yönlendiren, denetleyen ve meşrulaştıran yapılar hâline gelmiş; bu süreçte, öğrencilerin dönemin entelektüel değerlerini yansıtan kompozisyonlar üretmeleri beklenmiş ve bu türden eserler dışında sanatsal kabul görmek mümkün olmamıştır. Eğitim süreci desen çiziminde ustalaşmayı temel almış, ardından belirli kurallara dayalı boyama tekniklerinin öğretilmesiyle devam etmiştir. Bu teknikler, nesnelerin değer ve anlam bakımından hiyerarşik bir düzende temsil edilmesini zorunlu kılmış; kutsal kitaplar ve klasik konuları içeren tarihsel temalar bu hiyerarşinin en üst sırasında yer almıştır. Bunları sırasıyla manzara, portre ve natürmort türleri izlemiştir. 1848 yılında yaşanan sanayileşme süreci ve Avrupa genelinde gelişen toplumsal olaylar ve devrimler, yalnızca sosyal statülerde değil, aynı zamanda yaşam koşullarında da köklü değişimlere neden olmuştur. Bu dönüşüm, pek çok sanatçıyı akademik sanat anlayışını sorgulamaya yöneltmiştir. Bu bağlamda, 19. yüzyıl ortalarında İngiltere'de ortaya çıkan Ön-Raffaellocular, klasik akademik sanat anlayışına karşı geliştirdikleri özgün yaklaşımlar aracılığıyla yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve ahlaki bir duruş da sergilemişlerdir. Akademilerin sahip olduğu otoriteyi ve sanatsal yönlendirme gücünü sarsmak isteyen bu grup, sanatsal geleneklere başkaldırarak doğaya sadakat, sembolizm ve edebiyatla kurdukları sıkı bağ aracılığıyla yeni bir sanat dili oluşturmuş; Kraliyet Akademisi'nin temsil ettiği klasik anlayışı reddetmişlerdir.

19. yüzyıl İngiltere'sinde, akademik sanat anlayışının gösterişçi ve yüzeysel bulunduğu ortamda, geleneksel anlayışa alternatif geliştiren bu sanatçılar, eserlerini sergilemek için resmî olmayan sergiler düzenlemiş ve bu yolla dikkat çekmişlerdir. Kendilerini Ön-Raffaellocu Kardeşlik olarak tanımlayan bu grup, klasik akademik kurallara karşı ortak bir sanatsal tavır geliştirmiştir. Sanayileşen toplum yapısını estetik açıdan çirkin bulan sanatçılar, Raffaello öncesi Rönesans sanatını idealize etmiş ve bu dönemi, saflık ve

güzelliğin sanattaki karşılığı olarak görmüşlerdir. Ön-Raffaellocular, sanatın yalnızca teknik ya da biçimsel bir temsil değil; aynı zamanda edebiyat, mitoloji ve şiir gibi entelektüel ve ruhsal içeriklerle beslenmesi gerektiğini savunmuşlardır. 1848 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde eğitim gören John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt, bu hareketin kurucu üyeleri olmuşlardır. Daha sonra Thomas Woolner, Frederic George Stephens, James Collinson ve William Michael Rossetti gibi isimler de kardeşliğe katılmıştır. Bu sanatçılar, resim sanatını edebiyatla birleştirmeyi, görsel anlatımı şiirsel ve anlatısal içeriklerle zenginleştirmeyi amaçlamışlardır. Gerçekçi detaylara önem veren, geçmişe dönük bir sanat anlayışını benimseyen bu grup, bu doğrultuda özgün bir akımın temellerini atmıştır. Sanatlarında edebiyat ve mitolojik referanslar önemli yer tutmuş; özellikle kadın figürleri, bu temaları taşıyan sembolik karakterler olarak sıkça kullanılmıştır.

Ön-Raffaellocular, Raffaello öncesi dönemlerdeki saflığı sanata yeniden kazandırmayı, Orta Çağ'ın estetik atmosferinden ilham almayı ve doğaya olan bağlılıklarını eserlerine yansıtmayı hedeflemişlerdir. Etkilendikleri sanatçılar arasında erken Rönesans ustaları yer almış; kutsal metinlerden esinlenmişler ve açık havada çalışmaya başlamışlardır. Dönemin tutucu yapısına karşın mitolojik sahneler içeren tanrıça betimlemeleriyle dikkat çeken eserler üretmişlerdir. Bu tez, Ön-Raffaellocuların mitolojik temaları ele alış biçimlerini, bu temaların dönemin sosyal yapısıyla olan ilişkisini ve görsel anlatım tekniklerini incelemektedir. Özellikle John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt gibi kurucu sanatçılar üzerinden yürütülen çözümlemelerde, mitolojik figürlerin nasıl sembolik ve ahlaki bir dile dönüştürüldüğü sorgulanmıştır. Tez boyunca, Viktorya dönemi toplum yapısı, kadına yüklenen anlamlar, doğa ve maneviyat ilişkisi ile sanatta şiirselliğin nasıl biçimlendiği tartışılmıştır. Ön-Raffaellocu Kardeşliğin sanat tarihindeki yeri, yalnızca biçimsel dönüşüm açısından değil, aynı zamanda anlam üretimi açısından da paradigmatik bir kırılma olarak değerlendirilmiştir. Bu hareketin mitolojik temalara yönelişi, yüzeyde klasik anlatılara bir dönüş gibi görünse de, aslında modern bireyin içsel çatışmalarına, ruhsal arayışlarına ve estetik duyarlılığına dair çok katmanlı bir okuma alanı sunmaktadır. Ancak bugüne kadar yapılan akademik çalışmalarda, Ön-Raffaellocu sanatçıların mitolojik temaları nasıl yorumladıklarına ilişkin sistematik ve bütüncül bir incelemeye rastlanmamaktadır. Mevcut çalışmalar çoğunlukla sanatçı biyografilerine veya akımın genel estetik

özelliklerine odaklanmakta; mitoloji konusunu ise ikincil bir tema olarak değerlendirmektedir. Bu tez, tam da bu eksikliği gidermeyi hedeflemekte; Ön-Raffaellocu sanatçıların mitolojik anlatıları nasıl yeniden kurduklarını ve bu anlatılar aracılığıyla toplumsal, bireysel ve ahlaki meseleleri nasıl ifade ettiklerini ele alarak hem sanat tarihi hem de kültürel analiz açısından özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda tez yalnızca görsel analizlere değil, sanatın düşünsel ve kültürel işlevlerine de ışık tutmaktadır. Mitolojik resimlerin yeniden yorumlanması, geçmişle bağ kurmanın yanı sıra çağın ruhuna ayna tutma çabası olarak değerlendirilmektedir. Ön-Raffaellocu sembolizm içerisinde manevi değerleri ve sosyal kaygıları ifade edebilmek için kullanılan araçların bütününde, mitolojik vurguların etkili bir anlatım aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John William Waterhouse ve kardeşliğe sonradan katılan diğer sanatçıların eserlerinde mitolojik unsurların yer alıp almadığı bu araştırmanın alt problematiklerinden biri olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma sürecinde şu sorulara yanıt aranmıştır: 19. yüzyıl ortalarında Avrupa’da toplumsal yaşam, sanat ve kültür ortamında Ön-Raffaellocuların ayırt edici özellikleri nelerdir? Ön-Raffaellocular’ın edebiyat, opera ve tiyatro ile olan ilişkileri nasıl şekillenmiştir? Ön-Raffaellocu ressamlar, mitolojik imgeleri eserlerinde biçim ve içerik açısından nasıl ele almışlardır?

Araştırmanın Amacı: Bu yüksek lisans tez çalışmasının amacı, 19. yüzyıl ortalarında Avrupa’da sanat ve kültür ortamını belirlemek, Ön-Raffaellocu sanat akımının sanatçılarını ve eserlerinin genel özelliklerini incelemek ve bu sanatçıların mitolojik konuları eserlerinde biçim ve içerik yönünden nasıl ele aldıklarını ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında, Ön-Raffaellocuların resimlerinde yer alan mitolojik öğelerin ve bu öğelerin sanatsal yaklaşımlar üzerindeki etkilerinin analiz edilmesi hedeflenmektedir.

Araştırmanın Önemi: 19. yüzyıl Avrupa’sında, özellikle sanat akademileri aracılığıyla pek çok egemen sanat anlayışı şekillenmiş; bu anlayış doğrultusunda usta sanatçıların bağlı oldukları akımlar ve eserleri, kabul görmüş başlıklar altında dünya sanatına yön vermiştir. Ancak 19. yüzyılın ortalarında, sayıca az fakat etkili bir sanatçı grubu tarafından ortaya konan düşünsel başkaldırı, çoğu zaman sanat tarihinin satır aralarında gözden kaçmaktadır. Edebiyat, şiir ve resim alanlarında eserler üreten Ön-

Raffaellocular'ın mitolojiyle kesişen yapıtları üzerine kapsamlı ve bütüncül bir incelemeye rastlanmamaktadır. Oysa bu sanatçılar, geliştirdikleri estetik anlayış ve düşünsel temeller aracılığıyla 20. yüzyılın sanat akımlarını ve entelektüel yaklaşımlarını önemli ölçüde etkilemişlerdir. Bu bağlamda, Ön-Raffaellocu sanatçıların eserlerinde yer alan mitolojik unsurların analiz edilmesi, hem bu sanatçıların daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacak hem de resim tarihi literatürüne özgün bir katkı sunacaktır.

Araştırmanın Sınırlılığı: Bu çalışma, Ön-Raffaello sanat akımına mensup sanatçıların resimlerinde yer alan mitolojik temsillerin biçimsel ve içeriksel çözümlemeleriyle sınırlandırılmıştır. Ancak yalnızca doğrudan mitolojik sahneleri değil, aynı zamanda sanatçıların edebiyat, opera ve tiyatro gibi diğer disiplinlerle kurdukları ilişkileri yansıtan eserleri de kapsamaktadır. Araştırmada, Ön-Raffaellocu Kardeşliğin kurucu üyeleri olan John Everett Millais, William Holman Hunt ve Dante Gabriel Rossetti ile birlikte, benzer anlayış doğrultusunda eserler üretmiş olan John William Waterhouse ve kardeşliğin diğer üyelerine ait, mitolojiyle tematik ya da dolaylı bağ kuran toplam 34 eser incelenmiştir. Sanatçıların seçilmesinde, mitolojik ya da edebi göndermeler içeren eserlerinde tutarlı ve belirgin bir yaklaşım sergilemeleri temel ölçüt olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, yalnızca doğrudan mitolojik sahneleri temsil eden değil, aynı zamanda alegorik ve şiirsel nitelikli kompozisyonlara da yer verilmiştir. Eser seçimleri, tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde ele alınan konu başlıklarıyla örtüşecek biçimde yapılmış; araştırma, sanatçıların mitolojiye yüklediği estetik ve simgesel anlamları bütüncül biçimde değerlendirebilmek amacıyla genişletilmiştir.

Araştırmanın Varsayımları: Bu araştırmada, Ön-Raffaello sanatçılarının mitolojik temalara geleneksel akademik yaklaşımlardan farklı olarak, özgün ve çok boyutlu bir bakış açısıyla yaklaştıkları varsayılmaktadır. Üretilen eserlerin yalnızca estetik değil; aynı zamanda dönemin toplumsal, düşünsel ve kültürel yapısıyla ilişkili anlamlar taşıdığı kabul edilmiştir. Ayrıca, çalışmada kullanılan literatür kaynaklarının bilimsel açıdan güvenilir ve geçerli olduğu; incelenen eserlerin künye bilgileri (tarihlendirme, teknik, aidiyet vb.) açısından müze ve akademik veri tabanlarında yer alan bilgilerin doğruluğu esas alınmıştır. Bu varsayımlar doğrultusunda bulgular yorumlanmış ve analizler gerçekleştirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ÖN RAFFAELLOCULAR

Ön-Raffaellocu Kardeşlik, 1848 yılında İngiltere’de, dönemin sanatında yaygın olan biçimsel kurallar ve içerik anlayışına bir tepki olarak kurulmuştur. Kurucular arasında John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, Thomas Woolner, Frederick George Stephens ve James Collinson yer alır. Bu yedi sanatçı ve yazar, akademik sanatın yüzeyselliğini eleştirerek, geç Ortaçağ ve erken Rönesans sanatını, hem teknik hem de içerik açısından bir ilham kaynağı olarak benimsemiştir. Grubun oluşum süreci, dönemin sosyal ve kültürel bağlamıyla da doğrudan ilişkilidir. Sanatçılar, endüstri devrimi sonrası İngiltere’nin mekanikleşmiş, maddeci ve yozlaşmış dünyasını reddederek, Ortaçağ’ın bireysel zanaatkârlığını, ruhani estetik anlayışını ve simgesel dünyasını yüceltmişlerdir. Ön-Raffaellocuların üyeleri, çağdaş yaşantının bayağılığına karşılık, sanatta ahlaki ve manevi değerleri yeniden canlandırmak istemiştir. Bu oluşumun teorik temellerinde, mimaride Gotik canlanma (Gothic Revival) akımı ve John Ruskin’in düşünceleri etkili olmuştur. Özellikle Ruskin, ortaçağ sanatını bireysel ifade ve ruhsal özgünlüğün temsilcisi olarak yorumlamış, bu görüşleriyle Ön-Raffaellocu sanatçıların tarihsel modellere yönelimini entelektüel olarak desteklemiştir (Ujszaszi, 2015, s. 30-31).

John Ruskin, 19. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olarak, Ön-Raffaellocu Kardeşliğin düşünsel ve estetik yöneliminde belirleyici bir figür olmuştur. Özellikle *Modern Painters* adlı eserinde vurguladığı sanatın ahlaki sorumluluğu ve doğaya sadık gözlem anlayışı, Ön-Raffaellocu sanatçılar için teorik bir temel oluşturmuştur. Ruskin, dönemin Akademi çevrelerini “fırça numaralarına” ve yapay estetik etkilere duyarlılık gösterip, sanatta hakikate ve manevi derinliğe kör kalmakla eleştirmiştir. Bu eleştiriler, Ön-Raffaellocu sanatçıların doğrudan gözleme, detaycılığa ve duygusal içtenliğe dayalı üretimlerini meşrulaştırmıştır. Ruskin’in sanatçılara hitaben söylediği “Kalbinizin tüm saflığıyla doğaya gidin... hiçbir şeyi reddetmeyin, seçmeyin, hor görmeyin” (Thomas, 2025) yönlendirmesi, Ön-Raffaellocu ’lerin hem tematik hem de teknik yaklaşımlarına doğrudan yansımıştır. John Everett Millais’in *Ophelia* tablosu gibi eserlerde görülen

doğaya birebir sadakat, Ruskin'in savunduğu “dürüst gerçekçilik” anlayışının sanatsal bir yansımasıdır. Dolayısıyla Ruskin yalnızca bir eleştirmen değil, aynı zamanda Ön-Raffaellocu hareketin entelektüel savunucusu ve yönlendirici gücü olmuştur.

Topluluğun sanatsal yaklaşımı, romantizmin duygusal yoğunluğu ile akademik realizm arasında yeni bir görsel dil kurma çabası olarak şekillenmiştir. Anna-Carola Krausse'ye göre bu hareket, gerçekliğe dönüş ve Raphael öncesi sanatın naif saflığını yeniden inşa etme amacı taşımaktadır. Aynı zamanda, sanatın yalnızca estetik değil, etik bir misyon taşıdığı düşüncesiyle hareket eden sanatçılar, eserlerinde mitolojik ve tarihsel temaları işlerken içsel gerçekliğe ve ahlaki duyarlılığa odaklanmışlardır. Bu nedenle, Ön-Raffaellocuların resimlerindeki gerçekçilik yalnızca biçimsel benzerlik değil, ruhsal ve ahlaki hakikatin görsel temsili anlamına gelmektedir (Krausse, 2005, s. 68-69).

Ön-Raffaellocular, doğayı tıpkı Romantik sanatçılar gibi bir ilham kaynağı olarak görmüş; ancak bu yaklaşımı teknik olarak detaylı bir gerçekçilikle birleştirmişlerdir. Aşk, ölüm, masumiyet, günah ve maneviyat gibi temaları işlerken, Romantizmin şiirsel dünyasını ve Hristiyan mistisizmini görsel olarak yansıtmışlardır. Bu yönleriyle, Romantizmin hem estetik mirasçıları hem de bu anlayışı yeniden yorumlayan bir sanat topluluğu olarak değerlendirilebilirler. Romantik sanatın önemli bir boyutu olan Orta Çağ ve mitolojik anlatılara duyulan ilgi, modernleşmenin getirdiği yabancılaşmaya karşı bir savunma refleksi olarak ortaya çıkmıştır. Ön-Raffaellocular da bu bağlamda, Raffaello öncesi dönemin saflığına, anlatı zenginliğine ve sembolizmine yönelmişlerdir.

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında İngiltere ve Almanya'da doğarak tüm Avrupa'ya yayılmış; bireycilik, doğa sevgisi, hayal gücü, mistisizm ve geçmişe özlem gibi temaları sanatın merkezine yerleştirmiştir (Gök, 2017, s.41). Bu akım, klasik kurallara karşı çıkarak özgün ve duygusal anlatım biçimlerini öne çıkarmış; sanatın işlevini ahlaki veya öğretici olmaktan ziyade, estetik ve duygusal bir deneyim yaratma yönünde tanımlamıştır. Özellikle doğaya yüklenen ruhani ve sembolik anlamlar, Romantik sanatın belirleyici unsurlarındandır. Romantik şairlerin ve ressamların doğa betimlemeleri, fiziksel gerçeklikten çok, içsel çağrışımlara odaklanır. William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge ve özellikle John Keats gibi şairler, bu anlayışın edebi temsilcileri olarak Ön-Raffaellocular üzerinde önemli bir etki bırakmıştır (Gök, 2017,

s.53). Bu çerçevede, bireysellik, duygusallık ve doğa sevgisi gibi Romantik temalar, Ön-Raffaellocu sanatın özünü oluşturmaktadır.

1837-1901 yılları arasında hüküm süren Kraliçe Victoria'nın dönemi, İngiltere'de sanayi devrimiyle birlikte büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Bu dönemde, geleneksel değerler ile modernleşme arasında bir gerilim söz konusudur. Sanatçılar, bu değişimlere tepki olarak geçmişin estetik değerlerine yönelmişlerdir. Kraliçe Victoria'nın dönemi, Britanya İmparatorluğu'nun en görkemli yıllarını simgeler. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle kentleşmenin hızlandığı, toplumsal sınıflar arasında keskin ayrımların belirginleştiği bu dönem, aynı zamanda kültürel çelişkilerin ve estetik arayışların da yaşandığı bir zamandır. Viktorya Romantizm dönemi aynı anda hem muhafazakâr değerleri savunmuş, hem de yeni fikir akımlarına zemin hazırlamıştır (Gök, 2017, s.42). Bu dönemde kadınların toplumsal rolleri katı sınırlarla çizilmiş, aile yapısı kutsallaştırılmıştır. Bu ahlaki sıkılığa karşılık, sanatta bireysel duyarlılıkların, içsel çatışmaların ve fantastik dünyaların anlatıldığı yeni bir ifade biçimi doğmuştur. Toplumun bireyi bastıran yapısı, sanatçıları geçmişe, özellikle de Orta Çağ'a ve erken Rönesans'a yöneltmiştir. Bu durum, sanatın hem biçimsel hem de tematik olarak tarihsel referanslara yaslanmasına neden olmuştur (Yaşdağ, 2017, s.175).

Rafael Öncesi Kardeşlik'in sanatsal yönelimi, 19. yüzyıl İngiltere'sinde hâkim olan Viktoryen ahlaki değer sistemiyle hem çatışan hem de onu yorumlayan bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Viktoryen çağda kadının cinselliği, iffeti ve toplumsal rolleri, katı ahlaki normlar çerçevesinde şekillendirilmiş ve kadın figürü, ya idealize edilmiş bir melek ya da dışlanmış bir düşmüş kadın olarak tasvir edilmiştir. Ön-Raffaellocu sanatçılar ise, özellikle kadın bedeninin arzuları ve ruhsal çöküşü üzerine yoğunlaşarak, bu dar kalıpları sorgulamış ve yeniden tanımlamaya çalışmıştır (Azam, 2014, s. 71-72).

Ön-Raffaellocu resimler ve şiirler, Viktoryen dönemdeki kadınlık ideallerinin ve cinsel ahlakın çatışmalı doğasına ışık tutar. Dönemin ana akım sanatında kadınlar genellikle yalnız ve ahlaki olarak düşmüş figürler olarak resmedilirken, Ön-Raffaellocu sanatçılar kadınları hem bu düşüşün trajik kurbanları hem de arzu nesneleri olarak çift anlamlı bir şekilde sunmuştur. Özellikle Rossetti'nin Jenny şiirinde olduğu gibi, düşmüş kadın figürü hem eleştirilmiş hem de duygusal bir empatiyle sunulmuştur. Bu bağlamda, Ön-Raffaellocu sanatçılar Viktoryen toplumun cinsiyetçi çifte standardını da açığa

çıkarmıştır. Örneğin, William Holman Hunt'un *The Awakening Conscience* adlı eserinde, erkek figürünün kadın üzerindeki baskınlığı vurgulanarak, kadın karakterin uyanış anı manevi bir kurtuluş temasıyla yansıtılmıştır. Viktoryen toplumda erkeğin sorumluluğu görmezden gelinirken, bu tür eserlerde suçun cinsiyet temelli dağılımı yeniden sorgulanmıştır. Ayrıca Ford Madox Brown'un *Take Your Son, Sir* adlı tablosu, Viktoryen ahlakın meşru olmayan doğumlar karşısındaki sert tutumunu ele alır. Kadın, çocuğunu babaya uzatırken izleyici konumundaki birey, bu erkek figürle özdeşleştirilerek suça ortak edilir. Böylece, ahlaki yargılar tek taraflı olmaktan çıkarılıp, izleyiciye de sorumluluk yüklenir (Azam, 2014, s. 74-75).

Ön-Raffaellocu sanat, Viktoryen dönemin ikiyüzlü cinsel ahlak anlayışına karşı, hem toplumsal eleştiri hem de estetik hassasiyet üretmiş bir sanat biçimi olarak öne çıkar. Sanatçıların çoğu, kadının düşüşünü yalnızca ahlaki yozlaşmanın değil, aynı zamanda toplumsal adaletsizliğin de bir sonucu olarak görmüş ve eserlerinde empati, trajedi ve ruhsal arınma temalarını işlemişlerdir (Azam, 2014, s. 77-78).

Grup üyeleri, Shakespeare, Tennyson, Keats ve Dante Alighieri gibi edebi figürlerden etkilenecek, görsel sanat ile edebiyat arasında güçlü bir bağ kurmuşlardır. Bu edebi kaynaklardan yola çıkarak duygusal ve şiirsel imgeler yaratmayı hedeflemişlerdir. Özellikle Rossetti'nin şiirsel yaklaşımı, Millais'in titiz doğa gözlemi ve Hunt'un ahlaki vurgulara dayalı anlatımı, grubun estetik anlayışını belirginleştirmiştir (Hodge, 2018, s. 136-138; Sanat Atlası, 2010, s. 82-83).

Ön-Raffaellocular, parlak renkler, ince doğa gözlemleri, sembolik anlatımlar ve ahlaki temalar yoluyla dönemin kültürel ve ideolojik sorunlarına görsel çözümler üretmeye çalışmışlardır. Bu estetik tutum, onları hem Romantizm hem de Simgecilik akımlarıyla ilişkilendirir (Little, 2021, s. 78-79). Ön-Raffaellocu Kardeşliği'nin sembolik resimlerinde, nesneleri gerçekçi ve aslına uygun şekilde betimleme yönündeki tutkulu ısrar, eserlerin manevi anlamını koruma çabası olarak değerlendirilmelidir. Sanatçılar, nesneleri idealize ettiklerinde ya da biçimlerini değiştirdiklerinde, bu durumun resmin izleyici üzerindeki manevi etkisini zayıflatacağına ve odağın anlamdan çok görsel unsurlara kayacağına inanmışlardır. Bu nedenle, gerçekçi betimleme anlayışı, Ön-Raffaellocu sembolizmi içinde güçlü ve vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir (Yaşdağ, 2017, s. 177). Ön-Raffaellocular, resimlerinde yoğun sembolizm ve romantik temalar

kullanmış, figürleri, renkleri ve kompozisyon öğelerini belirli bir şiirsel anlamı iletecek biçimde düzenlemişlerdir. Resim ile şiir arasındaki ilişki, anlatsal değil; daha çok sembolik bir dile dayanmaktadır. Bu bağlamda, görsel ve metinsel unsurların bir araya gelişi, izleyiciye çok katmanlı ve derinlikli bir estetik deneyim sunar. Eserlerde tarihsel, mitolojik ve fantastik unsurların bir arada kullanılmasıyla zengin anlam alanları oluşturulmuştur (Yaşdağ, 2013, s. 472-473).

Bu sembolik ve ruhsal yaklaşım, Ön-Raffaellocu sanat anlayışının kuramsal dayanaklarıyla ve kurucu sanatçıların düşünsel hedefleriyle doğrudan ilişkilidir. Kurucular, Kraliyet Akademisi'nde yerleşik olan Sir Joshua Reynolds'un temsil ettiği geleneksel sanat eğitime karşı çıkarak, doğaya sadakatle bağlı, gözleme dayalı ve özgün bir sanat anlayışını savunmuşlardır. 1848 yılında Londra'da kurdukları bu kardeşlik, amaçlarını kamuoyuna Germ (Tohum) adlı dergide yayımladıkları manifestoyla duyurmuştur. Sanatın yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda etik ve içsel anlamları taşıması gerektiğini savunmuşlardır. Dante Gabriel Rossetti'nin Hand and Soul adlı kısa öyküsü, bu anlayışın manifestosu niteliğindedir. Hikâyede, sanatçının ruhuyla temasa geçerek gerçek sanatın özünü keşfetmesi anlatılır. Bu anlatı, Ön-Raffaellocu sanatın oluşumuna rehberlik eden ruhsal deneyim arayışının görsel ve edebi bir yansımasıdır (Ujszaszi, 2015, s. 33-34).

Ön-Raffaellocular yalnızca sanatsal bir devrim gerçekleştirmemiş, aynı zamanda görsel sanatla edebiyat, ahlak ve doğa arasında yeni bir ifade biçimi kurarak 19. yüzyıl sanatında kalıcı bir iz bırakmışlardır.

1.1. John Everett Millais

19. yüzyıl İngiliz resim sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olan John Everett Millais, 8 Haziran 1829 tarihinde İngiltere'nin Southampton kentinde dünyaya gelmiştir. Henüz çocukluk döneminde fark edilen sanatsal yeteneği sayesinde, henüz 11 yaşındayken Kraliyet Akademisi Okulu'na kabul edilmiş ve bu okula kabul edilen en genç öğrenci olmuştur. Dokuz yaşında Kraliyet Akademisi tarafından gümüş madalya ile ödüllendirilmesi, sanatçının olağanüstü yeteneğinin erken yaşlarda takdir gördüğünü göstermektedir (Hodge, 2018, s. 139).

Kraliyet Akademisi'ndeki eğitimi sırasında William Holman Hunt ve Dante Gabriel Rossetti ile tanışan Millais, 1848 yılında bu iki sanatçı ile birlikte, dönemin akademik sanat anlayışına tepki olarak Ön-Raffaellocu Kardeşliği'ni kurmuştur. Akademik sanatın biçimsel kalıplarına ve idealize edilmiş anlatımına karşı, doğaya sadakati, gözleme dayalı gerçekçiliği ve sanatın ahlaki boyutunu savunan bu kardeşlik, ilkelerini kamuoyuna The Germ adlı dergide yayımladıkları metinlerle duyurmuştur. Millais, söz konusu dergiye hem yazıları hem de illüstrasyonlarıyla katkıda bulunarak, hareketin kuramsal ve görsel temellerinin oluşmasında etkin rol oynamıştır.

Sanatçının Ön-Raffaellocu döneminde ürettiği çalışmalar, yalnızca teknik yeterliliğiyle değil, aynı zamanda edebiyata olan ilgisi ve doğa gözlemine dayalı anlatımıyla da dikkat çekmiştir. 1849 tarihli Isabella adlı yapıtı, Dante Alighieri'nin Decameron adlı eserinden esinle oluşturulmuş ve Ön-Raffaellocu estetiğinin erken dönem örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Aynı yıl tamamladığı İsa'nın Anne Babasının Evinde (Christ in the House of His Parents) adlı eseri (Görsel 1) ise, kutsal aileyi işçi sınıfına ait bir marangozhanede resmetmesi nedeniyle, özellikle Charles Dickens gibi dönemin muhafazakâr eleştirmenleri tarafından sert biçimde eleştirilmiştir. Dickens, söz konusu yapıtı, kutsal figürlerin sıradan ve aşağılayıcı bir tarzda betimlendiği gerekçesiyle alenen kınamıştır.



Görsel 1: John Everett Millais, Hz. İsa Ana-Babasının Evinde (Marangozun Dükkânı), yakl. 1849, tuval üzerine yağlı boya, 139,7 × 86,4 cm, Tate Britain, London

Millais'in en çok ses getiren eserlerinden biri olan Ophelia (1851-52), Shakespeare'in Hamlet oyunundan esinlenilerek oluşturulmuştur. Bu yapıt, yalnızca dramatik temasıyla değil, aynı zamanda doğal çevrenin bilimsel duyarlılıkla işlenmiş betimi ve duygu yüklü kompozisyon yapısıyla da dikkat çeker. Eserde Ophelia figürüne poz veren model, Rossetti'nin daha sonra evleneceği Elizabeth Siddal'dır (Hodge, 2018, s. 138). Siddal'ın yalnızca bir model değil, aynı zamanda bir entelektüel ve sanatçı kimliğine sahip olması, sanatçının karaktere yüklediği içsel derinliği güçlendirmiştir. Bu durum, Ön-Raffaellocu sanat anlayışında bireysel karakter çözümlemelerine verilen önemin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Millais'in erken dönem resimlerinde Shakespeare, Keats ve Tennyson gibi edebi figürlerin metinlerinden esinle oluşturulmuş sahneler öne çıkmakta; bu sahneler, detaylı doğa tasvirleri, yoğun duygusal atmosfer ve sembolik öğelerle yapılandırılmıştır. Sanatçının söz konusu çalışmaları, akademik sanatta hâkim olan koyu tonlar ve idealize figür anlayışına karşı, parlak renklerle ve gözleme dayalı gerçekçilikle üretilmiş estetik bir alternatif sunmaktadır (Sanat Atlası, 2010, s. 82-83).

Millais, yalnızca edebiyat temelli anlatılarla değil, aynı zamanda portre resmi alanında da önemli eserler üretmiştir. Özellikle çocuk portreleri, sanatçının hem teknik ustalığını hem de duygusal derinliğe verdiği önemi ortaya koymaktadır. Nedime (The Bridesmaid, 1851) ve Kara Brunswikli (The Black Brunswicker, 1860) gibi yapıtlar, bu alandaki başarısının en belirgin örneklerindendir (Robinson, 2020). Millais'in 1849 tarihli "Isabella" adlı eseri, Dante Alighieri'nin "Decameron" adlı eserinden esinlenmiştir. Bu tablo, Ön-Raffaellocu estetiğinin erken örneklerinden biri olarak kabul edilir ve detaylı kompozisyonu ile dikkat çeker.

Millais'in özel yaşamı, sanat kariyeriyle doğrudan ilişkili bir sosyal ilgi konusu hâline gelmiştir. Dönemin önde gelen sanat eleştirmeni John Ruskin, başlangıçta Millais'in en büyük destekçilerinden biri olmuş; ancak Millais'in, Ruskin'in eşi Effie Gray ile yaklaşması bu ilişkiyi karmaşık bir sürece sürüklemiştir. Effie Gray'ın Ruskin'den boşanmasının ardından, 1855 yılında Millais ile evlenmesi, dönemin kamuoyunda yoğun tartışmalara neden olmuştur.

Sanatçı, kariyerinin ilerleyen yıllarında daha geniş kitlelere hitap eden eserler üretmeye yönelmiş ve bu sayede önemli bir mali başarı elde etmiştir. 1885 yılında baronet unvanıyla onurlandırılan Millais, 1896'da Kraliyet Akademisi Başkanlığı görevine atanmıştır. Ancak aynı yıl, gırtlak kanseri nedeniyle yaşamını yitirmiştir (Robinson, 2020, s.15).

1.2. Dante Gabriel Rossetti

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), 19. yüzyılın sonlarına damgasını vuran çok yönlü bir sanatçı ve şair olmasının yanı sıra, Ön-Raffaellocu Kardeşliğin kurucularından biridir. Rossetti, hem görsel sanatlar hem de edebiyat alanında önemli etkiler yaratmış; kurucusu olduğu Ön-Raffaellocu hareket aracılığıyla Viktorya dönemi sanatını estetik ve kavramsal açıdan dönüştürmüştür (Çevirgen, 2021, s. 2-4). 1828 yılında Londra'da doğan Rossetti'nin sanatsal duyarlılığı, ailesinin entelektüel ve kültürel birikimiyle şekillenmiştir. Babası, İtalyan kökenli bir şair ve Dante yorumcusu olan Gabriele Rossetti; annesi Frances Polidori ise İngiliz kökenlidir. Aile yapısı, sanat ve edebiyatla iç içe bir ortam sunmuş; bu da Rossetti'nin sanatla erken yaşta etkileşime geçmesini sağlamıştır. Baba tarafından gelen İtalyan edebiyatı ve Dante hayranlığı, oğlunun hem sanatsal hem de tematik yönelimlerini derinden etkilemiştir. Anne tarafından gelen edebî miras ise Rossetti'nin şiire olan ilgisini desteklemiştir (Bohn, 2007, s. 33).

Rossetti, çocukluk ve gençlik yıllarını sanatsal duyarlılıkla şekillenmiş bir çevrede geçirmiştir. Resim ve çizimle başlayan sanatsal ilgisi, ilerleyen yıllarda şiirle birleşmiş; bu iki ifade biçimi arasında üretken ve bütünlüklü bir ilişki kurmuştur. Shoreditch Sanat Okulu'na kaydolmasının ardından resim eğitimi alan Rossetti, özellikle Raffaello Sanzio ve Leonardo da Vinci gibi Rönesans ustalarından esinlenmiştir. Bu sanatçılardan etkilenecek geliştirdiği idealize edilmiş figür anlayışı, doğayla iç içe sahne düzenlemeleri ve kompozisyondaki derinlik arayışı, onun özgün sanatsal kimliğinin temellerini oluşturmuştur. Sanat eğitimi sürecine Spitalfields bölgesindeki okullarda başlayan Rossetti, daha sonra Royal Academy of Arts'a devam ederek sanat eğitimini akademik düzeyde sürdürmüştür. Ancak Rossetti, akademinin geleneksel anlayışına karşı eleştirel bir mesafe geliştirmiş ve erken dönemde özgün bir sanatsal tarz inşa etmeye yönelmiştir. Edebi ilgisi de aynı dönemde kuvvetlenmiş ve sanatçının hem ressam hem de şair kimliği eş zamanlı olarak gelişmiştir.

Ailesi, Rossetti'nin sanatsal kariyerine yalnızca entelektüel birikimleriyle değil, doğrudan katılımlarıyla da büyük katkı sağlamıştır. Kardeşlerinden William Michael Rossetti, Ön-Raffaellocu Kardeşliği'nin diğer kurucu üyelerinden biri olarak edebi eleştirmen kimliğiyle Rossetti'ye büyük destek vermiş; kardeşliğin fikirlerinin savunulmasında önemli rol oynamıştır. Diğer kardeşi Christina Rossetti ise dönemin önemli şairlerinden biri olup, özellikle romantik ve dini temaları işleyen şiirleriyle Ön-Raffaellocu estetiğine şiirsel bir boyut kazandırmıştır.

Rossetti, Ön-Raffaellocu sanat anlayışını estetik bir devrim olarak kavramsallaştırmış, özellikle kadın figürlerini idealize edilmiş güzellik, aşk, ölüm ve melankoli temaları etrafında yoğun bir sembolizmle işlemiştir. Kadın, onun eserlerinde sadece bir nesne değil, aynı zamanda simgesel bir anlatım aracıdır. Bu yaklaşım, hem görsel hem de şiirsel üretimlerinde belirgin bir izlek hâline gelmiştir. Proserpine (1874) adlı eseri, mitolojik anlatım ile içsel duygu dünyasını birleştiren bu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biridir (Sanat Atlası, 2010, s. 84).

Rossetti'nin sanatsal duyarlılığı, yalnızca İtalyan Rönesansı'ndan değil, aynı zamanda adaşı Dante Alighieri'nin eserlerinden ve Ortaçağ ikonografisinden de beslenmiştir. Sanat anlayışında gözleme dayalı doğalcılık kadar, duygusal yoğunluk ve şiirsellik de ön plandadır. Bu nedenle, Germ (Tohum) adlı Ön-Raffaellocu dergisinin yayımlanma sürecinde de etkin bir rol oynamıştır (Hodge, 2018, s. 136). Özellikle aşk, ölüm ve ideal kadın imgeleri etrafında şekillenen bu sanatsal yaklaşım, Rossetti'nin Beatrice'in Ölüm Anında Dante'nin Rüyası (Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice) adlı eserinde bütünlüklü bir şekilde yansıtılmıştır. Dante Gabriel Rossetti'nin Beatrice'in Ölüm Anında Dante'nin Rüyası (Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice) [Görsel 2] adlı eseri, sanatçının hem görsel hem de edebi üretimlerinin kesişim noktasında yer alır. Eser, Dante Alighieri'nin Yeni Hayat (La Vita Nuova) adlı yapıtındaki Beatrice'nin ölüm sahnesinin sanatsal bir yorumu olup, Rossetti'nin ölüm, aşk, ruhani yücelme ve ideal kadın temsiline dair estetik anlayışını görsel düzlemde

somutlaştırır.



Görsel 2: Dante Gabriel Rossetti, Beatrice'nin Ölüm Günü Düşü (Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice), 1880, tuval üzerine yağlı boya, 135,2 × 200,6 cm, Dundee Sanat Galerileri ve Müzeleri Koleksiyonu (Dundee Şehir Konseyi), McManus Galleries.

Görsel 2'de gösterilen Dante Gabriel Rossetti'nin Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice (1871) adlı resmi, Dante Alighieri'nin Vita Nuova'sunda yer alan Beatrice'nin Ölümü Rüyası bölümünü görsel bir törene dönüştürür. Kompozisyonun tam ortasında, kanepede sırtını hafifçe yaslamış ölü Beatrice'in yanında, iki rüya hanımı cenaze örtüsünü tutuş hâliyle kutsal bir törensellik yaratır. Sahnenin solunda ve sağında konumlanan bu figürler, niş içindeki Beatrice'i spiritüel bir geçiş anında sarıp sarmalar. Dante ise, koyu giysili olarak resmin ön planında, öne eğilmiş duruşu ve şaşkın bakışıyla ölüm karşısındaki içsel yıkımını ifade eder. Onu elinden tutarak törene götüren ise kanatlı Aşk figürüdür; elindeki ok ve dal sembolleri aracılığıyla aşkın hem tutkusal hem de ölümle iç içe geçmiş doğasına işaret eder. Arka plandaki niş açıklıkları, iki uçuşan kuşun simgelediği göksel varoluşa ve uzakta titreyen Floransa silüetine geçişi ima eder. Zemine serpiştirilmiş gül yaprakları ise Viktorya dönemi cenaze ritüellerinin çiçek simgeselliğini rüyamsı bir duygusallıkla birleştirir

Eser, Rossetti'nin şiirsel duyarlılığı ve sembolist eğilimleriyle biçimlenmiştir. Kırmızı ve yeşil renklerin baskın kullanımı, hem yaşam ve aşkın canlılığını hem de yas ve ölümün karanlığını aynı anda çağırıştırır. Eserdeki mekânsal kurgu ise gerçek bir ölüm sahnesinden çok, ruhsal bir geçiş anını imleyen düşsel bir mekân izlenimi verir. Rossetti'nin bu eserinde Beatrice figürü, hem ölümün öznesi hem de idealize edilmiş ruhani aşkın simgesi olarak işlev görür. Beatrice'nin ideal kadın imgesi hâline getirilmesi, yalnızca Rossetti'nin Dante'ye duyduğu hayranlığın değil, aynı zamanda Elizabeth Siddal'ın ölümüyle yaşadığı kişisel kaybın da izdüşümüdür (Moriconi, 2014, s. 6). Sanatçının, Siddal'ın ölümünün ardından tekrar tekrar Beatrice temasına yönelmesi, aşk ve ölüm arasındaki sınırın silindiği bir estetik anlayışın göstergesidir.

Ayrıca, Rossetti'nin bu eseri, Viktorya dönemi kültürel atmosferinde kadının pasifleştirilmiş, kutsanmış ama aynı zamanda ölümle özdeşleştirilmiş temsiline yönelik eleştirel bir alt metin de taşır. Beatrice burada hem ulaşılmaz ilahi bir varlığa dönüşmüş hem de yaşamdan dışlanmış bir kimliğe bürünmüştür. Böylelikle eser, Rossetti'nin kadın figürünü hem estetik hem de sembolik düzeyde nasıl konumlandırıldığını açık biçimde ortaya koyar (Çevirgen, 2021, s. 4-5).

Sanatçının ileri dönem eserlerinde, Ön-Raffaellocu estetik ilkelerinden ziyade, daha öznel ve içe dönük temaların hâkim olduğu görülür. Rossetti'nin figüratif anlatımı, zamanla sembolizme yaklaşan bir çizgiye evrilmiştir. Özellikle kadın betimlemelerinde kullandığı mücevher tonları, şiirsel kompozisyonlar ve dramatik yüz ifadeleri, bu evrilmenin görsel işaretleri arasında yer alır. Bu yönüyle, Rossetti'nin eserleri sadece döneminin değil, modern sembolist sanatın gelişiminde de etkili olmuştur (Hodge, 2018, s. 136).

Sonuç olarak, Dante Gabriel Rossetti hem sanatsal hem edebi üretimleriyle 19. yüzyıl İngiliz sanat ortamında derin izler bırakmıştır. Ön-Raffaellocu Kardeşliği'nin en etkin ve karizmatik figürlerinden biri olarak, sanat tarihinde yalnızca görsel estetikle değil, duygusal derinlik, mitolojik sembolizm ve şiirsel anlatımla da anılmaktadır. Doğayı idealize etme ve gerçekliği simgesel katmanlarla işleme çabası, Rossetti'yi yalnızca dönemin değil, aynı zamanda modern sanatın da öncülerinden biri hâline getirmiştir (Robinson, 2020, s. 35).

1.3. William Holman Hunt

William Holman Hunt, 2 Nisan 1827'de Londra'nın Cheapside semtinde doğmuştur. Babası William Hunt bir depo yöneticisi, annesi ise varlıklı bir tüccar ailesine mensuptur. Hunt'ın doğumunda Hobman olarak kaydedilen soyadı, vaftiz sırasında yapılan yazım hatası nedeniyle Holman olarak değişmiştir. Sanata olan ilgisi çocuk yaşlarda başlamış, 1839'da Sass'ın Sanat Okulu'na, ertesi yıl ise Kraliyet Akademisi'ne kabul edilmiştir. Kraliyet Akademisi'ndeki eğitimi sırasında akademik sanat anlayışına karşı eleştirel bir tutum geliştiren Hunt, 1848 yılında Dante Gabriel Rossetti ve John Everett Millais ile birlikte Ön-Raffaellocu Kardeşlik hareketini kurmuştur (Hunt, 1905).

Hunt'ın sanatı özellikle dini ve alegorik temalar etrafında şekillenmiştir. Dünyanın Işığı (1851-1854), Ölümün Gölgesi (1873) ve Günah Keçisi (1854) gibi başlıca eserleri, sanatçının sembolizme olan ilgisini ve ahlaki mesajlar ile sanatı birleştirme çabasını yansıtır. Dünyanın Işığı (The Light of the World) adlı eser, İncil'de geçen "Behold, I stand at the door and knock" (Vahiy 3:20) ayetinden esinlenerek, kapalı bir kapının önünde bekleyen Mesih figürü aracılığıyla inanç, vicdan ve ruhsal uyanış temalarını işlerken; Ölümün Gölgesi (The Shadow of Death) genç İsa'nın marangozluk yaptığı dönemi ve çarmıha gerilme öncesindeki manevi önseziyi simgeler (Hunt, 1905).



Görsel 3: William Holman Hunt, Dünyanın Işığı, 1851-1854, tuval üzerine yağlı boya, 121,9 × 61 cm, Keble College, Oxford Üniversitesi Koleksiyonu.

William Holman Hunt'ın Görsel 3'te gösterilen Dünyanın Işığı adlı eseri, hem Viktorya dönemi dindarlığını hem de sanatçının kişisel inanç dönüşümünü yansıtan en simgesel çalışmalardan biridir. Hunt bu eseri, İncil'in Vahiy 3:20 ayetinden esinlenerek tasarlamıştır: “İşte kapının önünde durmuş kapıyı çalıyorum; bir kimse sesimi işitir ve kapıyı açarsa, onun yanına gireceğim...” Ayetin alegorik gücü, eserin her unsuruna titizlikle yansıtılmıştır. Kompozisyonun merkezinde, Mesih figürü gece vakti elinde

lambayla bir kapının önünde durmaktadır. Bu kapının dış kısmında tokmak yoktur, bu da kapının yalnızca içeriden açılabilceğini simgeler. Kapının çevresindeki kuru otlar ve sarmaşıklar, ruhsal ihmalin ve güncel hayatın getirdiği gevşekliğin sembolü olarak resmedilmiştir. Hunt bu detayları doğrudan günlük ihmalin otları ve tembellik engelleri olarak tanımlar. Mesih'in taşıdığı fener, yalnızca fiziksel bir ışık kaynağı değil, aynı zamanda ruhsal aydınlanmanın simgesidir. Fenerin yanı sıra arkadaki dolunay ve Mesih'in arkasında beliren sabah yıldızı da eserde hem fiziksel hem metafizik anlamda derinlikli bir aydınlatma kurgusu yaratır. Bu ışık kurgusu, Mesih'in varlığını hem bireyin iç dünyasında hem de evrensel düzeyde anlamlandırır. Mesih'in giysileri ise hem kral hem de rahip rolünü simgeler biçimde tasarlanmıştır: başındaki dikenli taçla çelişen mücevherli cüppe, onun dünyevi olmayan bir egemenliğe sahip olduğunu gösterir. Hunt burada, Mesih'in ruhani liderliğini ve evrensel otoritesini vurgular. Thomas Carlyle gibi dönemin bazı entelektüelleri bu gösterişli tasviri eleştirmiş ve Mesih'in daha sade, “yürüyerek, toz içinde yol alan” bir figür olarak temsil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Arka plandaki meyve ağaçları ve ormanlık alan Cennet Bahçesi'ni çağırıştır ve böylece günah, kefarete ve kurtuluş temalarını da görsel bağlama dahil eder. Bu simgesel yoğunluk, Hunt'ın sadece bir resim değil, adeta bir manevi çağrı yaratma amacını yansıtır.

1854-1856 yılları arasında Suriye ve Filistin'e seyahat eden Hunt, bu süreçte Günah Keçisi (The Scapegoat) adlı eserini tamamlamıştır. 1866 yılında İtalya'ya gitmiş; burada Isabella ve Fesleğen Saksısı (Isabella and the Pot of Basil, 1866-1868) adlı resmini yaptığı sırada eşi Fanny Waugh doğum sırasında hayatını kaybetmiştir. Bunun üzerine Hunt, Fiesole'de eşine bir mezar yaptırmıştır. 1870-1873 yılları arasında Kudüs'te bulunan Hunt, bu süreçte Ölümün Gölgesi (The Shadow of Death) adlı eserini tamamlamıştır.

Özel hayatında da dikkat çeken olaylar yaşayan Hunt, 1861'de model Annie Miller ile nişanlanmış, ancak bu ilişki sona ermiştir. 1865'te model Fanny Waugh ile evlenmiş, Fanny'nin vefatının ardından ise onun kız kardeşi Edith ile 1875 yılında İsviçre'de evlenmiştir. Bu evlilik İngiltere yasalarına göre yasal olmadığından, çift evliliği yurtdışında gerçekleştirmiştir (Hunt, 1905).

William Holman Hunt, Ön-Raffaellocu Kardeşlik'in kurucu üyelerinden biri olarak, ahlaki değerlere dayalı temaları ve dini içerikleri gerçekçi bir betimleme anlayışıyla birleştiren özgün bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Hunt, geleneksel akademik kurallara karşı çıkarak, doğa gözlemine dayalı detaycı bir üslubu, sembolizmle harmanlamıştır (Sanat Atlası, 2010, s. 84).

Sanatçının eserlerinde detaylara gösterdiği titizlik, sadece biçimsel hassasiyet değil; aynı zamanda kişisel inançlarını ve etik duyarlılığını sanatsal bir dile dönüştürme çabası olarak yorumlanabilir. Örneğin Dünyanın Işığı (The Light of the World) adlı eseri, Hristiyan ikonografisine dayalı sembollerle doludur ve Mesih figürü aracılığıyla ruhsal arınma ve içsel dönüşüm temalarını işler. Sanat Atlası'na göre Hunt'ın bu yaklaşımı, izleyicide yalnızca estetik bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda ahlaki bir bilinç uyandırmayı da amaçlar. Günah Keçisi (The Scapegoat) gibi eserlerinde pastoral manzaralar içerisinde konumlanan dini simgeler, doğayla kutsal olanın birleşimini temsil eder (Sanat Atlası, 2010, s. 84). Bu bağlamda Hunt, Ön-Raffaellocu hareketin yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik ve spiritüel bir misyon taşıyan yönünü temsil eden başlıca figürlerden biri olarak değerlendirilir. Onun eserleri, yalnızca görsel nitelikleriyle değil; bireysel inanç, ahlaki sorumluluk ve manevi uyanış çağrısıyla da öne çıkar (Hodge, 2018, s. 136).

Hunt, 1905 yılında iki ciltlik bir otobiyografi kaleme almış, 1907'de ise İngiltere Kraliyet Onur Nişanı ile onurlandırılmıştır. Yaşamının son dönemlerinde görme yetisinin zayıflaması nedeniyle resim yapmayı bırakmış; 7 Eylül 1910 tarihinde Londra'da vefat etmiş ve St. Paul Katedrali'ne defnedilmiştir (Robinson, 2020, s. 72 - 73).

1.4. Ön Raffaellocu Diğer Sanatçılar

Ön-Raffaellocular, 1848 yılında kurulan çekirdek grubun ötesinde, kısa sürede geniş bir etki alanına yayılmış; hem doğrudan toplulukla ilişkili hem de onun estetik ve düşünsel ilkelerini benimseyen birçok sanatçıyı etkilemiştir. Hareketin temelinde yer alan doğaya sadakat, ahlaki idealizm, detaycılık, edebi ve tarihsel temalara yönelim gibi ilkeler, bu sanatçılar tarafından farklı üsluplarla işlenmiş ve zenginleştirilmiştir. Kurucu üyeler dışında kalan bu sanatçılar, gerek doğrudan etkileşim yoluyla, gerekse sonraki

kuşaklarda Ön-Raffaellocu anlayışı içselleştirerek harekete yeni anlatı katmanları kazandırmışlardır.

Bu bölümde, Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, George Frederic Watts, John William Waterhouse, James Collinson, Arthur Hughes, Frederick Sandys, Simeon Solomon, William Bell Scott, Walter Howell Deverell, Henry Wallis ve Evelyn De Morgan gibi isimlerin Ön-Raffaellocu estetikle olan ilişkileri, sanatsal yaklaşımları ve özgün katkıları ele alınmaktadır. Kimi sanatçılar, Ön-Raffaellocuların yayın organı The Germ çevresinde yazı ve illüstrasyonlarla katkı sunarken, kimileri hareketin resmî üyeleri olmasalar da eserlerinde ortak duyarlılıkları yansıtmışlardır. Bu sanatçılar, farklı temalara (sosyal adalet, mitoloji, sembolizm, ahlak, toplumsal cinsiyet) yönelerek, hareketin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda düşünsel çeşitliliğini de genişletmişlerdir. Böylece Ön-Raffaellocu estetiğin sınırlarını aşarak sonraki sanat akımlarına özellikle Sembolizm, Estetik Hareket ve Art Nouveau'ya uzanan etkiler bırakmışlardır.

1.4.1.Ford Madox Brown

19. yüzyıl İngiliz sanatının en ayırt edici figürlerinden biri olan Ford Madox Brown, Ön-Raffaellocu Kardeşlik ile olan dolaylı ilişkisi ve bireysel sanatsal tarzıyla dikkat çeker. Her ne kadar topluluğun resmî bir üyesi olmasa da, hareketin biçimlenmesinde ve yayılmasında derin etkiler bırakmıştır. Brown'un tarihsel, ahlaki ve sosyal temaları ele alış biçimi, detaylara verdiği önem ve yoğun kompozisyon anlayışı, dönemin sanatsal paradigmalarını yeniden tanımlamaya yönelik önemli katkılar sağlamıştır (Codell ve Bendiner, 2000, s. 144-145).

Ford Madox Brown, 16 Nisan 1821 tarihinde Fransa'nın Calais kentinde doğmuş, sanat eğitimine erken yaşlarda başlamış ve Bruges ile Antwerp'te klasik sanat eğitimi almıştır (Codell ve Bendiner, 2000). Bu akademik altyapı, ileriki yıllarda klasik sanat biçimlerine duyduğu ilgiyi beslemiştir. 1840'lı yılların ortasında İngiltere'ye yerleşerek sanat çevreleriyle temas kuran Brown, zamanla hem sanatsal hem de politik idealleriyle tanınmıştır.

Brown'un eserlerinde sıkça işlenen sosyal adalet, tarihsel anlatılar ve ahlaki duyarlık, sanatçının dünyaya bakışını ortaya koyar. Özellikle Emek adlı tablosu, hem sanatsal hem de toplumsal eleştirinin bir arada yürütüldüğü nadide örneklerden biridir (Pollock, 1987, s. 23). Bu eserde Brown, işçi sınıfının yaşam koşullarına dair duyarlılığını ortaya koyar.



Görsel 4: Ford Madox Brown, Emek (Work), 1852-1865, tuval üzerine yağlı boya, 137 × 197.3 cm, Manchester Art Gallery, Birleşik Krallık Koleksiyonu.

Görsel 4'te gösterilen Ford Madox Brown'un Emek adlı tablosu, yalnızca 19. yüzyıl İngiliz resim sanatının değil, aynı zamanda Viktorya toplumunun sosyal yapısının kapsamlı bir panoramasını sunan öncü bir görsel anlatıdır. Sanatçı bu eserinde, emeğin kutsallığını, sınıfsal ayrımları, şehirleşmenin etkilerini ve ahlaki yozlaşmaya karşı tepkisini bir arada işler. Kompozisyonun merkezinde, fiziksel emek harcayan işçiler yer alırken, çevresindeki figürlerle birlikte toplumsal bir hiyerarşi ve çatışma ağı kurulmuştur. Resmin tam merkezinde, bir inşaat çalışmasında görevli altyapı işçileri yer almaktadır. Toprak kazın, kireç eleyen ve tuğla taşıyan bu işçiler, dönemin genişleyen kanalizasyon sistemlerinde görevli bireyleri temsil eder. Onların fiziksel çabası, Brown'un anlatısında gerçek çalışmanın biricik ve onurlu hali olarak yüceltilir. Bu

işçilerin ışıkla aydınlatılan bölgede konumlandırılması, emeğin aydınlatıcı ve kurtarıcı rolüne sembolik bir gönderme niteliğindedir.

Resmin çevresinde yer alan karakterler, Viktorya toplumunun farklı sosyal sınıflarını temsil eder. Sol alt köşede görülen, geçimini zor şartlarda sürdüren ve geceleri ucuz barınaklarda kalan çökelek otu satıcısı, yoksulluğun ve toplumsal dışlanmanın simgesidir. Başındaki saman parçası ve çökük duruşu hem zihinsel hem de fiziksel kırılganlığını betimler. Onun hemen arkasında, şık giyimli bir kadın ve onu izleyen bir misyoner yer alır. Misyonerin uzattığı broşür, işçilere yöneltilmiş bir ruhsal kurtuluş önerisidir; ancak sahnede bira içen beden işçisi, bu öneriyi reddedercesine resmedilmiştir. Kompozisyonun sağına doğru, alkol dağıtan bir bar görevlisi ve kırsaldan yeni gelmiş bir taş ustası yer alır. Bunların ardındaki İrlandalı göçmenler, dönemin sınıf-ırk-göç üçgenine dikkat çeker. Brown, bu figürlerle hem Hogarth etkisini hem de Carlyle'in sosyal eleştirilerini harmanlar (Curtis, 1992, s. 625-627). Tablonun ön planında, yoksul çocuklar grubu dikkat çeker. Kirli, yamalı kıyafetleri ve kemirilen havuçları ile yoksulluğun bedenlenmiş halleridirler.

Brown, kompozisyonu sağdan sola doğru sıkışan bir üçgenel yapıda kurarak, kırsal boşluğun yerini kent yoğunluğuna bırakışını sembolize eder. Net bir ışık-gölge kontrastı yerine, Ön-Raffaellocu geleneğe uygun olarak detayların üst üste binmesiyle bir anlatı yoğunluğu sağlanmıştır. Her köşe, Hogarthvari mikro anlatılarla doludur: pencere silen adam, atlara saldıran köpek, afişlere müdahale gibi.

Ön-Raffaellocu Kardeşliğin kurucuları arasında yer almasına rağmen, Brown'un düşünsel ve estetik anlayışı, topluluğun idealleriyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Dante Gabriel Rossetti, genç yaşlarda Brown'un atölyesinde çalışarak ondan hem teknik hem de felsefi anlamda etkilenmiştir (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 40-41). Brown'un tarihsel realizm anlayışı, anlatım yoğunluğu ve ahlaki içeriği, Ön-Raffaellocu estetiğin temel ilkeleriyle yakın paralellikler taşır (Robinson, 2020, s. 77-78).

Brown'un sanatsal özgünlüğü, Ön-Raffaellocu hareketin bir mensubu olmamasına rağmen bu estetik anlayışını savunmasında yatar. Onun detaycılığı, dramatik ışık kullanımı ve doğaya sadık figüratif anlatımı, hareketin özüyle birebir uyum içindedir. Özellikle *The Last of England* (1855) gibi eserlerinde empatik ve gerçekçi bir dil

benimseyerek, göç eden bireylerin yaşamsal zorluklarını görsel olarak betimler (Sanat Atlası, 2010, s. 85).

Brown'un eserlerinde dikkat çeken bir diğer özellik, kavramsal yoğunluğun estetikle uyumlu şekilde işlenişidir. Parlak ve kontrastlı renk paleti, minyatüre yakın hassasiyetteki çizim teknikleriyle birleştirilmiştir. Sıklıkla ele aldığı temalar şunlardır: sosyal adalet (Work, 1865), tarihsel anlatılar (The Last of England, 1855), aile ve ev hayatı (Take Your Son, Sir!, 1851-1857), inanç ve ahlak (Jesus Washing Peter's Feet, 1852-1856) (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 8-9).

Brown'un Almanya'daki Nazaren hareketinden etkilenmesi, onun dinsel temalara ve figüratif anlatıma yönelimini açıklar. Bu etkiler, Viktorya dönemi İngilteresi'nin toplumsal çelişkilerini ele alan erken sosyal realizm örneklerine de zemin hazırlamıştır (Sanat Atlası, 2010, s. 85).

Brown, Manchester Town Hall için 1878-1893 yılları arasında yaptığı duvar resimleriyle sanatı kamusal alana taşımış, tarihsel anlatıya toplumsal bir işlev kazandırmıştır (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 60-63). Etkisi yalnızca eserleriyle sınırlı kalmamış, öğrencileri ve takipçileri aracılığıyla da sürmüştür. Kızı Lucy Madox Brown'un Edward Burne-Jones ile evlenmesiyle, onun estetik mirası Arts and Crafts hareketine dek uzanmıştır.

Özetle, Ford Madox Brown, Ön-Raffaelloclu hareketin resmî bir üyesi olmamasına rağmen, estetik ve etik değerlerinin şekillenmesinde belirleyici bir figür olmuştur. Tarihsel ve sosyal içerikli kompozisyonları, ahlaki duyarlılık barındıran anlatımları ve figürlerdeki dramatik derinliğiyle 19. yüzyıl İngiliz sanatına kalıcı katkılar sağlamıştır (Hodge, 2018, s. 136; Robinson, 2020, s. 80-81).

1.4.2. Edward Burne-Jones

Edward Burne-Jones (1833-1898), Viktorya dönemi İngiliz sanatının en simgesel isimlerinden biri olarak, Ön-Raffaelloclular hareketinin ikinci kuşak temsilcileri arasında önemli bir konuma sahiptir. Her ne kadar hareketin kurucu üyeleri arasında yer almasa da, hayal gücü, mitoloji, Orta Çağ romantizmi ve estetik idealizmle yoğunlaşan eserleriyle Ön-Raffaelloclular'ın ideallerine büyük katkı sunmuştur. Burne-Jones'un

sanatsal dili, şiirsel ve düşsel atmosferleriyle gerçeklikten ziyade ruhsal ve simgesel dünyalara açılır.

Edward Coley Burne-Jones, 28 Ağustos 1833 tarihinde Birmingham’da doğmuştur. Çocuk yaşta annesini kaybetmesi, onun içe dönük ve duyarlı bir kişilik geliştirmesine neden olmuştur. Oxford Üniversitesi'nde teoloji eğitimi gördüğü sıralarda William Morris ile tanışarak sanat ve edebiyata yönelmiştir. 1855 yılında Dante Gabriel Rossetti ile tanışması, onun resme yoğunlaşmasında belirleyici bir etken olmuştur. Resmi bir sanat eğitimi almamasına rağmen, kendi kendini yetiştiren bir sanatçı olan Burne-Jones, 1860’lardan itibaren yoğun biçimde resim üretmeye başlamıştır. 1870’li yıllarda Avrupa’da, özellikle Almanya ve İtalya’da tanınmaya başlamıştır. Rönesans ustalarıyla kurduğu sanatsal bağ hem figüratif kompozisyonlarını hem de sembolik anlatım tarzını derinleştiren bir etki yaratmıştır (Roberts ve Wildman, 1998, s. 25).

Ön-Raffaellocular’ın doğrudan kurucu üyesi olmamakla birlikte, hareketin ikinci kuşak sanatçısı ve en istikrarlı izleyicilerinden biri haline gelen Burne-Jones, Rossetti etkisiyle figüratif doğallık, detaylı desenler ve zengin sembolizm gibi Ön-Raffaelloclu ilkeleri benimsemiştir. Ancak onu yalnızca bir izleyici olmaktan çıkaran şey, bu estetik anlayışı geliştirerek harekete yeni bir boyut kazandırması olmuştur. Gerçekçilikten uzaklaşan, idealize edilmiş yüzler ve zarif figürlerle betimlenmiş mitolojik ve tarihsel sahneler, Burne-Jones’un resimlerinde baskın bir tarz olarak öne çıkmıştır (Treuhertz ve diğ., 2003).

Burne-Jones, William Morris ile birlikte Arts and Crafts hareketine öncülük ederek Ön-Raffaelloclu estetiği uygulamalı sanatlara da taşımıştır (Robinson, 2020, s. 78-80). Gerçeklikten ziyade düşsel atmosferlerin hâkim olduğu kompozisyonlarında, mitolojik öyküler (ör. Perseus serisi, Pygmalion), Orta Çağ efsaneleri (ör. Arthur efsaneleri), sembolizm ve alegori, estetik idealizm gibi temalar işlenmiştir. Burne-Jones'un figürleri zarif, ince yapılı ve melankolik bir duygu yüklenimi sunar. Yüz ifadelerinin donukluğu, izleyiciye zaman dışılığı çağırıştırır (Roberts ve Wildman, 1998, s. 5-8).

Burne-Jones’un başlıca eserleri arasında The Beguiling of Merlin (Merlin’in Aldatılışı) yer almaktadır (görsel 5). Bu tablo, büyücü Merlin’in Nimue tarafından kandırılarak tuzığa düşürülmesini konu edinir. Kadın figürünün zarafeti ve Merlin’in teslimiyet hâli,

sanatçının kadın-erkek ilişkilerine dair sembolik yaklaşımını yansıtır (Roberts ve Wildman, 1998, s. 72). The Golden Stairs (Altın Merdivenler, 1880) adlı eserde, bir merdivenden inen genç kızların zarif ve uyumlu hareketleri betimlenmektedir. Dramatik bir olay içermeyen bu tablo, biçimsel düzen ve ritme odaklanır (s. 186). The Perseus Series (Perseus Dizisi, 1875-1885) adlı 10 panellik çalışma, Perseus'un mitolojik kahramanlık hikâyesini Ön-Raffaellocu detaycılığı ile sunmaktadır (s. 221-232). The Wheel of Fortune (Kader Çarkı, 1875-1883) ise kader çarkını döndüren dev bir kadın figürü ve onun etrafındaki düşmüş figürlerle insanın çaresizliğini ve hayatın geçiciliğini simgeler.

Edward Burne-Jones'un Merlin'in Aldatılışı adlı tablosu, sanatçının Arthur efsanelerinden ilhamla ürettiği en etkileyici yapıtlarından biridir. Kompozisyon, Orta Çağ kökenli Arthur efsanesinden bir sahneyi betimler: büyücü Merlin'in, Nimue (ya da Vivien) adlı büyücü bir kadın tarafından kandırılarak büyüyle etkisiz hâle getirilmesi. Burne-Jones'un bu sahneyi yorumlayışı, yalnızca mitolojik bir anlatıyı resmetmekle kalmaz; aynı zamanda Viktorya döneminde değişen toplumsal cinsiyet rollerine ve kadının güç kazanımına ilişkin sembolik bir bakış açısı da sunar (Cheney, 2015, s. 47).



Görsel 5: Edward Burne-Jones, Merlin'in Aldatılışı, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 186 × 111 cm., Lady Lever Art Gallery, Birleşik Krallık.

Resmin merkezinde yer alan iki figür, dramatik bir zıtlık içinde tasvir edilmiştir. Sol altta yerde bitkin hâlde uzanan Merlin, fiziksel ve zihinsel olarak çözülmüş bir figürdür. Zayıflığı ve dirençsiz duruşu, izleyiciye onun iradesini kaybettiğini açıkça gösterir. Oysa sağda, çiçekli ağaçların arasında dik ve zarif biçimde duran Nimue, bir elinde açık bir büyü kitabı tutar. Kafasında yılan benzeri kıvrımlar taşıyan taç benzeri yapısı, onun gizemli ve doğaüstü bilgeliğini imler.

Burne-Jones'un çizgiye verdiği önem bu eserde net biçimde görülür. Nimue'nin kıvrımlı beden hattı, ardındaki dikenli alıç ağaçlarının hatlarıyla uyum içindedir. Nimue'nin figürü ve arka plandaki alıç ağaçları, zarif ve kıvrımlı hatlarla betimlenmiş olup, kompozisyonda ritmik bir akış oluşturarak izleyicinin bakışını tablo boyunca yönlendirir.

Tabloya yöneltilecek bir diğer okuma biçimi ise, Burne-Jones'un özel yaşamına dair biyografik bir katmanı içermesidir. Eserin modeli olarak kullanılan Maria Zambaco, sanatçının gerçek yaşamındaki sevgilisi olarak bilinir. İkisinin karmaşık ve tutkulu ilişkisi, Nimue'nin Merlin üzerindeki güç ilişkisine alegorik bir zemin oluşturur. Bu bağlamda eser, hem mitolojik bir anlatı hem de duygusal bir itiraf niteliği taşır.

Toplumsal bağlamda da eser dikkat çekicidir. Viktorya döneminde kadının toplumdaki rolü genellikle ev içine hapsedilmişken, bu tablo kadını bilgili, aktif ve yönlendirici bir güç olarak resmeder. Nimue'nin büyü kitabı, yalnızca sihrin değil, bilginin ve zihinsel gücün sembolüdür. Kadının büyü aracılığıyla bir erkeği etkisizleştirmesi, kadının irade ve zeka yoluyla toplumsal güce erişimini alegorik biçimde ifade eder. Bu yönüyle eser, Ön-Raffaellocu hareketin kadın temsiline dair ilerici bir yaklaşımını da gözler önüne serer.

Sanatçının kompozisyon anlayışı, figüratif detaycılığı ve ışık kullanımındaki titizliği, onun Rönesans ustalarıyla kurduğu estetik bağın güçlü izlerini taşır. Figürlerin pastel tonlarla betimlenmiş tenleri, yumuşak kıvrımlı giysileri ve yoğun bitki örtüsüyle çevrili doğa fonu, Burne-Jones'un düşsel ve zarif tarzının bir bütünüdür.

Resim sanatının yanı sıra kitap illüstrasyonu, vitray, mozaik ve mobilya tasarımı gibi alanlarda da üretim yapan Burne-Jones, William Morris ile birlikte kurduğu Morris, Marshall, Faulkner & Co. aracılığıyla Ön-Raffaellocu estetiğini gündelik eşyalara da taşımıştır (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 76-86).

Rossetti etkisiyle Ön-Raffaellocu estetiğini benimseyen Burne-Jones, mitoloji, edebiyat ve sembolizmi yoğun biçimde işlemiştir. "King Cophetua and the Beggar Maid" (Kral Cophetua ve Dilenci Kız) gibi eserleri, tarihsel ve masalsı anlatımları estetik zarafetle birleştirir (Sanat Atlası, 2010, s. 84).

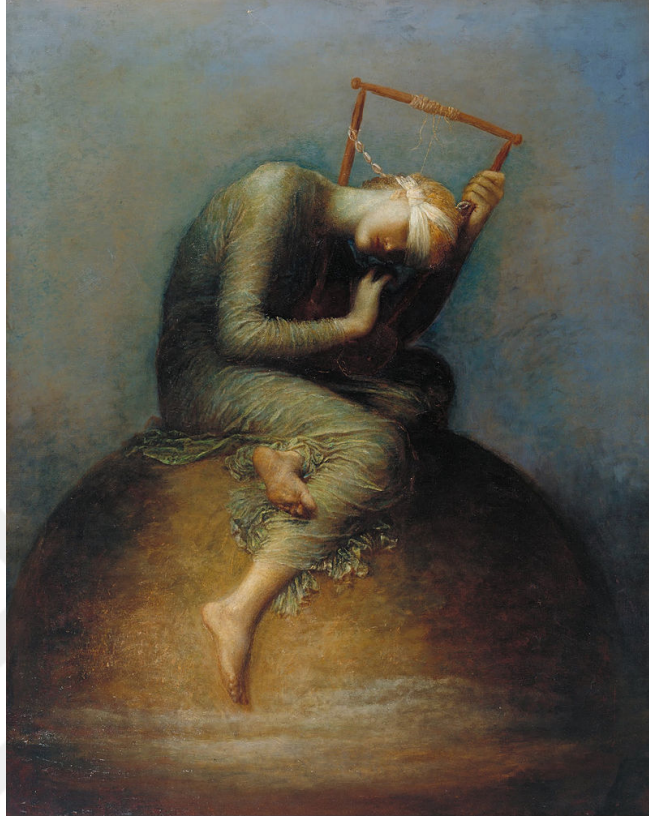
Burne-Jones'un sanatsal etkisi, Estetik Hareket ve Sembolizm gibi akımların gelişiminde hissedilmektedir. Aynı zamanda Art Nouveau'nun kıvrımlı çizgileri ve ruhsal anlatımları üzerinde de belirleyici olmuştur. Son büyük Ön-Raffaellocu olarak nitelenen Burne-Jones, sanatı yalnızca gerçekliği betimlemekle kalmayan, aynı zamanda hayal gücünü besleyen bir ifade aracı olarak kullanmıştır. 1894 yılında baronet unvanı alan sanatçı, 1898 yılında Londra'da hayatını kaybetmiştir. Geride bıraktığı eserler, günümüzde hem müzelerde hem de kamusal alanlarda etkisini sürdürmektedir.

1.4.3. George Frederic Watts

George Frederic Watts (1817-1904), her ne kadar Ön-Raffaellocuların kurucu üyeleri arasında yer almamış olsa da, hareketin sanatsal ve düşünsel değerleriyle büyük ölçüde örtüşen bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Edward Burne-Jones'un hocası olarak da bilinen Watts, özellikle simgesel figürler, mitolojik anlatılar ve ahlaki alegorilerle örülü eserleriyle tanınmaktadır. Sanatı, biçimsel estetikten öteye geçerek felsefi ve ahlaki bir söylem üretme amacı taşımıştır (Loshak, 1963).

Watts'ın resimlerinde renk ve ışık kullanımı, duygusal yoğunlukla birleşerek izleyiciyi derin bir ruhsal atmosfere davet eder. Figüratif idealizm anlayışını benimseyen sanatçı, özellikle figürlerin anatomik doğruluğuna ve zarif kompozisyonlara önem vermiştir. Bu bağlamda, tıpkı Ön-Raffaellocular gibi her detayın anlam yüklü olması gerektiğine inanmış, alegorik bir anlatım dili geliştirmiştir. En bilinen yapıtlarından biri olan Hope (Umut, 1886) adlı eserinde (görsel 6), karamsar bir atmosfer içerisinde tasvir edilen

kadın figürü, umut dolu bir bakışla betimlenmiş ve esere simgesel bir anlam yüklenmiştir (Demirtaş, 2019, s. 32-44).



Görsel 6: George Frederic Watts, Umut, 1886, tuval üzerine yağlı boya, 142,2 × 111,8 cm., Tate Britain, Birleşik Krallık.

Görsel 6’da gösterilen George Frederic Watts’ın Hope (1885) adlı tablosu, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda sembolik anlamlar, felsefi düşünceler ve toplumu ilgilendiren mesajlar içeren derinlikli bir sanat eseridir. Viktorya dönemi İngiltere’sinde üretildiği bağlam göz önüne alındığında, eserin klasik umut temsillerinden belirgin biçimde ayrıldığı görülmektedir. Sanatçı, umudu idealize eden geleneksel imgeler yerine, onu kırılğanlık, yalnızlık ve belirsizlikle iç içe geçen bir deneyim olarak yorumlamıştır. Tabloda gözleri bağlanmış, başı eğik, melankolik bir kadın figürü görülmektedir. Bu figür, dünyanın alegorik bir temsili olan küre üzerinde oturmakta ve yalnızca bir teli kalmış bir lir çalmaya çalışmaktadır. Watts’ın bu tercihleri, umudun edilgenliğiyle değil, zorlayıcı koşullar altında dahi var olma çabasıyla tanımlanabileceğini ortaya koyar. Figürün gözlerinin bağlı olması, yalnızca

bireysel bir yön kaybına değil, aynı zamanda kolektif bir bilinmezliğe, geleceğin öngörülemezliğine işaret eder.

Kompozisyonadaki renk paleti son derece sınırlı ve bastırılmış tonlardan oluşur. Giysilerin yıpranmış dokusu, figürün bedensel yorgunluğunu görünür kılar; arka plandaki geniş boşluk ve puslu gökyüzü, içsel yalnızlık duygusunu derinleştirir. Resmin en çarpıcı öğelerinden biri, kadının elindeki lirin yalnızca tek bir teline sahip olmasıdır. Bu tek tel, umudun artık sınırlı, kırılmış ya da neredeyse tükenmiş olduğu bir durumu sembolize eder. Buna rağmen figür, kalan bu tek teli çalmaya devam eder. Tablonun arka planında, neredeyse silik bir şekilde parlayan tek bir yıldız yer alır. Bu yıldız, belirsizliğin içinde kalan zayıf da olsa bir yön ve rehberlik ihtimalini ima eder. Ancak bu ışık kaynağı figür tarafından görülmez; bu durum, umut fikrinin çoğu zaman bilinçli farkındalıkla değil, içsel sezgiyle var olduğunu öne sürer.

Watts'ın bu eseri, klasik ikonografide rastlanan, bahar dalları taşıyan idealize edilmiş umut temsillerini bilinçli bir biçimde ters yüz eder. Sanat tarihinde genellikle güzellik, bereket ve ferahlıkla ilişkilendirilen umut kavramı, burada yoksunluk, çaba ve sabırla birlikte ele alınır. Bu bağlamda Hope, yalnızca bireysel bir duyguyu değil, aynı zamanda toplumsal adaletsizlikler karşısında var olma mücadelesi veren halkların umut biçimlerini de temsil etmektedir. Özellikle işçi sınıfı, ezilen topluluklar ve sömürge karşıtı hareketler, eserdeki figürde kendi umutsuz umutlarını simgeleştirici bir güç bulmuşlardır.

Watts, estetik görüşlerini büyük ölçüde Venedik Rönesansı'ndan, özellikle de Titian'dan etkilenecek şekilde şekillendirmiştir. Renk kullanımı, yüzey düzenlemeleri ve figüratif soyutlama yönelimleri, onu 19. yüzyıl İngiliz resminde metafizik yorumlara açık erken örnekler arasında konumlandırmaktadır. Bu klasik kaynakları özümseyerek geliştirdiği görsel dil, ideal güzelliği ve insan deneyimini evrensel kavramlar üzerinden yüceltmeyi hedeflemiştir. Bu yönüyle yalnızca öğrencisi Edward Burne-Jones'u değil, aynı zamanda dönemin simgesel sanat anlayışını da etkilemiştir (Beattie, 2020).

1.4.4. John William Waterhouse

John William Waterhouse (1849-1917), 19. yüzyıl sonu İngiliz sanatının önemli figürlerinden biri olup, Ön-Raffaellocu Kardeşliğin ikinci kuşak temsilcileri arasında yer almaktadır. Her ne kadar hareketin kurucu kuşağından sonra etkin olmuşsa da, Ön-Raffaellocu estetiğini klasik mitolojiyle birleştirerek özgün bir anlatı dili oluşturmuştur (Robinson, 2020, s. 88-89). 6 Nisan 1849'da Roma'da İngiliz sanatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Waterhouse, çocukluk yıllarını Roma'da geçirmiştir. Bu dönemde klasik sanat ve mitolojiyle erken yaşta tanışması, ilerideki eserlerine belirleyici katkılar sağlamıştır. Ailesiyle birlikte 1854'te İngiltere'ye taşınmış, 1870 yılında Royal Academy of Art'a kabul edilerek akademik sanat eğitimi almıştır. İlk dönem yapıtlarında neoklasik etkiler ağır basmakla birlikte, zamanla Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais ve Frederic Leighton gibi sanatçılardan etkilenecek daha romantik, duygusal ve sembolik bir anlatıma yönelmiştir (Trippi, 2002, s. 1-2).

Waterhouse'un eserlerinde Ön-Raffaellocu hareketin temel ilkeleri olan Orta Çağ ve mitolojik temalar, simgesel anlatım, doğaya ve detaylara bağlılık ile idealize edilmiş kadın figürleri öne çıkar. Sanatında Rossetti'nin estetik idealizmi ve Millais'in natüralizmi birleşerek kendine özgü bir tarz oluşturur. Akdeniz mitolojisini Viktorya dönemi duyarlılığıyla harmanlayan sanatçı, klasikle modern arasındaki geçişi başarıyla yansıtmıştır. Tematik olarak Waterhouse'un resimleri; klasik mitoloji (özellikle Yunan ve Roma), Shakespeare, Homer ve Tennyson gibi edebi kaynaklardan alınmış karakterler, trajik kadın figürleri ile doğa ve su öğeleri etrafında şekillenir. Kadın figürleri, hem idealize edilmiş hem de psikolojik derinlik taşıyan karakterlerdir. Bu bağlamda eserlerinde sıklıkla Ophelia, Circe, Juliet, Lamia, Hylas ve sirenler gibi mitolojik ve edebi kadınlar yer almaktadır (Robinson, 2020, s. 89).

Waterhouse'un dikkat çeken eserleri arasında *The Lady of Shalott* (Shalott Hanımı, 1888) (görsel 7) bulunmaktadır. Alfred Lord Tennyson'un şiirinden esinlenen bu eser, lanetli kuleden ayrılarak gerçek dünyaya açılan genç kadının dramatik anını betimler (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 187-190). Kompozisyondaki detay zenginliği ve duygu yoğunluğu, Waterhouse'un anlatı gücünü gözler önüne serer.



Görsel 7: John William Waterhouse, Shalott Hanımı, 1888, tuval üzerine yağlı boya, 153 × 200 cm, Tate Koleksiyonu.

Görsel 7’de gösterilen eser, Alfred Lord Tennyson’un Shalott Hanımı adlı şiirinin IV. bölümünden alınan dizeleri görselleştirir. Şiirde, Shalott Adası’ndaki bir kulede, bilinmeyen bir lanetin etkisi altında yaşayan genç bir kadın anlatılır. Gerçek dünyaya doğrudan bakması yasak olan bu kadın, dış dünyayı yalnızca aynadaki yansımalar aracılığıyla görebilmektedir. Ancak bir gün aynada Sir Lancelot’un silüetini görür ve bu görüntünün etkisiyle doğrudan dışarı bakar. Aynanın bir uçtan bir uca çatlamasıyla birlikte lanet etkisini gösterir. Kadın, zinciri çözüp bir tekneye biner ve Camelot’a doğru akıntıya bırakır kendini. Ancak bu yolculuk tamamlanamadan ölür. Waterhouse’un kompozisyonu, tam da bu dramatik anı kadının teknenin zincirini çözüp gözlerini önündeki haç ve sönmekte olan üç mumun bulunduğu noktaya diktiği sahneyi yansıtır.

John William Waterhouse’un Shalott Hanımı (1888) adlı tablosu, yalnızca edebi bir anlatının görsel temsili olmakla kalmaz, aynı zamanda Ön-Raffaelloca sanat anlayışının

geç dönem yansımasını sergileyen önemli bir örnektir. Eserde doğadan alınmış doğal ama doygun renk tonları kullanmıştır. Özellikle koyu yeşiller, suyun yansıttığı mavi-gri tonlar ve Lady of Shalott'un açık renkli giysisi arasında kurulan zıtlık, figürün ön plana çıkmasını sağlar. Bu tonlar, Ön-Raffaellocuların Raffael öncesi sanatın parlak ve ayrıntılı renk anlayışını canlandırma isteğiyle örtüşür. Işık, doğrudan dramatik bir etki yaratmaktan çok atmosferik bir etki kurar; bu da eseri rüya ile gerçeklik arasında konumlandırır.

Tablonun en belirgin Ön-Raffaellocu özelliği, ayrıntılara gösterilen neredeyse takıntılı ilgidir. Teknedeki dokuma halı, Lady of Shalott'un giysileri, mumlar, kıyıdaki sazlıklar ve su yüzeyindeki yansımalar inanılmaz bir hassasiyetle işlenmiştir. Ön-Raffaellocular doğaya dönmeyi, doğayı sembolik ve görsel bir kaynak olarak kullanmayı benimsemişlerdi. Waterhouse da burada doğayı yalnızca bir arka plan olarak değil, figürün psikolojik hâlini yansıtan bir alan olarak işler. Kadın figürü idealize edilmiş bir güzellik anlayışıyla resmedilmiştir: solgun teni, açık kahverengi uzun saçları, ince yüz hatları ve yumuşak elleriyle klasik bir güzellik imgesi sunar. Ancak bu güzellik donuktur; yüz ifadesinde melankoli, çaresizlik ve teslimiyet okunur. Ön-Raffaellocu kadın figürü genellikle pasif ama sembolik olarak güçlüdür; burada da Lady of Shalott hem fiziksel olarak kırılgan hem de ruhsal olarak trajik bir güce sahiptir.

Teknedeki üç mumdan ikisinin sönmüş, birinin ise sönmek üzere olması, ölümün yaklaşmakta olduğunu metaforudur. Aynı şekilde teknenin burnuna yerleştirilmiş haç da karakterin yazgısal kaderini ve dini bir boyutu temsil eder. Bu semboller, Ön-Raffaellocuların edebi ve ahlaki anlam katmanlarına duyduğu ilgiyi yansıtır.

Waterhouse'un sanatı, Ön-Raffaellocu hareketin temel ilkelerini klasik anlatılarla harmanlayarak modernize eder. Sanatçının özellikle görsel hikâye anlatıcılığı konusundaki ustalığı, kadın figürlerini hem duygusal hem de simgesel açıdan derinlikli biçimde temsil etmesi ve kompozisyonlardaki detaylara gösterdiği titizlik, eserlerine güçlü bir anlatım kudreti kazandırmıştır. Viktorya döneminin kültürel ve toplumsal değerlerini mitolojik ve edebi kaynaklar aracılığıyla yeniden yorumlayan Waterhouse, bu yönüyle Ön-Raffaellocu estetiğinin geç dönem temsilcileri arasında özgün bir konuma sahiptir. 20. yüzyılın başlarında akademik sanat anlayışının etkisini yitirmesiyle birlikte popülerliğinde bir düşüş yaşansa da, 1960'lı yıllardan itibaren eserlerine yönelik

ilgi yeniden artmış; sanat tarihçileri, küratörler ve koleksiyonerler tarafından değer görerek sanat tarihi içerisindeki yeri pekiştirilmiştir. Günümüzde Waterhouse'un eserleri, müzelerde sergilenmekte, akademik çalışmalara konu olmakta ve geniş izleyici kitleleri tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Ön-Raffaellocu estetiği klasik mitoloji ile harmanlayan Waterhouse, Viktorya dönemi sanatına yalnızca estetik bir katkı sunmakla kalmamış; aynı zamanda duygusal derinlik ve sembolik anlam katmanlarıyla zenginleştirilmiş özgün bir görsel dil geliştirmiştir (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 1-3).

1.4.5. James Collins

James Collinson (1825-1881), Victoria dönemi İngilteresi'nde faaliyet göstermiş ve Ön-Raffaellocu Kardeşliğin kurucu üyelerinden biri olarak hareketin dinsel ve entelektüel yönünü temsil etmiştir. 1825 yılında Nottingham'da doğan Collinson, 1848 yılında Ön-Raffaelloculara yedinci üye olarak katılmıştır. Katolikliğe olan derin bağlılığı, onun hem sanatsal üretimini hem de topluluk içerisindeki konumunu belirlemiş, kimi zaman grup içinde tartışmalara yol açmıştır (Treuhertz ve diğ., 2003, s. 5-6).

Collinson'un sanatı, özellikle dini temalar etrafında şekillenmiş ve geleneksel Hristiyan ikonografisini, Ön-Raffaellocu estetikle birleştirmiştir. Eserlerinde idealize edilmiş figürler, doğaya duyulan dikkat ve yüksek duygusal yoğunluk göze çarpar. Renk ve ışık kullanımı ise, sahnelerin manevî derinliğini ve figürlerin içsel dünyasını vurgulamak amacıyla bilinçli bir şekilde yapılandırılmıştır. Bu yönüyle, Collins'in yaklaşımı Dante Gabriel Rossetti ve Ford Madox Brown gibi dönemdaşlarından etkiler taşır ve onların estetik anlayışıyla paralellik gösterir (Robinson, 2020, s. 90-91).

Görsel 8'de gösterilen James Collinson'un Yurda Dönüş (1856) adlı tablosu, biçimsel düzenlemesi ve içerdiği tematik yapı ile Viktorya dönemi toplumunun savaş sonrası travmalarını, aile bağlarını ve toplumsal değerleri ön plana çıkaran güçlü bir anlatım sunar. Tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş bu eser, özellikle Ön-Raffaellocuların estetik idealleriyle içeriksel bağlar kurar.



Görsel 8: James Collinson, Yurda Dönüş (Home Again), 1856, tuval üzerine yağlı boya, 82.7 × 115.5 cm., Tate Britain Koleksiyonu, Birleşik Krallık.

Kompozisyon, iç mekânda toplanmış çok figürlü bir sahneyle karşımıza çıkar. Sol bölümde çocukların oyunu, sağda ise ateş başında oturan diğer aile üyeleri, kompozisyonu yatay ekseninde dengelemektedir. Tablonun merkezinde, kırmızı üniformasıyla betimlenen bir askerin eve dönüş sahnesi yer alır. Bu merkezî figür etrafında kümelenen diğer karakterlerin bakışları ve beden dilleriyle oluşturulan yönlenme, izleyicinin dikkatini bu dramatik anın yoğunluğuna çeker. Mekânın ayrıntılı betimlemesi (duvardaki baskı resimler, oyuncaklar, soba, tekstil ürünleri) Ön-Raffaellocu tarzda detaycılık anlayışını yansıtır. Renk kullanımı da yine bu hareketin karakteristik özelliği olan parlak ve kontrastlı tonları taşır. Özellikle kırmızı, beyaz ve koyu tonlar aracılığıyla sahnede dramatik bir ışık-gölge dengesi kurulmuştur.

Eser, Krim Savaşı'ndan dönen bir askerin evine kavuşmasını konu edinir. 1856'da barış ilanının ardından askeri birliklerin yurda dönmesi, toplumsal hafızada önemli bir yer edinmiştir. Collinson'un bu çalışması da, savaşın toplumsal ve duygusal sonuçlarına duyarlı bir bakış sunar. Askerin yüz ifadesi ve ailesinin tepkileri, yalnızca sevinci değil; savaşın bıraktığı yıpranmayı, sessiz travmayı da görselleştirir. Özellikle askerin görme

engelli olarak betimlenmiş olması (körük izlenimi veren yüz yönelimi ve göz ifadesiyle) savaşın fiziksel izlerini de doğrudan sahneye taşır.

James Collinson, Ön-Raffaellocu Kardeşliğin bir üyesi olarak, bu harekete özgü görsel dili bu eserinde de başarıyla kullanmıştır. İnanç, ahlaki saflık, detaylara bağlılık ve doğal görünüme sadakat gibi Ön-Raffaellocu ilkeleri bu eserde açıkça görülür. Figürlerin duygu durumları abartıya kaçmadan, natüralist bir sadelikle sunulmuştur. Aynı zamanda, savaş karşıtı bir duruş ve bireyin iç dünyasına dönük bir bakış açısı taşıyan bu eser, ahlaki bir anlatı üretme gayretiyle hareketin temel etik ilkeleriyle de örtüşür. Yurda Dönüş, hem dönemin tarihsel bağlamına ışık tutar hem de Ön-Raffaellocu estetiğini içeriğiyle harmanlayan bütünlüklü bir yapı sunar. Collinson'un detaylara verdiği önem, renk paletindeki denge ve anlatısal hassasiyet, bu tabloyu hem biçim hem de anlam açısından zenginleştirmektedir.

Collinson'un Ön-Raffaellocular içindeki katkısı yalnızca görsel üretimle sınırlı kalmamıştır. Hareketin yayın organı olan The Germ adlı dergide editörlük yaparak yazılı anlatıya da katkı sunmuştur. Bu dergi aracılığıyla, hareketin felsefi ve sanatsal ilkelerinin geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır (Robinson, 2020, s. 90-91).

Sanatçının dikkate değer eserleri arasında The Renunciation of St. Elizabeth of Hungary (Azize Macaristanlı Elizabeth'in Feragati, 1850) adlı yapıt, yoğun dinî temaları ve Orta Çağ mistisizmini işleyerek ahlaki safiyyetin simgesel bir ifadesi hâline gelmiştir. Answering the Emigrant's Letter (Göçmenin Mektubuna Cevap, 1850) ise Viktorya döneminin sosyal gerçekliğini; göç, aile ve yoksulluk gibi temalar üzerinden ele alarak toplumsal duyarlılığı yansıtır.

1.4.6. Arthur Hughes

Arthur Hughes (1832-1915), 19. yüzyıl İngiliz sanatının önemli figürlerinden biri olarak, Ön-Raffaellocu hareketin estetik ve tematik çizgilerini benimseyen özgün bir sanatçı kimliği geliştirmiştir. Londra'da doğan Hughes, sanat eğitimini Royal Academy Schools'ta almış, burada klasik çizim ve kompozisyon temellerini öğrenmiştir. 1850 yılında Ön-Raffaellocu hareketinin yayın organı The Germ dergisini okuduktan sonra hareketin fikirlerinden etkilenmiş; aynı yıl William Holman Hunt, Dante Gabriel

Rossetti ve Ford Madox Brown gibi sanatçılarla tanışarak bu çevreyle yakın ilişkiler kurmuştur. Her ne kadar Ön-Raffaellocu Kardeşliğin resmi bir üyesi olmasa da, sanat anlayışı bakımından hareketin ideallerine derin bağlılık göstermiştir (Tate Gallery, 1997; Robinson, 2020, s. 90-91).

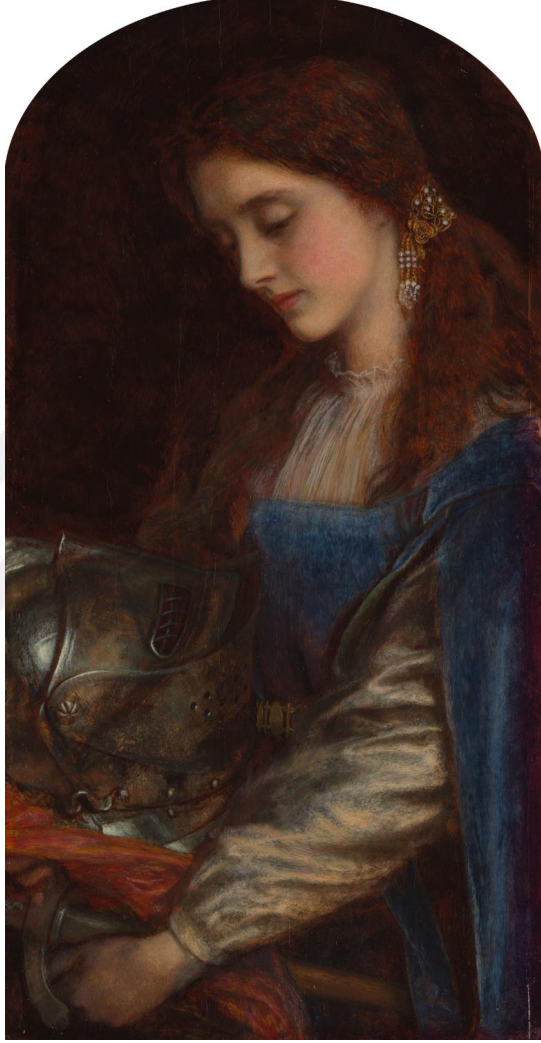
Hughes'un sanatsal üslubu, şiirsel duyarlılık, pastoral betimlemeler ve melankolik atmosferler etrafında şekillenmiştir. Eserlerinde genellikle idealize edilmiş figürler, mitolojik ve edebi temalar, sembolik anlatım ve içsel duygusal katmanlar ön plandadır. Özellikle kadın figürleri, yoğun duygusal ifadeler ve mistik bir aura ile resmedilmiş; bu figürler aracılığıyla romantik aşk, özlem ve kırılganlık gibi temalar işlenmiştir. Renk ve ışık kullanımı, Hughes'un resimlerinde duygusal tonu güçlendiren başlıca unsurlar olarak öne çıkar. Bu yönleriyle Hughes, Ön-Raffaellocu estetiğin doğaya duyarlılık, detaycılık ve ahlaki-simgesel anlatım ilkeleriyle güçlü bir bağ kurar (Aktepe, 2018, s. 92-105).

Sanatçının üretimi sadece resimle sınırlı kalmamış; 1855 yılından itibaren illüstrasyon alanında da önemli katkılar sunmuştur. Thomas Hughes, George MacDonald ve Christina Rossetti gibi dönemin önemli yazarlarının eserlerini resimlemiş, böylece Ön-Raffaellocu şiirsel duyarlılığını edebi anlatımla birleştirmiştir. Hughes aynı zamanda 1857 yılında Oxford Union duvar resimlerinin yapımına katılmış, dönemin sanat ortamında aktif bir figür olmuştur.

Hughes'un başlıca eserlerinden biri olan April Love (Nisan Aşkı, 1856), genç bir çiftin arasındaki duygusal mesafeyi ve geçici aşkın hüznünü konu edinir. Bu eserde pastel renklerle yansıtılan melankolik atmosfer, romantik bir kır manzarası eşliğinde sunulmuştur. Figürlerin duruşu ve mimikleri, sessiz bir çatışmayı ve içsel huzursuzluğu imler. The Long Engagement (Uzun Nişanlılık, 1862) adlı tablosu ise Viktorya dönemi İngilteresi'nde toplumsal normlar nedeniyle uzun süren nişanlılıkların bireylerde yarattığı duygusal baskıyı işler. Burada da figürlerin bedensel dili ve çevresel detaylar, tematik anlatımı destekleyen önemli görsel unsurlar olarak yer alır (Roberts ve Wildman, 1999, s. 28-31).

Hughes'un sanat anlayışı, Ön-Raffaellocu hareketin temel ilkeleri olan doğaya sadakat, edebi ve ahlaki göndermeler ile sembolik detaycılığı bir araya getirerek şiirsel ve

duygusal bir anlatım sunar. Kadın figürlerinin içsel dünyasına odaklanan kompozisyonları, Viktorya toplumundaki kadınlık rollerine dair incelikli bir sorgulama barındırır. Resimlerinde idealizm ve gerçeklik arasındaki denge, sanatçının hem estetik hem de felsefi düzeydeki hassasiyetlerini yansıtır.



Görsel 9: Arthur Hughes, Elaine with the Armour of Launcelot (Launcelot'un Zırhıyla Elaine), 1867, panel üzerine yağlı boya, 43.9 × 22.7 cm., Tate Britain Koleksiyonu, Birleşik Krallık.

Arthur Hughes'un 1867 tarihli Elaine with the Armour of Launcelot (Launcelot'un Zırhıyla Elaine) adlı eseri, Ön-Raffaellocu Kardeşlik hareketinin sanatsal değerleriyle güçlü biçimde örtüşen hem tematik hem de biçimsel unsurlar taşır. Alfred Lord Tennyson'un anlatısından esinlenen bu kompozisyon, Kral Arthur efsanesindeki trajik kadın figürlerinden biri olan Elaine'in, Sir Lancelot'a karşı duyduğu karşılıksız aşkı konu edinir (Tate, t.y.). Eserin içeriği, Ön-Raffaellocu sanatın karakteristik

özelliklerinden olan edebi referanslara dayalı anlatımla şekillenmiştir. Hughes, bu çalışmasında Tennyson'un Kralın Destanları (Idylls of the King) başlıklı şiirinde yer alan Elaine karakterini merkezine alır. Elaine, turnuva sırasında evinde misafir ettiği Sir Lancelot'a âşık olur; ancak bu aşk karşılık bulmaz. Hughes, bu trajik temayı, figürün yüzündeki melankolik ifade ve romantik teslimiyetle bütünleştirerek betimler. Elaine'in başını Lancelot'un miğferine yaslaması hem duygusal bağlılığın hem de aşkın erişilemezliğinin bir simgesi hâline gelir.

Biçimsel olarak, Hughes'un kompozisyonu Ön-Raffaellocu estetiğin belirgin özelliklerini taşır. İnce detaylara olan bağlılık, yüzeydeki titiz işçilik, kumaş dokularının ve metal yüzeylerin doğalist biçimde betimlenmesi, bu sanat anlayışının teknik izlerini yansıtır. Kadın figürünün idealize edilmiş yüz hatları, zarif duruşu ve içe dönük bakışları, Ön-Raffaellocu resminin şiirselliğini taşıyan özelliklerdendir. Renk kullanımı da bu bağlamda önemlidir. Hughes, yumuşak pastel tonları, mavi ve altın rengi dokularla birleştirerek figürün duygusal hâlini pekiştirir. Zırhın parlak yüzeyi ile figürün soluk teni arasında kurulan kontrast, aşkın ulaşılmazlığını ve kadının kırılganlığını daha da görünür kılar. Işık, figürün yüzüne ve ellerine odaklanarak hem dramatik etki yaratır hem de izleyicinin dikkatini duygusal merkeze çeker.

Ön-Raffaellocu hareketin bir başka önemli ilkesi olan tarihsel ve edebi referansların kullanımı, bu eserde de net biçimde gözlemlenir. Elaine'in kostümü, Orta Çağ romantizmini çağrıştıracak biçimde detaylı ve özenle işlenmiştir. Bu resim, yalnızca dönemin tarihsel atmosferini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda idealize edilen aşk ve kadının duygusal derinliği ile ilgili sembolik bir bağ kurar.

Sonuç olarak, Arthur Hughes, Ön-Raffaellocu hareketin resmî üyelerinden biri olmasa da, onun sanatsal ve entelektüel mirasını taşıyan en önemli temsilcilerden biridir. Hem resimleri hem de kitap illüstrasyonları aracılığıyla dönemin görsel kültürüne kalıcı katkılarda bulunmuştur. Ön-Raffaellocu estetiği pastoral melankoli ve şiirsel duyarlılıkla birleştirerek, 19. yüzyıl İngiliz sanatına kendine özgü bir anlatım dili kazandırmıştır.

1.4.7. Frederick Sandys

Frederick Sandys (1829-1904), Ön-Raffaellocu Kardeşlik'in kurucu üyelerinden biri olmamakla birlikte, hareketin estetik ve tematik anlayışını benimseyerek eserlerinde yansıtan önemli bir sanatçıdır. Özellikle detaylı çizimleri, mitolojik ve edebi temaları işleyen tabloları ve illüstrasyonlarıyla tanınır. Sanatsal üretiminde güçlü kadın figürlerine ve dramatik anlatımlara ağırlık vermiştir. 1 Mayıs 1829 tarihinde İngiltere'nin Norwich kentinde doğan Sandys, sanat eğitimine Norwich School of Design'da başlamış ve burada klasik çizim tekniklerinde yetkinlik kazanmıştır. Ressam olan babası Anthony Sandys'in yönlendirmesiyle genç yaşta sanata ilgi duymuş; çizim yeteneğiyle dikkat çekerek Royal Society of Arts tarafından ödüllendirilmiştir (Robinson, 2020).

1866-1867 yılları arasında Dante Gabriel Rossetti ile aynı evi paylaşan Sandys, bu dönemde Ön-Raffaellocu çevreyle daha doğrudan bir etkileşim kurmuş, Rossetti'nin estetik anlayışından etkilenmiştir (Tate, t.y.). Bu yakınlık, Sandys'in sanat pratiğinde belirgin bir iz bırakmıştır. Sanatçının başlıca eserleri arasında Morgan le Fay (1864) (Büyücü Morgan le Fay), Vivien (1863) (Vivien- efsanevi büyücü kadın) ve Medea (1868) (Medea-Yunan mitolojisinde büyücü kadın figürü) gibi güçlü ve mistik kadın karakterlerini betimleyen tablolar yer alır. Bu yapıtlar hem anlatı hem de teknik açıdan Ön-Raffaellocu estetiğin karakteristik özelliklerini yansıtır. Ayrıca Kral Warwulf'un Ölümü (The Death of King Warwulf) adlı illüstrasyon çalışması, sanatçının ayrıntılara verdiği önemi ve desen konusundaki yetkinliğini ortaya koyar (Robinson, 2020).

Sandys'in özel yaşamı da sanatıyla yakından ilişkilidir. Keomi Gray ile olan ilişkisi, sanatçının birçok eserine ilham kaynağı olmuştur. Öte yandan, aktris Mary Emma Jones ile yaşadığı uzun süreli birliktelik, Love's Shadow (Aşkın Gölgesi) ve Proud Maisie (Gururlu Maisie) gibi yapıtlarında yansımalarını bulmuştur (Robinson, 2020).

Frederick Sandys, sessiz fakat etkili bir figür olarak Ön-Raffaellocu hareketin çevresel ama katkı sağlayan sanatçıları arasında yer alır. Eserleri, hem görsel hem anlatımsal

bakımdan zenginlik sunar ve 19. yüzyıl İngiliz sanatında kendine özgü bir yer edinmiştir.

1.4.8. Simeon Solomon

Simeon Solomon (1840-1905), 19. yüzyıl İngiliz sanatında, özellikle Ön-Raffaellocu hareketin etkisiyle üretim yapan ancak resmî üyeler arasında yer almayan önemli bir figürdür. Sanat yaşamının erken dönemlerinde Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones ve Algernon Charles Swinburne gibi sanatçılarla kurduğu yakın ilişkiler, onun estetik yönelimini şekillendirmiştir (Anger, 2016, s. 17-20). Royal Academy Schools'da aldığı akademik eğitim, onun kompozisyon anlayışı ve figüratif betimlemelerinde belirgin biçimde izlenebilir.

Solomon'un eserlerinde Ön-Raffaellocu estetiğinin karakteristik özellikleri olan detaycılık, yoğun sembolizm, canlı renk paleti ve tarihî/edebî göndermeler güçlü biçimde hissedilir. Bu bağlamda, *The Mother of Moses* (Musa'nın Annesi, 1860) adlı yapıtı, İncil teması etrafında şekillenen figüratif sahne kurgusu ve özenli desen işçiliğiyle hareketin izlerini taşır. Benzer şekilde, *Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene* (Lesboslu Sappho ve Erinna, 1864) isimli kompozisyonu, hem mitolojik göndermeleri hem de dönemin toplumsal normlarına aykırı sayılabilecek lezbiyen aşk temasıyla dikkat çeker. Bu eserde, Ön-Raffaellocu duyarlılık, duyuşsal ve şiirsel bir anlatımla birleştirilmiştir.

Solomon, figürlerinde sıklıkla androjen ve melankolik ifadeler kullanmış; özellikle *Bacchus* (Baküs, 1867) adlı resminde mitolojik figürü cinsiyet sınırlarını bulanıklaştıran bir estetik sunarak, queer temsili sanatına öncülük etmiştir (Anger, 2016, s. 18-20). Her ne kadar 1873 yılında eşcinsel kimliği nedeniyle yargılanması ve dışlanması, kariyerinin sarsılmasına neden olmuşsa da, Solomon'un sanatında Ön-Raffaellocu gelenekle modern bireysel ifade biçimleri arasında kurduğu bağ, 19. yüzyıl İngiliz sanatının önemli bir katmanını oluşturur.

1.4.9. William Bell Scott

William Bell Scott (1811-1890), Ön-Raffaellocu sanat hareketiyle doğrudan ilişkili olmamakla birlikte, özellikle Dante Gabriel Rossetti ile kurduğu yakınlık sayesinde bu

estetik çevreyle etkileşim hâlinde üretim yapmış bir sanatçıdır. Resmî üyelikten bağımsız olarak hareketin tematik ve görsel özelliklerini benimseyen Scott, edebî ve tarihsel anlatılarla bezeli eserleriyle dikkat çekmiştir (Lessens ve Lanigan, 2019).

Sanatçının *Fair Rosamond Alone in Her Bower* (Adaletli Rosamond Yalnız Başına Kulesinde, 1852), *Una and the Lion* (Una ve Aslan, 1860) ve *The Border Widow* (Sınır Dul Kadını, 1861) gibi çalışmaları, Ön-Raffaellocu duyarlılığına yakınsayan bir anlatım ve detaycılıkla öne çıkar. Scott, aynı zamanda Wallington Hall'da İngiltere-İskoçya sınır tarihine dair sekiz büyük tabloya imza atmış; Penkill Kalesi'nde ise James I'in *The Kingis Quair* adlı şiirine dayanan anlatı sahnelerini resimsel kompozisyonlar hâlinde betimlemiştir.

Ön-Raffaellocu estetiğin etkisi, Scott'un anlatı temelli kompozisyonlarında, tarihsel bilinçle şiirsel romantizmi bir araya getirmesinde gözlemlenir. Her ne kadar kurucu figürlerden biri olmasa da, Scott'un Rossetti ile olan dostluğu ve edebî yönü, onu hareketin çevresel ama etkili bir sanatçısı konumuna yerleştirir.

1.4.10. Walter Howell Deverell

Walter Howell Deverell (1827-1854), Ön-Raffaellocu (Ön-Raffaellocu) sanat çevresiyle yakın ilişkisi olan ve kısa süren yaşamına rağmen hareketin görsel estetiğine önemli katkılar sunmuş bir İngiliz sanatçıdır. Her ne kadar Ön-Raffaellocuların resmî kurucu üyeleri arasında yer almasa da, özellikle Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt ile kurduğu kişisel ve sanatsal dostluklar sayesinde bu çevreye dâhil olmuştur (Barringer, 2012, s. 17-21).

Royal Academy Schools'da aldığı sanat eğitimi sırasında Rossetti ile tanışan Deverell, 1850'li yıllarda Ön-Raffaellocu sergilerine katılarak hareketin estetik ilkelerini benimsemiştir. Kompozisyonlarındaki detaycılık, canlı renk paleti, doğaya sadık betimleme anlayışı ve edebî temalara yönelimiyle Ön-Raffaellocu tarzı uygulamıştır. Deverell'in sanatındaki bu özellikler, Shakespeare'in *Twelfth Night* (On İkinci Gece, 1850) adlı oyunundan esinlenerek oluşturduğu aynı adlı tablosunda belirgin şekilde gözlemlenir. Bu eser, yalnızca hareketin görsel kodlarını değil, aynı zamanda Elizabeth

Siddal'ın sanat dünyasına model olarak ilk kez girişini de temsil eder (Prettejohn, 2007, s. 17-87).

Sanatçının diğer önemli yapıtları arasında The Grey Parrot (Gri Papağan, 1852-1853) ve A Pet (Bir Evcil Hayvan, 1853) yer alır. Bu eserlerde, iç mekân sahneleri ve bireysel figür temsilleri üzerinden Ön-Raffaellocu detaycılık ve duyuşal yoğunluk ön plana çıkar. Özellikle The Grey Parrot, natüralist yaklaşımıyla hareketin doğaya sadık gözlem anlayışını yansıtır.

Deverell'in Elizabeth Siddal'ı keşfetmesi, yalnızca sanatçının değil, aynı zamanda Ön-Raffaellocu hareketin kadın temsili açısından da dönüştürücü bir etkidir. Ne var ki, 1854 yılında henüz 27 yaşındayken yaşama veda etmesi, üretkenliğini sınırlamıştır. Yine de, On İkinci Gece (Twelfth Night) gibi anahtar bir eser aracılığıyla Ön-Raffaellocu ikonografiye önemli bir katkı sunmuştur.

1.4.11. Henry Wallis

Henry Wallis (1830-1916), Viktorya dönemi İngiliz sanatında Ön-Raffaellocu hareketin etkisini benimseyerek eserlerine yansıtan, ancak bu hareketin görece gölgede kalmış sanatçılarından biridir. Her ne kadar Ön-Raffaellocu Kardeşliğin resmî kurucu üyeleri arasında yer almasa da, estetik anlayışları ve tematik eğilimleri bakımından hareketin temel ilkeleriyle uyumlu bir üretim gerçekleştirmiştir. Wallis, sanat eğitimine Oxford Üniversitesi'nde başlamış, ardından Royal Academy Schools'ta devam etmiştir. 1853 yılında ilk sergisini açarak sanat kariyerine adım atmış; 1856 tarihli The Death of Chatterton (Chatterton'ın Ölümü) adlı eseriyle geniş çapta tanınmıştır. Bu eser, kompozisyonundaki dramatik anlatımı, duygusal yoğunluğu ve detaylı betimlemeleriyle Ön-Raffaellocu görsel anlayışın karakteristik niteliklerini taşır (Robinson, 2020, s. 96-97).

Wallis'in sanatsal yaklaşımı yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tematik açıdan da dönemin toplumsal meselelerine duyarlıdır. The Death of Chatterton (Chatterton'ın Ölümü) dışında, The Stone Breaker (Taş Kıran) gibi çalışmaları da sınıfsal yapı, emek ve bireysel trajediler gibi temaları ele alır. Sanatçının bu yönü, Ön-Raffaellocu hareketin ahlaki ve toplumsal duyarlılığa dayanan yönüyle de örtüşmektedir.

Wallis, yaşamı boyunca Avrupa’da gerçekleştirdiği seyahatler aracılığıyla arkeoloji, seramik ve Rönesans sanatına ilgi duymuş, bu etkileri eserlerine de taşımıştır. Ancak onun sanatındaki esas belirleyici unsur, Ön-Raffaellocu etkisinin dramatik anlatım ve tarihsel gerçekçilikle harmanlanmasıdır.

1.4.12. Evelyn De Morgan

19. yüzyılın ikinci yarısında gelişen Ön-Raffaellocu hareket, klasik akademik sanata karşı çıkarak Orta Çağ’a özgü detaycılığı, doğaya sadakati ve estetik idealizmi ön plana çıkarmıştır. Her ne kadar hareketin kurucu çekirdeğinde kadın sanatçılar yer almasa da, Evelyn De Morgan (1855-1919) gibi sanatçılar bu estetik anlayışı benimseyip dönüştürerek, hareketin geç döneminde etkili figürler hâline gelmiştir. De Morgan, eserlerinde tarihsel, mitolojik ve alegorik temaları mistik ve ruhsal yorumlarla birleştirmiştir. Özellikle Edward Burne-Jones ve Dante Gabriel Rossetti gibi Ön-Raffaellocu sanatçılardan etkilenmiş; bu etkiyi hem tematik seçimlerinde hem de detaylara gösterdiği özen, zarif çizim anlayışı ve zengin sembolik anlatımında açıkça ortaya koymuştur.

Sanatçının 1904 tarihli *The Hourglass* (Kum Saati) adlı yapıtı, stilistik olarak onun en Ön-Raffaellocu işidir. Bu değerlendirme, De Morgan’ın yalnızca tematik değil, aynı zamanda biçimsel ve anlatımsal düzlemde de hareketle olan bağıını pekiştirir. Benzer şekilde, *The Love Potion* (Aşk İksiri) (1903) adlı tablosu, Ön-Raffaellocu gelenekte sıkça karşılaşılan Orta Çağ’a özgü süsleme ayrıntılarına ve atmosferik romantizme duyduğu ilgiyi yansıtır (Smith, 2002, s. 87).

Evelyn De Morgan, resmi olarak Ön-Raffaellocu Kardeşlik’e katılmamış olsa da, bu sanat anlayışının geç dönemdeki en önemli kadın temsilcilerinden biri olarak değerlendirilir. Onun sanatı, kadın bakış açısını ön plana alan, manevi ve ruhsal sembollerle örülü bir anlatımı benimsemiş; böylece hareketin yalnızca biçimsel değil, ideolojik olarak da çeşitlenmesine katkıda bulunmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

2.ÖN RAFFAELLOCULAR'IN EDEBİYAT, OPERA VE TİYATRO İLE İLİŞKİSİ

Ön-Raffaelloocular, yalnızca bir resim okulu olmanın ötesinde, şiirsel anlatımı görsel sanatlarla harmanlayan özgün bir sanat topluluğu olarak değerlendirilebilir. Bu sanatçılar, görselliği salt biçimsel ya da estetik bir düzlemde ele almak yerine, şiirsel imgelerin ve edebi göndermelerin etkisini resimlerinde güçlü biçimde yansıtmışlardır. Anna-Carola Krausse'nin değerlendirmesine göre, Ön-Raffaelloocuların eserleri "duygularla hareket eden" ve "içsel dünyayı resmetmeye" yönelik eğilimleriyle dikkat çeker. Bu bağlamda, onların sanatı ile şiir arasında organik bir ilişki kurulmuştur. Bu ilişkinin en belirgin örneklerinden biri Dante Gabriel Rossetti'dir. Hem şair hem ressam kimliğiyle Rossetti, kelimelerin duygu derinliğini ve sembolik anlam katmanlarını tuvale taşıma konusunda öncü bir figürdür. Eserlerinde yer verdiği figürler ve kompozisyonlar, sıklıkla romantik edebiyatın anlatı yapılarını ve dramatik tonunu yansıtır. Krausse, Rossetti'nin "şiirsel derinliğe sahip imgeler" yarattığını ve onun görsel sanat üretiminin edebi referanslarla örülü olduğunu vurgular. Bu bağlamda, Ön-Raffaelloocuların sanatında betimleyici anlatım, romantik edebiyatın duygusal yoğunluğuyla iç içe geçer. Dante'nin İlahi Komedyası gibi klasik metinler, onların sembolik evrenine ilham kaynağı olurken, çağdaş şiirsel anlatımlar da estetik bir derinlik olarak resimlerinde belirginleşir. Krausse'nin ifadeleriyle, bu sanatçılar "şiirsel içerikli resimlerini, görsel uyumun önüne çıkaran bir dil" aracılığıyla betimlemişlerdir (Krausse, 2005, s. 69).

Ön-Raffaelloocu Kardeşliği, sanatı yalnızca plastik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda edebi ve dramatik anlatının görselleştirilmesi olarak gören bir estetik anlayışla biçimlenmiştir. Susie Hodge'un değerlendirmelerine göre, bu sanatçılar edebiyat ve şiirle derin bir bağ kurmuş; özellikle Shakespeare, Dante Alighieri, John Keats ve Alfred Tennyson gibi klasik ve romantik şairlerin metinlerini görsel dile aktarmayı hedeflemişlerdir. Bu disiplinlerarası etkileşimin bir diğer boyutu ise tiyatro ve opera ile

olan dolaylı etkileşimdir. Özellikle John Everett Millais'in Ophelia adlı tablosu, Shakespeare'in Hamlet oyunundan bir sahneyi betimlemektedir. Bu tür eserler yalnızca metni görselleştirmekle kalmaz, aynı zamanda tiyatral bir mizansen ile kurgulanarak izleyiciye dramatik bir deneyim sunar. Böylece, Ön-Raffaellocu sanat teatral öğeleri resim diliyle yeniden kurgular (Hodge, 2018, s. 136- 138).

Operaya doğrudan atıf yapılmasa da, Rossetti ve arkadaşlarının sanatında gözlenen yüksek duygusal ifade, mizansen duygusu ve anlatısal yoğunluk, operatik sahneleme anlayışına yakın bir görsel dramaturji ortaya koyar. Bu yönüyle Ön-Raffaellocu eserler, yalnızca edebiyatın değil, sahne sanatlarının da görsel izdüşümleri olarak değerlendirilebilir.

2.1. Edebiyatın Ön Raffaelloculara Etkisi

Ön-Raffaellocular, doğaya bağlılık, detaycılık ve sembolik anlatımı benimseyerek sanatlarında edebiyat ve mitolojiden yoğun biçimde faydalanmışlardır. Özellikle Dante Alighieri, William Shakespeare, John Keats ve Alfred Tennyson gibi yazarların eserleri, sanatçılar üzerinde derin etkiler yaratmış ve onların sanatsal vizyonlarını şekillendirmiştir. Bu bağlamda, Keats'in Azize Agnes'in Gecesi (The Eve of St. Agnes), Tennyson'un Shalott Hanımı (The Lady of Shalott) ve Mariana, Thomas Hood'un Punch ve Gömlek Şarkısı (The Song of the Shirt), Goethe'nin Faust gibi yapıtları, dönemin Ön-Raffaellocu sanatçıları tarafından görselleştirilmiştir. Öyküsel resmin bu sanatçılar için belirleyici hale gelmesinin temel nedeni, ima edilen ahlaki değerlerin gerçekçi detaylarla işlenmesi ve resim aracılığıyla bir anlatı kurulabilmesidir. Bu eğilim, hem Ortaçağ resmine yapılan bir gönderme hem de kitap illüstrasyonları aracılığıyla edebi kaynaklarla kurulan tematik ilişkiyle desteklenmiştir. Örneğin, Jane Benham Hay'in desenleri Henry Wadsworth Longfellow'un şiirlerine eşlik etmiş; Elizabeth Siddal ve Dante Gabriel Rossetti, Tennyson'ın 1857 tarihli Moxon edisyonu için illüstrasyonlar üretmişlerdir.

Dante Gabriel Rossetti, hem şair hem de ressam kimliğiyle edebiyat ile görsel sanatlar arasında yaratıcı bir köprü kurmuştur. Beata Beatrix adlı tablosu, Dante'nin Vita Nuova eserinden esinlenmiş olup, Rossetti'nin eşi Elizabeth Siddal'ın ölümüne duyduğu derin acıyı ve Dante'nin Beatrice'e duyduğu idealize edilmiş aşkı yansıtmaktadır. Aynı

şekilde, Proserpine adlı yapıtında, Roma mitolojisindeki Proserpina'nın öyküsü modern sembollerle yeniden yorumlanarak Viktorya dönemi özgürlük ve tutsaklık temalarıyla örülmüştür. Rossetti'nin kadın figürleri yalnızca estetik anlam taşımakla kalmaz; aynı zamanda edebi ve felsefi bir derinliğe sahiptir.

Alfred Tennyson ve John Keats'in şiirleri, Ön-Raffaellocu ressamalar için zengin bir ilham kaynağı olmuştur. Tennyson'un Shalott Hanımı adlı şiiri, John William Waterhouse tarafından aynı adla resmedilmiş; şiirin melankolik atmosferi ve detaylı betimlemeleri tuvalde vücut bulmuştur. Benzer şekilde, Keats'in The Eve of St. Agnes (Azize Agnes'in Gecesi) adlı şiiri, romantik ve gotik unsurlarıyla görsel sanatçılar tarafından yorumlanmış; böylece şiirsel metinler resim aracılığıyla yeniden hayat bulmuştur. Bu şiirlerin resimleştirilmesi, yalnızca bireysel sanatçılar için değil, aynı zamanda dönemin sanat anlayışı açısından da dönüştürücü bir nitelik taşımaktadır. Kadın temsili, aşkın trajik doğası ve ölüm temaları, hem yazılı hem de görsel metinlerde paralel olarak işlenmiş; böylece disiplinler arası bir geçiş imkânı doğmuştur.

1850 yılında yayımlanan The Germ dergisi, Ön-Raffaellocu Kardeşlik'in edebi ve sanatsal fikirlerini kamuoyuna sunmak amacıyla oluşturulmuştur. Bu dergide Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti, Thomas Woolner ve James Collinson gibi üyelerin şiir ve makaleleri yer almış; böylece hareketin edebi ve sanatsal yönleri entelektüel bir çerçevede birleşmiştir.

Ön-Raffaellocu sanatçılar, edebi eserlerden aldıkları temaları ve sembolleri yalnızca konu bakımından değil, aynı zamanda atmosfer ve duygu aktarımı açısından da resimlerine yansıtmışlardır. Örneğin Millais'in Ophelia adlı tablosu, Shakespeare'in Hamlet oyunundaki Ophelia karakterinin trajik sonunu betimlemenin yanı sıra, doğa ayrıntıları ve sembolik öğelerle zenginleştirilmiştir (Yaşdağ, 2013, s. 171-185).

Görsel 10'da gösterilen Ophelia isimli eserde Millais, doğayı doğrudan gözlemleyerek, Hogsmill Nehri kıyısındaki bitki örtüsünü büyük bir titizlikle betimlemiş; Elizabeth Siddal'ın canlandığı Ophelia figürünü ise Londra'daki stüdyosunda tamamlamıştır. Siddal'ın uzun süre soğuk su dolu bir küvette poz verdiği bu çalışma, Viktorya döneminin ideal kadın imgesini, masumiyet ve melankoli ile yoğrulmuş bir görsel kompozisyonla sunar. Çiçeklerin sembolik kullanımı, doğa ile ölümün iç içe geçtiği bu

sahne, şiirsel anlatımın görsel bir karşılığı hâline gelir. Millais'in çalışması, yalnızca anlatıyı değil, aynı zamanda trajediyi ve doğa betimlemesini de barındırarak Shakespeare'in şiirsel metnini resim yoluyla yeni bir duygusal düzleme taşır.



Görsel 10: John Everett Millais, Ophelia, yaklaşık 1851, tuval üzerine yağlı boya, 76.2 × 111.8 cm, Tate Britain, Birleşik Krallık.

Alfred Lord Tennyson'un şiirleri, Viktorya dönemi edebiyatının karamsarlığını ve mitolojik göndermelerini yansıtır. Özellikle The Lady of Shalott, Ön-Raffaellocu ressamlar tarafından en fazla görselleştirilen şiirlerden biridir. John William Waterhouse'un 1888 tarihli aynı adlı eseri, bu şiirin anlatı yapısını figüratif bir anlatımla tuvale taşımış; kadının laneti, yalnızlığı ve arzusu gibi temalar çarpıcı biçimde görselleştirilmiştir. Şiirin ritmik yapısı ve imgeleri, Waterhouse'un eseriyle izleyicide romantik bir trajediyi hissettirecek düzeyde buluşmuştur. Böylece Ön-Raffaellocu sanatçılar, edebiyat ve görsel sanatlar arasında güçlü bir etkileşim kurarak dönemin estetik anlayışını derinleştirmiştir. Edebi kaynaklardan esinle ürettikleri eserler, yalnızca görsel bir değer taşımamış; aynı zamanda sembolik, duygusal ve entelektüel bir

zenginlik sağlamıştır. Bu bütüncül yaklaşım, Ön-Raffaellocu sanatın çok yönlü yapısını anlamada önemli bir anahtar sunar.

2.1.1 Mitolojik Öyküler

Ön-Raffaellocu Kardeşlik, antik mitolojik öykülerden ilhamla ürettikleri eserlerle 19. yüzyıl sanatında dikkat çekici bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Mitoloji, bu sanatçılar için yalnızca bir anlatı kaynağı değil; aynı zamanda sembolik ve alegorik bir anlatım aracı olarak sanatsal derinliği artıran önemli bir unsur olmuştur. Bu çerçevede, mitolojik figürler, hem bireysel ifade biçimleri hem de toplumsal meselelerin yansıtıldığı temalar olarak sanatın merkezine yerleştirilmiştir. Bu eğilimin önde gelen örneklerinden biri, Dante Gabriel Rossetti'nin Lady Lilith (1866-68, 1872-73) adlı tablosudur. Rossetti, Yahudi ve Hristiyan mitolojilerinde geçen Lilith figüründen esinlenmiştir. Lilith, ilk kadın olarak tanımlanmasının yanı sıra, baştan çıkarıcı, bağımsız ve erkek egemenliğine direnen bir karakterdir. Sanatçı, bu mitolojik figürü femme fatale tipolojisi içinde konumlandırarak hem şiirsel hem de görsel yorumlar üretmiştir.

Ön-Raffaellocular, özellikle antik Yunan ve Roma mitolojisinden yoğun biçimde etkilenmiş; bu öyküler resimlerinde hem tematik içerik hem de sembolik katmanlar olarak yer almıştır. Örneğin, Rossetti'nin Proserpine adlı eseri, Roma mitolojisinde yer alan yeraltı tanrıçası Proserpina'nın öyküsünden yola çıkar. Bu eser, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsel ilişkiyi ve tutsaklık teması üzerinden kadın kimliğini sorgular (Yaşdağ, 2017, s. 171-185). Benzer şekilde, John William Waterhouse'un Ulysses and the Sirens (Ulysses ve Sirenler) adlı yapıtı, Homeros'un Odysseia destanındaki siren mitini yorumlar. Eserde baştan çıkarma, irade gücü ve akılcı direniş temaları ön plandadır.

Ön-Raffaellocu sanatçılar, mitolojik kadın figürlerine özel bir vurgu yapmışlardır. Bu figürler çoğunlukla güçlü, bağımsız ve aynı zamanda trajik yönleriyle öne çıkan karakterlerdir. Tanrıça, ilham perisi ya da melek gibi konumlandırılan bu kadınlar, sade fakat zarif giysileri, uzun kızıl saçları ve melankolik yüz ifadeleriyle Viktorya dönemi güzellik ideallerini yansıtırken; aynı zamanda dönemin kadın kimliğine dair sembolik ve eleştirel bir okuma da sunarlar.

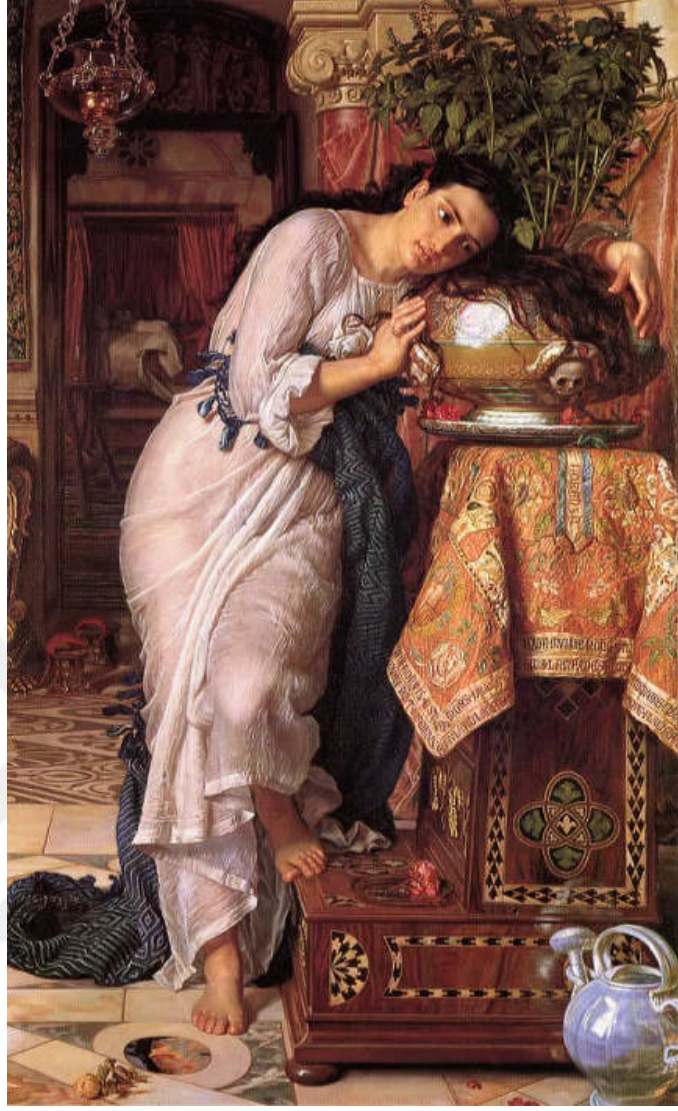
Mitolojik öykülerin sanat eserlerinde yer alışı, bu yapıtlara yalnızca estetik değil, aynı zamanda felsefi ve kültürel anlam katmanları da eklemiştir. Rossetti'nin Mnemosyne adlı tablosu, hafıza tanrıçası Mnemosyne'yi resmederken; belleğin, sanatın ve insan deneyiminin sürekliliği üzerindeki etkisini sembolik düzlemde işler (Robinson, 2020, s. 34). Bu hareket, mitolojiyi sadece bir konu olarak değil, aynı zamanda sembolik ve alegorik bir anlatım aracı olarak kullanarak, sanatın derinliğini ve anlamını artırmıştır.

2.1.2 Şiir

Ön-Raffaellocu Kardeşlik, 19. yüzyıl ortalarında yalnızca bir resim hareketi olarak değil, aynı zamanda edebiyatla, özellikle de şiirle kurduğu derin bağ sayesinde özgün bir sanat topluluğu olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda şiir, hareketin yalnızca tematik bir ilham kaynağı değil; aynı zamanda duygusal yoğunluğu, sembolik katmanları ve anlatsal derinliğiyle sanat anlayışlarını şekillendiren temel bir öğedir.

Ön-Raffaellocu sanatçılar, görsel sanatlarla edebiyat arasında simbiyotik bir ilişki kurmuşlardır. Resimlerini çoğu zaman şiirsel anlatılar üzerine inşa etmiş, duyguların ve imgelerin dilini resim aracılığıyla görünür kılmışlardır. Bu ilişki, özellikle Dante Gabriel Rossetti'nin çift yönlü kimliğinde belirginleşir. Rossetti, hem şair hem de ressam olarak şiirin duygusal ve felsefi zenginliğini görsel sanatla bütünleştirmiştir. Ön-Raffaellocuların sanat anlayışı yalnızca betimlemeye değil, görsel şiir üretme arzusuna dayanır. Bu bağlamda resim, yalnızca görsel bir yüzey değil, aynı zamanda şiir gibi anlam bakımından zengin, imgesel ve simgesel öğelerle şekillenmiş bir anlatım biçimine dönüşür. Sanatçılar, doğrudan şiir metinlerinden etkilenmiş ve bu metinleri resim yoluyla ifade ederek eserlerine anlatı derinliği kazandırmışlardır.

Bu ilişki sadece bireysel sanatçılarla sınırlı kalmamış, hareketin genelinde şiirsel duyarlılık belirleyici bir estetik unsur haline gelmiştir. Özellikle Alfred Tennyson ve John Keats gibi şairlerin yapıtları, Ön-Raffaellocu ressamlar için zengin birer kaynak olmuştur.



Görsel 11: William Holman Hunt, Isabella ve Fesleğen Saksısı, 1868, Tuval üzerine yağlıboya, 187 × 116 cm, Laing Sanat Galerisi.

William Holman Hunt'un, görsel 11'de gösterilen 1868 tarihli Isabella ve Fesleğen Saksısı adlı eseri, John Keats'in Isabella, or the Pot of Basil (Isabella ya da Fesleğen Saksısı) adlı şiirinin LIII ve LIV. bentlerini görselleştirmektedir. Keats'in şiirinde Isabella, sınıf farkı nedeniyle ailesi tarafından engellenen sevgilisi Lorenzo'nun öldürülmesinden sonra onun kafasını bir saksıya gömer ve bu fesleğeni gözyaşlarıyla besleyerek onunla olan bağını devam ettirir. Şiir, kadın karakterin melankoli, yas ve nihayetinde delilikle sonuçlanan trajik aşkını anlatır (Dağoğlu, 2023, s. 183).



Görsel 12: John William Waterhouse, Gölgelelerden yarı hastayım, dedi Shalott Leydisi, 1915, Tuval üzerine yağlı boya 100,3 × 73,7 cm, Ontario Sanat Galerisi (AGO) Koleksiyonu.

Hunt, Keats'ın şiirini dramatik bir anla, Isabella'nın fesleğen saksısına sarıldığı sahneyle temsil eder. Ressam, genç kadını ince beyaz bir gecelik içinde, dağınık saçlı, çıplak ayakla ve fesleğen saksısına sarılmış şekilde resmederek Viktoryen dönemde deliliğin ve cinselliğin nasıl temsillendiğini de ortaya koyar. Bu bağlamda, tablo Isabella'nın hem sevdiği erkeğin kaybıyla içine düştüğü melankoliyi hem de toplumsal normlara başkaldırısının bedelini simgeler. Holman Hunt'un tercih ettiği detaylar, örneğin, odadaki karanlık-gölge dengesi, çiçeklerin simgeselliği, saksının üzerindeki kafatası motifi ve Isabella'nın beyaz geceliği, kadınsı deliliğin Viktoryen kültürde nasıl romantize edildiğini yansıtır. Tablodaki detaylar, Keats'ın şiirindeki imgelerle yakından

örtüşmekle birlikte, Hunt'un görsel anlatımında kadın karakterin bastırılmış arzuları, yas süreci ve toplumdan kopuşu semboller aracılığıyla katmanlı biçimde aktarılır

Alfred Lord Tennyson'un 1832 yılında yayımlanan Shalott Hanımı adlı şiiri, Ön-Raffaellocu sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Şiir, Kral Arthur efsanesinin bir yan anlatısını işler ve dört bölümden oluşan yapısıyla Lady of Shalott'un trajik kaderini aşamalı olarak betimler. İlk bölüm, Camelot'a uzanan nehir kıyısındaki pastoral doğa manzarasıyla başlar; burada, Shalott Adası'ndaki kulelerle çevrili, dış dünyadan izole bir yapıda yaşayan Lady'nin yalnızlığı ön plana çıkar. Halk, onun varlığından doğrudan haberdar değildir; yalnızca sabah şarkılarını duyar ve onu doğaüstü bir figür olarak algılar. İkinci bölümde, Lady of Shalott'un doğrudan dış dünyaya bakmasının bilinmeyen bir lanet nedeniyle yasak olduğu öğrenilir. Bu lanet nedeniyle yalnızca bir aynaya yansıyan imgeleri izleyebilir ve gördüklerini bir dokuma tezgâhında şekillendirir. Ancak bu gölgelerle yetinmek zorunda kalmak, zamanla ona yetersiz gelir ve "Gölgelerden yarı hasta oldum" diyerek gerçek yaşamı arzulamaya başladığını dile getirir. Üçüncü bölümde Sir Lancelot'un geçişi, Lady'nin dikkatini çeker. Zırhının parıltısı ve karizmatik duruşuyla Lancelot, Lady üzerinde büyüleyici bir etki bırakır. Onun cazibesine kapılan Lady, tezgâhını ve aynasını terk eder, pencereye yönelip dışarı bakar. Bu eylem, laneti harekete geçirir; ayna kırılır, dokuma çözülür ve Lady artık geri dönülmez bir yola girmiş olur. Dördüncü ve son bölümde, Lady of Shalott bir tekneye binerek adadan ayrılır ve Camelot'a doğru sessiz bir yolculuğa çıkar. Yolculuğu sırasında hüznü şarkılar söylemeye devam ederken, yavaş yavaş yaşamını yitirir. Nehirde süzülen tekne Camelot halkı tarafından fark edilir; halk onun güzelliğine hayran kalırken, ölü bedeninin trajik hali karşısında derin bir şaşkınlık yaşar. Sir Lancelot ise onu görüp "Tanrı onu merhametle kutsasın" diyerek şiirin kapanışını yapar. Bu şiir, yalnızlık, arzular, özgürlük arayışı, lanet ve ölüm temalarını işlerken, Viktorya dönemine özgü kadın imgesine dair alegorik bir okuma da sunar. Ön-Raffaellocu sanatçılar, şiirin bu dramatik anlatısını ve sembolik derinliğini görselleştirerek, özellikle kadın temsiline dair alternatif bir estetik üretmişlerdir. John William Waterhouse'un Shalott Hanımı adlı tablosu (1888), bu edebi eseri yorumlayan en güçlü örneklerden biridir ve şiirin görsel karşılığı olarak kabul edilmektedir (Tennyson, 1832).

Alfred Tennyson'un Shalott Hanımı adlı şiiri, John William Waterhouse'un aynı isimli tablosuna ilham veren edebi eserdir. John William Waterhouse'un 1915 tarihli Gölgelelerden yarı hastayım, dedi Shalott Leydisi adlı tablosu, sanatçının aynı temaya dair üçüncü yorumudur. Bu eser, Alfred Tennyson'un şiirindeki Lady of Shalott'un, laneti bozmadan önceki içsel huzursuzluğunu ve gerçek dünyaya duyduğu özlemi yansıtır. Tabloda Lady, kuledeki tezgâhının başında otururken, dış dünyayı yansıtan aynaya bakmaktadır. Yüz ifadesi melankolik değil, daha çok özlem doludur; henüz Sir Lancelot'u görmemiştir ve laneti tetiklememiştir. Bu an, onun hâlâ seçim yapma şansına sahip olduğu, ancak içsel çatışma yaşadığı bir zamanı temsil eder. Eserdeki detaylar, Waterhouse'un önceki versiyonlarından farklılık gösterir. Örneğin, Lady'nin elbisesi bu kez kırmızıdır; önceki beyaz elbiselerden farklı olarak, bu renk seçimi onun içsel tutkusunu ve bastırılmış arzularını simgeler. Ayrıca, zemindeki karo desenleri ve aynanın kullanımı, Hollandalı ressam Vermeer'in eserlerini anımsatır, bu da esere klasik bir dokunuş katar.

John William Waterhouse, klasik Ön-Raffaellocu sanatçıları ile doğrudan bir bağ kurmamakla birlikte, bu geleneği geç Viktorya döneminde yeniden yorumlayan önemli bir figür olarak öne çıkar. Sanat tarihçisi Gunzburg'un vurguladığı üzere, Waterhouse'un üretimi ne tam anlamıyla geleneksel ne de modernist olarak sınıflandırılabilir; aksine, sanatçının yaklaşımı bu iki uç arasında özgün bir köprü niteliği taşır (2010, s. 70).

Sanatçının eserlerinde, Ön-Raffaellocu gelenekten miras alınan ikonografik zenginlik, detaylara verilen önem ve edebi kaynaklı sahnelemeler, onun estetik anlayışını belirleyen temel unsurlardır. Özellikle Shalott Hanımı gibi eserlerinde, dramatik anlatım gücü ve figürlerin psikolojik derinliği, Waterhouse'un izleyiciyle doğrudan bir duygusal bağ kurma arzusunu yansıtır (Gunzburg, 2010, s. 70-71). Waterhouse, karmaşık anlatıları görsel olarak sadeleştirme ve güçlü kompozisyonlarla sunma konusunda ustalığıyla tanınır; bu yönüyle, onu hikâye anlatıcısı bir ressam olarak değerlendirmek mümkündür.

Ayrıca, Gunzburg'un belirttiği gibi, Waterhouse yalnızca Pre-Raphaelitizmi sürdürmekle kalmamış, aynı zamanda Fransız akademik klasikçiliği ve Sembolizm gibi Avrupa'nın diğer estetik eğilimlerinden de etkilenmiştir. Özellikle 1880'li yıllarda açık hava resimleme ve Jules Bastien-Lepage gibi Fransız ressamların kare fırça tekniğini denemesi, onun teknik açıdan da deneysel bir sanatçı olduğunu göstermektedir (2010, s. 71). Bu bağlamda Waterhouse'un üretimi, yalnızca İngiliz sanatı içinde değil, aynı zamanda kıta Avrupası bağlamında da yeniden ele alınması gereken, çeşitli kültürel ve biçimsel etkileri bünyesinde barındıran bir estetik yapı sunar.

2.2. Operanın Ön Raffaelloclara Etkisi

Opera, müzik, sahneleme, kostüm ve dramatik anlatımı bir araya getiren çok yönlü bir sanat formudur. 17. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkmış ve özellikle Barok dönemde Avrupa genelinde gelişerek, görsel sanatlar ve tiyatroyla bütünleşen bir yapıya kavuşmuştur (Altar, 2025). Bu çok disiplinli yapı, 19. yüzyılda İngiltere'de etkin olan Ön-Raffaelloclular için yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda derin bir ilham kaynağı olmuştur. Ön-Raffaelloclular, sanatsal üretimlerinde operanın dramatik yapısı, lirizmi ve görsel ihtişamından etkilenmişlerdir. Özellikle trajik kadın karakterlerin işlendiği sahneler, duygusal yoğunluk, dramatik ışık kullanımı ve kostüm detayları, bu etkileşimin resimsel yansımalarını oluşturur. Parsons'a (1984) göre, bu sanatçılar, operanın sahne estetiğini ve dramatik anlatım gücünü kendi yapıtlarına entegre etmişlerdir. Resimlerindeki teatral kurgu, figürlerin jest ve mimikleri ile neredeyse işitsel bir anlatı düzlemi oluşturur (s. 3-4).

Dante Gabriel Rossetti, bu çok yönlü etkileşimin merkezinde yer alan isimlerden biridir. Şair, ressam ve amatör müzisyen kimliğiyle Rossetti, görsel ve işitsel sanatlar arasında bir köprü kurmuş; resimlerindeki karakter kompozisyonlarında adeta opera arylarını andıran bir duygusal derinlik yaratmıştır. Parsons, bu yapıyı "ariasal" olarak tanımlar; yani figürlerin pozları, bir opera arylasının dramatik vurgusunu taşır. Benzer biçimde, Edward Burne-Jones'un resimlerinde de sahneleme estetiği ve müzikal yapı hissedilir. Burne-Jones, figürlerinin konumlanması ve duygusal ifade biçimleriyle operaya özgü bir teatral atmosfer yaratır. Sahne tasarımı, kompozisyon kurgusu ve figüratif anlatımda görülen bu etkiler, onun sahne sanatlarına olan ilgisini ortaya koyar. Christina Rossetti'nin şiirlerinin müzikal uyarlamaları da, Ön-Raffaellocluların çevrenin yalnızca

görsel değil, aynı zamanda işitsel kültüre de katkıda bulunduğunu gösterir. Parsons’a göre, Christina Rossetti’nin şiirleri besteciler tarafından lied formunda bestelenmiş ve sesli müzik repertuvarında yer bulmuştur. Bu durum, kadın Pre-Raffaellocuların da müzik ve edebiyat ekseninde üretken olduklarını ortaya koyar. (Parsons, 1984, s. 5-13)

Öte yandan, operanın sanatsal ifadesi ile Ön-Raffaellocu resimlerdeki öykü anlatımı arasında yapısal bir benzerlik bulunmaktadır. Her iki sanat formunda da görsellik ve duygu yoğunluğu, izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratır. Tıpkı bir opera sahnesinde olduğu gibi, Ön-Raffaellocu tablolar da kurguya dayalı atmosferler sunar. Kostümler, figürlerin yüz ifadeleri ve sahnelemedeki teatral düzenlemeler bu benzerliği destekler (Yaşdağ, 2017).



Görsel 13: Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1871-1872, tuval üzerine yağlı boya, 87,5 × 69,3 cm (predella: 26,5 × 69,2 cm), Art Institute of Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.

Görsel 13’de gösterilen Dante Gabriel Rossetti’nin Beata Beatrix (1871-72) adlı eseri, Ön-Raffaellocu sanat anlayışı ile opera sanatının estetik ve anlatı düzeyinde kesişimini yansıtan önemli örneklerden biridir. Rossetti, bu yapıtında hem görsel hem de duygusal açıdan derinlikli bir anlatım sunarken, aynı zamanda operanın sahneleme dili, teatral atmosferi ve dramatik yoğunluğuna benzer bir yapı kurmuştur. Eserin merkezinde, trans hâlinde betimlenen Beatrix figürü yer almakta, arka planda ise Floransa manzarası, güneş saati ve alegorik figürlerle çevrili çok katmanlı bir sahne düzeni oluşturulmaktadır. Bu yerleştirme, izleyiciyi yalnızca görsel değil, duygusal bir anlatının da içine çeker ve operanın çokduyulu doğasını anımsatır.

Eserdeki figürün kapalı gözleri, başın hafif yukarıya doğru çevrili pozisyonu ve yüzündeki melankolik huzur, operadaki bir arıyı andıran bir içsel yoğunluk taşır. Susan Parsons, Rossetti’nin figür kompozisyonlarında ariasal (aria benzeri) yapıların izlenebileceğini belirtir; bu figürlerin poz ve jestleri, bir operadaki dramatik anlatım gücüne benzer bir etki yaratmaktadır (Parsons, 1984, s. 7). Beata Beatrix bu yönüyle yalnızca plastik sanat bağlamında değil, sahne sanatlarıyla kurduğu etkileşim bakımından da değerlendirilmelidir.

Eserde yer alan semboller, sanatçının kişisel yaşamı ile edebi kaynakların bir bileşimidir. Merkezdeki Beatrix figürü, hem Dante Alighieri’nin La Vita Nuova adlı eserindeki Beatrice karakterine hem de Rossetti’nin eşi ve ilham perisi Elizabeth Siddal’a gönderme yapar. Eser, Beatrix’in ölümünü doğrudan betimlemek yerine, ruhsal bir dönüşüm anına odaklanır. Sol üstte Aşk’ı simgeleyen figür, sağ üstte ise Rossetti’nin kendisini temsil eden Dante yer almakta, güneş saati ise Beatrice’in ölüm saati ile sembolik olarak ilişkilendirilmektedir. Bu tür sahne kurgusu, opera sanatında sıkça karşılaşılan zamansal geçişleri ve alegorik anlatım biçimlerini görsel dile taşıyan bir yapıdadır.

Eserin alt kısmında yer alan predella bölümünde, Dante ile Beatrice’in cennette yeniden buluşmaları betimlenmiştir. Bu alt sahne, operada bir final sahnesine benzer şekilde, anlatsal çözülme ve duygusal tamamlanmayı yansıtır. Rossetti’nin, bu versiyonda predella ekleyerek öyküye mutlu bir son getirmesi, eserin dramatik yapısını güçlendirirken, aynı zamanda izleyiciyle empatik bir bağ kurmayı amaçladığını gösterir.

Parsons, Rossetti'nin bu eserinde müziğe özgü lirizmin görsel dile aktarıldığını ve bu yönüyle Ön-Raffaellocu sanatının neredeyse işitsel bir düzleme taşındığını ileri sürer (Parsons, 1984, s. 4). Rossetti'nin hem şair hem ressam kimliği, onun sanatını disiplinler arası bir çerçevede değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Beata Beatrix, operanın dramatik gücü, şiirselliği ve sahneleme estetiğiyle ilişki kuran görsel bir anlatı olarak okunabilir.

Bu bağlamda Beata Beatrix, Ön-Raffaellocu sanatçıların operadan nasıl etkilenmiş olduklarını somutlaştıran bir örnek sunmakta; teatral anlatım, simgesel yoğunluk ve figüratif düzenlemeleriyle operanın görsel sanatlardaki izdüşümünü temsil etmektedir.

Ön-Raffaellocu sanatçılar doğrudan sahne pratiği geliştirmemiş olsalar da, opera sanatının sunduğu dramatik yapı, duygu yüklü atmosfer ve estetik bütünlük, onların sanatsal yaklaşımlarında önemli bir rol oynamıştır. Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan resimler, operanın görsel izdüşümü olarak okunabilecek nitelikte çokduyulu bir anlatım dili geliştirmiştir.

2.3. Tiyatronun Ön Raffaelloculara Etkisi

Ön-Raffaellocu Kardeşlik, sanat üretimlerinde yalnızca doğayı gözlemleyen bir anlayışla değil, aynı zamanda edebiyat ve tiyatro gibi diğer sanat dallarından esinlenerek disiplinlerarası bir estetik yaklaşımla hareket etmiştir. Tiyatro, özellikle sahneleme, dramatik ifade ve karakter betimlemesi gibi yönleriyle, bu sanatçılar için güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, tiyatral anlatım ve dramatik kompozisyon, Ön-Raffaellocuların resimlerinde sıkça başvurdukları bir yöntem haline gelmiştir.

John Everett Millais'in Ophelia adlı tablosu (görsel 10), bu tiyatral yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biridir. Eser, Shakespeare'in Hamlet oyununda geçen Ophelia'nın ölüm sahnesini temel alır ve bu yönüyle yalnızca edebi bir metnin görselleştirilmesi değil, aynı zamanda tiyatral bir anın yeniden sahneye konması olarak da değerlendirilebilir. Millais, Ophelia'yı nehirde yavaş yavaş ölüme sürüklenen bir an içerisinde betimleyerek hem dramatik hem de lirizme dayalı bir görsel anlatı kurmuştur. Figürün pozisyonu, yüz ifadesi ve bedeninin suya bırakılmış hali, izleyicide güçlü bir

sahne izlenimi yaratır. Bu etkileyici betimleme, neredeyse bir tiyatro sahnesi izliyormuş hissi uyandırır (Little, 2021, s. 78-79).

Eserdeki doğa betimlemesi de tiyatral atmosferin önemli bir unsurudur. Millais, sahnenin dekoru olarak kullanılan çevresel öğeleri büyük bir titizlikle çalışmış; nehrin kıyısındaki bitkiler, çiçekler ve ağaç dalları son derece ayrıntılı bir biçimde resmedilmiştir. Bu doğalcı yaklaşım, izleyicinin resmin içine girmesini ve anlatının parçası olmasını sağlar. Ophelia'nın çevresindeki botanik detaylar yalnızca doğaya olan bağlılığı değil, aynı zamanda dönemin botanik bilimiyle olan ilişkiyi de yansıtır. Buna rağmen, resmin bütününde doğanın durağanlığı ile insan yaşamının kırılabilirliği arasında kurulan görsel kontrast dikkat çekicidir. Ölümün kaçınılmazlığı, doğanın dinginliğiyle birleştiğinde, dramatik anlatım daha da derinleşir.

Millais'in Ophelia adlı tablosu, Ön-Raffaellocuların tiyatro sanatından nasıl beslendiklerinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Tıpkı sahne sanatlarında olduğu gibi, bu eser de izleyiciyi duygusal bir atmosfere dahil eder; figürün ifadesi, hareketin donmuş anı, dramatik ışık kullanımı ve mekân kurgusu, bir tiyatro sahnesinin unsurlarını andırır. Bu yönüyle Ophelia, yalnızca estetik bir kompozisyon değil, aynı zamanda anlatı ve duygu yoğunluğu taşıyan bir görsel performanstır.

Ön-Raffaellocuların tiyatro ile kurduğu bu yakın ilişki, yalnızca Shakespeare gibi oyun yazarlarının sahnelerini betimlemekle sınırlı değildir. Aynı zamanda tiyatro sahnesine özgü mizansen, kostüm tasarımı ve figürlerin jest-mimik kompozisyonları da bu sanatçılar tarafından dikkatle incelenmiş ve resimlerine yansıtılmıştır. Özellikle trajik kadın karakterlerin sahnelenmesi, grubun dramatik anlatıya verdiği önemi ortaya koymaktadır. Tiyatroda olduğu gibi, resimlerde de karakterler derin bir içsel çatışma, duygusal yoğunluk ve hikâyesel bağlam içinde sunulmuştur.

Bu yaklaşımın bir diğer örneği, John William Waterhouse'un Büyülü Bahçe (The Enchanted Garden) adlı eserinde görülmektedir. Bu tablo, Giovanni Boccaccio'nun 1353 tarihli Decameron adlı eserinde yer alan bir öyküden esinlenilerek oluşturulmuştur. Veba salgınından kaçan gençlerin anlattığı hikâyelerden biri olan bu sahne, yalnızca edebi bir metnin görselleştirilmesi değil, aynı zamanda teatral bir

kurgunun plastik dile aktarılmasıdır. Eserde figürlerin yerleştirilişi, mekânın dekoratif niteliği ve atmosfer yaratımı, tiyatro sahnesinin ruhunu yansıtır (Arte, 2023, s. 237).



Görsel 14: John William Waterhouse, Büyülü Bahçe (The Enchanted Garden), 1916-1917, tuval üzerine yağlı boya, 115,5 × 160 cm, Lady Lever Art Gallery, Birleşik Krallık.

John William Waterhouse'un The Enchanted Garden adlı eseri, yalnızca Ön-Raffaellocu estetik anlayışa bağlı kalmakla kalmaz; aynı zamanda tiyatro ve edebiyatın görselleştirilmiş bir izdüşümünü sunar. Sanatçının Boccaccio'nun Decameron adlı eserinden esinlenerek kurguladığı bu tablo, tiyatral bir mizansenin resim düzleminde yeniden inşası gibidir. Eser, Ansaldo'nun Dianora'ya duyduğu aşk uğruna büyüyle baharda çiçeklenen bir bahçeyi kış ortasında yaratmasını konu alır. Bu anlatı, yalnızca bir romantik hikâyenin görsel temsili değil, aynı zamanda Ön-Raffaellocu sanatçıların betimsel anlatımı tiyatral bir biçimde yapılandırma eğilimini de yansıtır.

Kompozisyon düzeyinde, Waterhouse figürleri sahne dekorunu andıran bir mimari yapının önünde düzenlemiştir. Üst üste bindirilmiş planlar, figürlerin belirli bir ritim ve koreografi içinde yerleştirilmesini sağlar. Ortada yer alan kadın figürleri, hem mekânın merkezini vurgular hem de anlatının dramatik doruk noktasını belirler. Sol tarafta yürüyen figür, izleyicinin gözünü tabloya çekerek anlatıya giriş noktası sunar; sağda yer alan erkek figür ise izleyicinin bakışını yeniden dengeleyerek, kompozisyonun

bütünlüğünü korur. Renk kullanımı da sahneleme duygusunu güçlendirir. Pastel tonlar ile zenginleşen giysi detayları, figürlerin bireysel karakterlerini vurgularken, bahçede yer alan kırmızı, beyaz ve pembe çiçekler, anlatının mevsimsel çelişkisini (kış ortasında ilkbahar) görsel olarak pekiştirir. Bu doğa unsurları, ön plandaki tiyatroya hareketi yumuşatır ve çevresel bir çerçeve oluşturur. Işık kullanımı ise özellikle figürlerin yüzlerine ve çiçeklere yöneltilmiştir. Bu, hem anlatının odak noktalarını vurgular hem de tiyatro sahnesinde spot ışığının figürleri belirginleştirmesine benzer bir etki yaratır. Bu yönüyle Waterhouse'un yapıtı, tiyatral anlatımı sahneleme estetiğiyle birleştiren bir görsel kurguya sahiptir. Ayrıca figürlerin mimikleri ve beden dili de dramatik içeriği güçlendirir. Özellikle bahçedeki kadınların yüz ifadeleri, şaşkınlık, hayranlık ve tereddüt gibi duyguları yansıtarak sahnede bir oyun oynanıyormuş hissi uyandırır. Bu durum, Parsons'ın belirttiği gibi, Ön-Raffaellocu eserlerde sıkça rastlanan "ariasal yapı"nın, yani bir opera aryasında görülen duygusal yoğunluğun ve jestlerin, resim yüzeyine aktarılması biçiminde okunabilir (Parsons, 1984, s. 7).

Büyülü Bahçe, yalnızca bir edebi metnin resmedilmesi değil; aynı zamanda tiyatro ve operaya özgü dramatik yapıların ve sahneleme tekniklerinin Ön-Raffaellocu görsellik içerisinde yeniden kurgulanmasıdır. Waterhouse'un bu eseri, anlatı, sahne ve estetik uyum açısından sanatlar arası bir birleşimi temsil eder. Bu yönüyle, Ön-Raffaellocuların tiyatro ve edebiyattan nasıl beslendiklerini ve bu etkileşimi nasıl özgün bir biçimde görselleştirdiklerini somut bir örnekle ortaya koymaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÖN RAFFAELLOCULAR VE MİTOLOJİ

Ön Raffaellocuların mitolojiye yönelimleri, içinde bulundukları Viktorya dönemi İngilteresi'nin toplumsal yapısıyla yakından ilişkilidir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren hızla gelişen sanayileşme, şehirleşme ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yabancılaşma duygusu, sanatçıları geçmişe özellikle antik dünyaya yönlendirmiştir. Bu bağlamda mitoloji, yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir sığınak ve ruhsal bir direnç noktası olarak işlev görmüştür. Klasik mitoslar, bu dönemde yalnızca hayranlık uyandıran tarihsel anlatılar olarak değil, aynı zamanda modern bireyin yaşadığı kırılmaları temsil eden imgeler olarak da değerlendirilir. Özellikle kadın imgeleri üzerinden geliştirilen mitolojik sahneler, Viktorya toplumundaki kadın rollerinin sorgulandığı, ataerkil yapının sembolik olarak eleştirildiği sahnelere dönüşmüştür. Örneğin Medusa, Pandora veya Proserpine gibi figürler hem kadının bastırılmış gücünü hem de erkek sanatçının onun üzerindeki arzusal ve zihinsel projeksiyonlarını yansıtır. Bu noktada mitoloji hem bireysel bir duygu dili hem de toplumsal normların eleştirisine olanak tanıyan çok işlevli bir araç olmuştur.

3.1. Mitoloji

İnsanlığın var olduğu ilk dönemlerden itibaren ortaya çıkan mitler, varoluş sürecini insan deneyimleri üzerinden aktaran anlatılardır. Yunanca mythos “öykü” ya da “anlatı”, logos ise “akıl”, “anlam” ve “bilim” anlamına gelmektedir. Mitler; toplulukların inançlarını, kahramanlarını, doğa olaylarını, coğrafi çevrelerini ve bunların içindeki anlatıları çoğunlukla olağanüstü unsurlarla hikâyeleştirerek ifade eder. Bu yönüyle mitler, her milletin özgün düşünme biçiminin, milli psikolojisinin, kültürel ve sosyolojik yapı taşlarının kaynağı niteliğindedir. Ontolojik, epistemolojik ve etimolojik bağlamda mitler; milli bilinç, idealler, siyaset ve milli kimlik gibi konuların araştırılmasında önemli kaynaklar arasında yer alır.

Türk Dil Kurumu'nun Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde mit, "Tanrılar, kahramanlar ve önceki çağlara ilişkin olaylar üzerine anlatılan masallar, öyküler" şeklinde tanımlanmakta ve "söylence" terimiyle karşılanmaktadır (Akarsu, 1975). Mitoloji, olayları ve onların nedenlerini diyalektik bir anlatım biçimiyle sunar; semboller aracılığıyla gerçek dünyanın kavranmasını sağlar ve olayların işlevine vurgu yapar. Mitler aslında bir mantık sistemine oturtulmuştur. Olaylar kurguya ve kutsallığa dayansa da, gerçekçi bir mantık örgüsü içinde anlamlandırılmaya çalışılır. Bu durum, mitolojinin aynı zamanda bir idrak mekanizması olduğunu ortaya koyar. Nitekim mitoloji, kozmosun ortaya çıkışını, düzenin kaynağını, varoluş ideolojisini ve insanı çevreleyen tüm varlıkların canlı ya da cansız, görülen ya da görülmeyen, olağanüstü ya da sıradan, maddî ya da manevî anlaşılmasını ya da en azından anlaşılma çabasını ifade eder. Bu bağlamda, mitoloji kelime anlamıyla mitlerin anlamını inceleyen disiplin ya da kutsal anlatılar bilimi olarak tanımlanabilir (Eliade, 2005, s. vii). Mitolojik anlatılar, bir toplumun kozmogonisini (evrenin doğuşu), antropogonisini (insanın yaratılışı), tanrılarla ilişkisini ve doğa olaylarını açıklama biçimlerini içerir.

Mitler, yalnızca eğlence aracı ya da hayal gücünün ürünü olarak değerlendirilmemelidir. Tarih boyunca pek çok uygarlık, mitolojiyi çeşitli amaçlarla kullanmıştır. Bu amaçlar arasında; evrenin ve yaşamın kökenini açıklamak (kozmogoni), doğa olaylarını anlamlandırmak (örneğin yağmur, yıldırım, deprem gibi), toplumsal düzeni meşrulaştırmak (kralın tanrısal bir soyla ilişkilendirilmesi), ahlaki ve kültürel değerleri aktarmak (kahramanlık, itaat, fedakârlık gibi), ritüel ve inanç sistemlerini temellendirmek ile sanat, mimari ve edebiyat gibi alanlara ilham vermek yer almaktadır.

Mitoloji, Antik Yunan ve Roma toplumlarında tanrılarla insanlar arasındaki ilişkileri, kahramanlık değerlerini ve evrenin düzenini açıklamak amacıyla kullanılmıştır. Bu mitolojik anlatılar; edebiyat, heykel, tiyatro ve devlet ideolojisi gibi çeşitli alanlarda etkili olmuştur. Örneğin, Athena'nın doğuş miti, akıl ve stratejinin kutsallığını vurgulayan önemli bir anlatıdır. Mezopotamya mitolojisinde (Sümer, Babil, Asur), tanrıların insanlar üzerindeki kader belirleyici gücü ön plandadır. Bu kültürdeki en önemli örneklerden biri olan Gılgamış Destanı, ölümsüzlük arayışı ve insan doğasının sorgulanması açısından ilk felsefi metinlerden biri olarak değerlendirilir (Kramer, 2002). Antik Mısır'da mitolojik anlatılar, ölüm ve öte dünya inançlarını meşrulaştırmak

ve firavunun tanrısal gücünü desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Osiris'in parçalanışı ve yeniden dirilişi miti, hem tarım döngüsünü hem de ruhsal yeniden doğuşu simgeler. Hint mitolojisinde mitlerin temel amacı; karma, dharma ve yeniden doğuş gibi felsefî kavramları öğretmektir. Mahabharata ve Ramayana destanlarında tanrılar ile insanlar arasındaki etik ilişkiler işlenir. İskandinav mitolojisinde doğa güçleriyle mücadele, kahramanlık ve kader (özellikle Ragnarök) temaları öne çıkar. Odin, Thor ve Loki gibi mitolojik figürler savaş, bilgelik ve kaos gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Türk-Moğol mitolojisinde ise Gök Tanrı inancı, kut anlayışı ve hayvan totemleri aracılığıyla toplum düzeni açıklanır. Bozkurt miti, ulusun kökenini ve gücünü simgeleyen önemli anlatılardan biridir (Ögel, 1971, s. 166). Mitoloji, yalnızca geçmişe ait hayalî anlatılardan ibaret olmayıp, toplumların değer sistemlerini, inanç yapılarını, tarih anlayışlarını ve sanat üretimlerini şekillendiren güçlü bir düşünsel temeldir.

3.1.1. Yunan Mitolojisi

Yunan mitolojisi, Antik Yunan toplumunun doğayı, insan psikolojisini, toplumsal yapıyı ve evrenin işleyişini açıklamak amacıyla geliştirdiği zengin ve sistematik bir anlatı dizgesidir. Bu mitolojik yapı, yalnızca dini inanç sistemlerinin değil; aynı zamanda sanat, felsefe, edebiyat ve siyaset gibi alanların şekillenmesinde de derin bir etki yaratmıştır. Yunan mitolojisi, antropomorfik (insan biçimli) tanrılarıyla dikkat çeker. Bu tanrılar, insanlara özgü duygular, tutkular ve zaafarla donatılmıştır; böylece mitolojik figürler, insan davranışlarının sembolik yansımaları hâline gelmiştir.

Mitolojik anlatıların önemli bir bölümü, antik edebiyatın temel eserlerinde aktarılmıştır. Bu eserler hem edebi hem de tarihsel bağlamda Antik Yunan kültürünün temel taşları olarak kabul edilir. Tanrıların ve kahramanların doğuşu, insanlıkla ilişkileri, evrenin düzeni ve mitolojik zaman algısı bu metinler aracılığıyla şekillenmiştir. Bu bağlamda, Hesiodos'un Theogonia adlı eseri, evrenin ve tanrıların kökenine dair sistematik bir açıklama sunar. MÖ 8. yüzyılda yaşamış olan Hesiodos, Antik Yunan edebiyatında Homeros'tan sonra en önemli şairlerden biri olarak kabul edilir. Theogonia'da Kaos'tan başlayarak Gaia (Toprak), Uranos (Gök), Titanlar ve Olimpos tanrılarının doğuşu ile Zeus'un iktidarı ele geçişi detaylı biçimde anlatılmaktadır. Bu eser, Yunan tanrılar panteonunun düzenlenmesinde temel rol oynayan, kozmogonik bir anlatı niteliğindedir (Hesiodos, 2012, s. 7-10).

Homeros'a atfedilen İlyada ve Odysseia destanları, Yunan mitolojisinin en bilinen epik eserlerindendir. İlyada, Truva Savaşı'nın son yılında geçen olayları konu alırken, özellikle Akhilleus'un öfkesi ve Hektor'un ölümü ekseninde şekillenir. Odysseia ise Truva Savaşı'ndan sonra İthaka'ya dönmeye çalışan Odysseus'un on yıl süren maceralı yolculuğunu aktarır. Bu iki destanda tanrılar, insan kaderine doğrudan müdahale eden figürler olarak karşımıza çıkar (Erhat, 2007, s. 5-7).

Yunan mitolojisinin sistematik bir derlemesi niteliğindeki Bibliotheka, Apollodoros tarafından kaleme alınmıştır. Bu eserde tanrıların ve kahramanların soy ağaçları, efsaneleri ve mitolojik olaylar kronolojik bir düzen içerisinde sunulmuştur. Bibliotheka, mitolojik bilgilerin sınıflandırılması ve yorumlanmasında temel başvuru kaynaklarından biri olarak kabul edilir (Apollodoros, 2017, s. 1).

Roma döneminde Ovidius tarafından kaleme alınan Metamorfozlar (Dönüşümler), 250'den fazla dönüşüm mitini epik şiir biçiminde bir araya getirir. Ovidius'un bu eseri, tanrılarla insanlar arasındaki sınırların dönüşüm aracılığıyla nasıl geçirgenleştiğini gözler önüne serer. Ayrıca, klasik Yunan mitlerine kıyasla daha estetik ve bireysel bir yaklaşım sergileyerek Roma kültürünün mitolojik yorumunu yansıtır (Eyüboğlu, 1994, ss. 15-18).

3.1.1.1.Theogonia

Hesiodos'un Theogonia adlı yapıtı, Antik Yunan mitolojisinin en önemli kaynaklarından biri olup, tanrıların, doğaüstü varlıkların ve evrenin kökenine ilişkin kozmogonik ve teogonik bilgileri sistematik bir anlatımla sunar. Eser, mitolojiyi yalnızca sözlü gelenekle taşınan dağınık anlatılar bütünü olmaktan çıkararak, tanrılar arasında hiyerarşik bir düzen kuran ilk kapsamlı mitolojik derleme niteliği taşır. Yaklaşık MÖ 8. yüzyılda kaleme alındığı düşünülen bu eser, sadece Antik Yunan dini düşüncesinin temellerini değil; aynı zamanda kozmolojik, ahlaki ve siyasal kavrayışların da izlerini taşır. Bu yönüyle Theogonia, yalnızca bir şiirsel anlatı değil, aynı zamanda Antik Yunan kültürünün tanrılarla, evrenle ve insanla olan ilişkisini anlamlandıran temel bir kaynaktır. Eserin başında şair, Helikon Dağı'nda yaşayan Musalar'a hitap eder. Bu ilahi ilham tanrıçaları, Hesiodos'un şiirsel yetisini kutsar ve ona tanrıların doğuşunu anlatma yetkisi verir. Bu açılış bölümü, Antik Yunan

şairliğinde yaygın bir uygulama olan “musalarla başlama” geleneğini sürdürürken, aynı zamanda anlatının kutsallığını ve tanrısal kökenini vurgular. Bu yönüyle eser, yalnızca mitlerin derlenmesi değil, aynı zamanda bu bilgilerin kutsal otoriteyle meşrulaştırılması çabasının ürünüdür. Theogonia’nın anlatısı, evrenin başlangıcında var olan ilk ilkel varlıkların doğumuyla başlar. İlk olarak Khaos (Boşluk) ortaya çıkar; ardından Gaia (Toprak Ana), Tartaros (Yeraltı boşluğu) ve Eros (Aşk) gibi temel varlıklar gelir. Bu ilk varlıklar, evrenin fiziksel, metafiziksel ve duygusal boyutlarını temsil ederler. Gaia, doğurganlığın ve maddenin; Tartaros, karanlık bilinçdışının ve yeraltı âleminin; Eros ise yaratıcı gücün ve evrensel çekimin sembolüdür. Bu yapı, Antik Yunan düşüncesinin kozmik düzeni açıklarken kullandığı simgesel sistemin temel taşlarını oluşturur (Hesiodos, 2020).

Gaia, kendiliğinden Uranos’u (Gökyüzü) doğurur ve onunla birleşerek Titanlar, Kykloplar ve Hekatonkheirler (yüz kollu devler) gibi ilk tanrılar kuşağını meydana getirir. Uranos’un, doğurduğu çocuklardan bazılarını yeraltına hapsedmesi üzerine Gaia, intikam almak için en küçük oğlu Kronos’u görevlendirir. Kronos, babasını orakla hadım eder ve böylece gökyüzü ile yeryüzü arasındaki ilk büyük iktidar değişimi yaşanır. Bu sahne, hem mitolojik hem de sembolik düzeyde bir “babayı devirmeye dayalı düzen kurma” temasını işler. Aynı zamanda mitolojik anlatılarda sıkça rastlanan ataerki iktidarın devredilmesi, burada ilk örneğini verir. Kronos’un iktidarı ele geçirmesiyle ikinci tanrılar kuşağı egemen olur. Ancak Kronos da tıpkı babası gibi, gücü elinde tutmak adına zalimce bir yönetime başvurur. Kendisinin de bir gün çocukları tarafından tahtından indirileceği kehanetini öğrenince doğan her çocuğunu yutar. Bu mit, yalnızca güç ve iktidar döngüsünün sürekliliğini değil, aynı zamanda despotik yönetimlerin kendi sonlarını hazırlayan yapısını da alegorik olarak temsil eder. Rheia, Kronos’un zalimliğine karşı çıkar ve altıncı çocuğu olan Zeus’u gizlice doğurarak onu Girit’te bir mağaraya saklar. Zeus’un büyüyüp güç kazanması ve babasının yuttuğu kardeşlerini kusmasını sağlaması, mitolojik döngüde yeniden bir iktidar devrini başlatır. Zeus’un iktidarı ele geçirmesi, yalnızca bireysel bir başarı değil; aynı zamanda tanrılar arasında daha dengeli bir düzenin kurulması anlamına gelir. Zeus, Kykloplar’ın verdiği yıldırım, şimşek ve gök gürültüsünü silah olarak kullanarak Titanlara karşı savaş açar. On yıl süren bu savaş sonunda Zeus ve kardeşleri galip gelir. Titanlar yeraltına, Tartaros’a hapsedilir ve Olimpos tanrıları düzeni devralır. Bu sahneler, yalnızca güç

mücadelesini değil, aynı zamanda eski düzenin yeni düzen lehine dönüşümünü simgeler. Bu yeni düzende Zeus, evrenin en yüksek hâkimi olurken; kardeşleri Poseidon denizin, Hades ise yeraltının egemeni olur.

Eserin orta bölümlerinde tanrıların soykütüğü detaylı şekilde anlatılır. Zeus'un evlilikleri ve bu evliliklerden doğan tanrı ve tanrıçalar, doğa olaylarının, insan davranışlarının ve toplumsal düzenin mitolojik temsillerini oluşturur. Athena, Apollo, Artemis, Hermes, Dionysos gibi önemli tanrı figürlerinin kökenleri burada açıklanır. Örneğin Athena'nın Zeus'un başından doğması, bilgeliğin doğrudan tanrısal akıldan türediği fikrini destekler. Hermes'in kurnazlığı ve haberci rolü; Apollo'nun kehanet, müzik ve güneşle ilişkilendirilmesi; Artemis'in doğa ve avla bağdaştırılması gibi semboller, her tanrının belirli bir doğal veya kültürel işlevi temsil ettiğini gösterir.

Eserde yalnızca tanrıların değil, bazı insan biçimli kahramanların ve doğaüstü varlıkların da kökenleri aktarılır. Bu bağlamda tanrı-insan, doğa-kültür, erkek-kadın gibi ikilikler üzerine kurulu bir sistematik inşa edilir. Hesiodos'un bu dizgesel anlatımı, mitolojinin kaotik yapısını düzenli ve kavranabilir bir düzene sokar. Kimi bölümlerde tanrıların ve doğaüstü varlıkların görevleri ve alanları da belirtilerek, mitolojik evrenin idari ve kozmik yapısı ortaya konur.

Theogonia'nın önemli anlatılarından biri de Prometheus mitidir. Prometheus, insanlara ateşi çalmasıyla tanrıların öfkesini çeker. Bunun üzerine Zeus, Prometheus'u zincire vurur ve her gün bir kartal tarafından karaciğerinin yenmesine hükmeder. Bu mit, yalnızca tanrısal cezalandırma örneği değil; aynı zamanda bilginin ve teknolojinin bedelini simgeler. Prometheus'un başkaldırısı, insanlık tarihinde bilgiye ulaşmanın sınırlarını ve etik boyutunu sorgulayan erken örneklerden biridir. Prometheus'un cezasına karşılık olarak Zeus'un Pandora'yı yaratması ise insanlığın kaderi üzerine bir başka alegoridir. Pandora, görünüşte güzel ve kusursuz bir kadın olarak yaratılır; ancak taşıdığı kutuyu açtığında dünyaya tüm kötülükler yayılır. Bu anlatı, mitolojik düzeyde kadına atfedilen "tehlikeli güzellik" algısını pekiştirirken, aynı zamanda insanlık tarihindeki acının ve umudun aynı anda var olduğunu simgeler. Pandora'nın kutusunda yalnızca "umut"un içeride kalması, kötülükle birlikte umudun da insanlığın kaderine işlenmiş olduğunu ima eder.

Eserin son bölümleri, tanrıların daha az bilinen soylarından ve efsanevi varlıkların doğumlarından söz eder. Bu katalog niteliğindeki bölümler, metne ansiklopedik bir nitelik kazandırır. Bu yapı, hem kültürel hafızayı koruma hem de dinî ve mitolojik eğitimi aktarma işlevi görür. Theogonia'nın özellikle sözlü kültürden yazılı edebiyata geçiş sürecinde bu kadar belirleyici olması, bu sistematik yapısından kaynaklanır. Eserde dikkate değer bir diğer unsur da doğa olaylarının tanrılar aracılığıyla açıklanmasıdır. Yıldırımlar, fırtınalar, deprem gibi olaylar Zeus, Poseidon gibi tanrılarla ilişkilendirilirken; tarım, doğurganlık, avcılık gibi alanlar Demeter, Hera, Artemis gibi tanrıçalar aracılığıyla temsil edilir. Bu ilişkilendirmeler, doğaya hâkim olamayan insanın, doğayı anlamlandırmak ve denetim altına almak için geliştirdiği sembolik düşüncenin bir yansımasıdır (Hesiodos, 2020).

Theogonia, tanrıların doğuşu ve evrenin düzenlenişi üzerine kurulmuş ilk kapsamlı anlatılardan biri olarak Antik Yunan mitolojisinin sistemleştirilmesinde başat rol oynamıştır. Eserde yalnızca tanrıların kökeni değil; iktidarın nasıl devredildiği, düzenin nasıl kurulduğu, doğa ve kültürün nasıl simgelerle temsil edildiği gibi birçok temel düşünsel meseleye mitolojik yanıtlar verilir. Hesiodos'un şiirsel anlatımı, yalnızca dini ritüelleri açıklamakla kalmaz, aynı zamanda Antik Yunan insanının evrene, topluma ve bilgiye dair yaklaşımını da yansıtır. Bu yönüyle Theogonia, yalnızca mitolojik değil; aynı zamanda felsefi, kültürel ve tarihsel bir metin olarak da değerlendirilebilir.

3.1.1.2. *İlyada ve Odysseia*

Homeros'un İlyada adlı epik şiiri, Batı edebiyatının en eski ve en etkili anlatılarından biridir. Yaklaşık MÖ 8. yüzyılda derlendiği düşünülen eser, Troya Savaşı'nın yalnızca kısa bir dönemini, yaklaşık elli günlük bir zaman dilimini kapsamasına rağmen, içerdiği mitolojik, tarihsel ve insani temalarla edebi derinliği yüksek bir yapı sunar. İlyada, temel olarak Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesi çevresinde şekillenir. Bu öfke, yalnızca kişisel bir kırgınlık değil; aynı zamanda tanrılarla insanlar, birey ile toplum, kader ile irade arasındaki gerilimleri temsil eden bir anlatı merkezidir. Destan, Yunanlıların Truva önünde sürdürdüğü kuşatma sırasında, Akhilleus ile Agamemnon arasında yaşanan onur çatışmasıyla başlar. Agamemnon'un, Apollon rahibinin kızı Khryseis'i geri vermek zorunda kalması, ardından Akhilleus'un ganimeti olan Briseis'i zorla alması, Akhilleus'un orduyu terk etmesine ve savaşmayı bırakmasına neden olur. Bu

karar, sadece bireysel bir protesto değil, aynı zamanda Yunan ordusunun kaderini doğrudan etkileyen bir dönüm noktasıdır. Akhilleus'un savaştan çekilmesi, Truva ordusunun üstünlük kazanmasına yol açar. Bu süreçte Truva'nın önde gelen savaşçısı Hektor'un kahramanlığı öne çıkar. Özellikle altıncı şanda yer alan Hektor'un eşi Andromakhe ve oğlu ile vedalaşma sahnesi, destanın yalnızca bir savaş anlatısı olmadığını, aynı zamanda savaşın insani bedellerini de içerdiğini gösterir. Tanrıların da çatışmaya müdahil olmasıyla savaş yalnızca insanlar arasında değil, tanrılar katında da sürer. Athena, Hera, Apollon, Ares, Zeus gibi tanrılar, farklı tarafları destekleyerek olayların akışına doğrudan etki ederler. Bu durum, Antik Yunan düşüncesinde insan kaderinin tanrılar tarafından yönlendirildiği anlayışını yansıtır. Akhilleus'un orduya dönmeye ikna edilememesi üzerine, en yakın dostu Patroklos zırhını giyerek onun yerine savaşır. Patroklos'un kahramanca mücadelesi ve sonunda Hektor tarafından öldürülmesi, Akhilleus'un geri dönüşünün ve intikam duygusunun başlangıcını oluşturur. Bu noktadan itibaren destanın dramatik yoğunluğu artar. Akhilleus, annesi Thetis'in tanrı Hephaistos'a yaptırdığı yeni silahlarla yeniden savaş meydanına çıkar. Bu dönüş yalnızca bir kahramanın savaşa katılması değildir; aynı zamanda adalet, intikam ve kefaret gibi temaların iç içe geçtiği trajik bir yükseliştir. Patroklos'un ölümü Akhilleus'u derinden sarsar ve onu Tanrıların bile dikkatini çekecek ölçüde öfkeli ve gözü kara bir savaşçıya dönüştürür. Akhilleus'un geri dönüşü ile Yunan ordusu yeniden üstünlük sağlamaya başlar. Savaşın seyrinde kritik bir eşik olan bu bölümde, Akhilleus'un düşmanlarıyla olan çatışması artık kişisel boyuta taşınır. Akhilleus, Hektor'u teke tek dövüşte öldürür. Ancak Hektor'un ölümü, zaferin değil, trajedinin zirvesi olur. Akhilleus, Hektor'un cesedini günlerce savaş arabasıyla sürükleyerek aşağılarken, bir yandan da kendi içsel çöküşünü yaşamaktadır. Bu sahne, onur, öfke ve insanlık değerlerinin keskin çatışmasını temsil eder. Nihayet Hektor'un babası, Truva kralı Priamos, büyük bir cesaret göstererek Akhilleus'un çadırına gelir ve oğlunun cesedini geri ister. Akhilleus, Priamos'un bu insani ve yalvaran duruşu karşısında yumuşar ve Hektor'un cesedini iade eder. Bu sahne, destandaki en dokunaklı ve felsefi anlardan biridir; çünkü burada öfkenin yerini merhamet, düşmanlığın yerini insanlık alır. Böylece destan, şiddetle başlayan ve intikamla gelişen anlatısını, bağışlama ve ortak acı üzerinden yumuşatan bir dengeye ulaştırır. Destanın temel yapısında birçok kahramanlık anlatısı ve mitolojik öge bulunmakla birlikte, İlyada esas olarak insan

doğasının çelişkilerini işler. Akhilleus'un öfkesi, bir yandan bireysel onurun ve adalet arayışının sembolü iken, diğer yandan ölçsüzlüğün ve yıkımın da kaynağı olur. Tanrıların müdahaleleri, insanların iradesinin sınırlarını çizerken, kader anlayışı bu sınırları sürekli sorgular. Hektor'un ölümüne rağmen Truva'nın düşüşü destanda anlatılmaz; bu, Odysseia ve diğer epik şiirlere bırakılmıştır. Ancak İlyada'nın asıl gücü, savaşın gidişatını değil, insanî yönlerini, çatışmaların ahlaki boyutunu ve mitolojik-kültürel değerlerini derinlemesine yansıtmaktadır (Homeros, 2003). İlyada, yalnızca Antik Yunan dünyasının değil, evrensel insanlık tarihinin temel sorularını ele alan bir anlatıdır. Onur, öfke, intikam, şefkat, kader, tanrısal müdahale ve insani acı gibi temalar etrafında şekillenen bu epik şiir, bireyin toplumsal yapı içindeki yerini, değerler sistemini ve kahramanlık anlayışını sorgular. Bu yönüyle İlyada, döneminin ötesinde bir edebi, kültürel ve düşünsel miras olarak günümüze kadar ulaşmayı başarmış ve hâlâ geçerliliğini koruyan bir anlatı olmaya devam etmiştir.

Homeros'un Odysseia adlı destanı, Antik Yunan edebiyatının en önemli epik yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Yaklaşık MÖ 8. yüzyılda yazıya geçirildiği düşünülen bu eser, Troya Savaşı'ndan sonra evine dönmeye çalışan İthaka kralı Odysseus'un uzun ve zorlu yolculuğunu konu edinir. Destan, yalnızca bir kahramanın serüvenlerini aktarmakla kalmaz; aynı zamanda Antik Yunan kültürünün kozmolojisini, ahlaki değerlerini, birey-toplum ilişkisini ve tanrılarla insanlar arasındaki güç dinamiklerini de derinlemesine işler. Odysseia, epik türün temel unsurlarını taşıyan yapısıyla tarih boyunca edebiyat, felsefe ve sanatta kalıcı etkiler yaratmıştır. Destan, Homeros'un diğer eseri İlyada'nın bıraktığı yerden sonra başlayan olayları anlatır. Ancak Odysseia, İlyada gibi bir savaşın ortasında geçmekten ziyade, savaş sonrası bireyin içsel ve dışsal mücadelesini işler. Bu yönüyle epik anlatının savaş merkezli anlatılarından farklılaşır ve kahramanlık kavramını yeni bir boyuta taşır. Odysseus, yalnızca fiziksel güç ve cesaretiyle değil, aynı zamanda zekâsı, sabrı ve stratejik düşünme yeteneğiyle öne çıkar. Bu bağlamda, destan Homeros'un kahramanlık anlayışında bir evrime işaret eder. Destan, üç temel ekseninde gelişir: Telemakhos'un babasını arayışı, Odysseus'un geçmişte yaşadığı serüvenleri anlatan retrospektif anlatılar ve Odysseus'un İthaka'ya dönüşüyle birlikte kimliğini gizleyerek düzeni yeniden tesis etmesi. Bu eser, hem anlatı tekniği bakımından zenginlik sunar hem de

tematik düzeyde çeşitlilik sağlar. Anlatı, geleneksel doğrusal zaman anlayışının dışına çıkarak geçmiş ve şimdiki zamanı iç içe geçirir.

Eserin giriş bölümlerinde, Odysseus'un yokluğunda İthaka'da yaşananlar aktarılır. Oğlu Telemakhos, babasının akıbetinden habersizdir ve annesi Penelopeia, sarayda zorla evlenmeye çalışan ısrarcı taliplerin baskısı altındadır. Bu durum, yalnızca bir ailenin dramını değil, aynı zamanda siyasi otoritenin yokluğunun toplumsal düzende yarattığı kaosu da gösterir. Athena'nın Telemakhos'a yardım etmesi, tanrıların insanların kaderindeki belirleyici rolünü vurgular. Telemakhos, Pylos ve Sparta'ya yaptığı seyahatlerde babasının izini sürer ve kendisini hem fiziksel hem de ahlaki olarak olgunlaştırır. Bu yolculuk, genç bir bireyin erginleşme sürecini simgeler. Destanın en dikkat çekici bölümleri, Odysseus'un geçmişte başından geçen olayları anlatmasıyla başlar. Tanrıça Kalypso'nun adasında yedi yıl boyunca tutsak kalan Odysseus, tanrıların kararıyla serbest bırakılır ve bir sal ile denize açılır. Fırtınalarla boğuşarak Phaiaklar diyarına ulaşır ve burada kral Alkinoos'un huzurunda yaşadıklarını anlatır. Bu anlatılar, epik yapının merkezini oluşturur. Kykloplar adasında tek gözlü dev Polyphemos'u zekâsıyla alt edişi, Aiolos'un rüzgâr tulumu armağanı, dev Laistrygonlarla karşılaşması, büyücü Kirke'nin adasında yaşadıkları ve Ölüler Diyarı'na inişi destanın en çarpıcı bölümleri arasında yer alır. Özellikle Ölüler Diyarı'nda geleceği öğrenmek üzere yaptığı yolculuk, hem kahramanın içsel hesaplaşmasını hem de kader ve bilgi temalarının mitolojik düzlemde işlenişini temsil eder.

Odysseus'un yolculuğunda karşılaştığı Sirenler, Skylla ve Kharybdis gibi yaratıklar, insanın doğa ve bilinmezle olan mücadelesinin sembolleridir. Bu bölümler, aynı zamanda Antik Yunan düşüncesindeki ölçülülük ilkesini destekler. Kahramanın sürekli olarak hem dış tehditlerle hem de kendi arzuları, korkuları ve sınırlarıyla mücadele etmesi, bireyin içsel gelişiminin simgesel bir anlatımıdır. Güneş tanrısı Helios'un kutsal sığırlarının kesilmesi, tanrısal düzene karşı işlenen bir suç olarak değerlendirilir ve bu suçun cezası olarak Odysseus'un arkadaşları yok edilir. Bu bölüm, mitolojik anlatılarda tanrı-insan ilişkisinin sınırlarını ve kutsala karşı gösterilmesi gereken saygının önemini vurgular.

Odysseus nihayet İthaka'ya döndüğünde, asıl mücadelesi yeni başlar. Athena'nın yardımıyla kimliğini gizleyerek saraya giren Odysseus, sadık domuz çobanı Eumaios ve

sonunda oğlu Telemakhos ile birleşir. Bu buluşma yalnızca dramatik bir an değil, aynı zamanda baba-oğul ilişkisi ve hanedanın yeniden tesisi açısından da önemlidir. Penelopeia'nın Odysseus'un kimliğini hemen kabul etmemesi, onun zekâsına denk bir figür olduğunu gösterir. Penelopeia'nın sadakati, Antik Yunan toplumunda kadına biçilen rollerin en idealize edilmiş örneği olarak değerlendirilir. Aynı zamanda kadının erdemi, sabrı ve dirayeti destan boyunca vurgulanan değerler arasında yer alır.

Yavukluların yay sınavı sahnesi, Odysseus'un gerçek kimliğini ispatladığı ve düzeni tekrar sağladığı bölüm olarak epik anlatının doruk noktasıdır. Yay sadece fiziksel bir güç değil, aynı zamanda meşru iktidarın sembolü hâline gelir. Odysseus'un tüm talipleri öldürmesi, yalnızca bir intikam değil, aynı zamanda bozulmuş toplumsal düzenin yeniden tesisi anlamına gelir. Ardından Penelopeia ile yaşadığı tanıma süreci ve babası Laertes'in ziyaret edilmesiyle destan, nihai kapanışa ulaşır.

Odysseia, farklı temaları bir arada işleyen çok yönlü bir yapı sunar. En temel düzeyde, bir eve dönüş anlatısıdır. Ancak bu dönüş yalnızca coğrafi bir yolculuk değil, aynı zamanda bir kimlik, hafıza ve meşruiyet yolculuğudur. Odysseus'un fiziksel yolculuğu boyunca karşılaştığı engeller, onun içsel dönüşümünü de temsil eder. Bu dönüşüm sürecinde tanrılarla, doğayla, düşmanlarla ve kendi tutkularıyla yüzleşir. Eser, akıl ve irade kavramlarını ideal bir liderlik modeli çerçevesinde yeniden tanımlar. Öte yandan, Odysseia'da kadın figürlerinin rolü dikkat çekicidir. Penelopeia, Kalypso, Kirke ve Nausikaa gibi kadın karakterler, farklı biçimlerde hem kahramanın yolculuğunu şekillendirir hem de Antik Yunan toplumunun kadınlara bakış açısını yansıtır. Penelopeia evin ve sadakatin sembolüken, Kalypso doğaya ve zamansızlığa ait olan çekici bir tuzak, Kirke ise bilgi ve tehlike arasında bir geçiş noktasıdır. Nausikaa ise misafirperverlik ve gençliğin temsilcisidir. Bu karakterler aracılığıyla Homeros, kadınlık hallerinin çok yönlü bir temsilini sunar. Tanrılar, destanın her aşamasında belirleyici aktörlerdir. Athena, Odysseus'un sürekli yardımcısı olurken, Poseidon onun yolculuğunu sürekli engelleyen düşmanıdır. Zeus, olayların genel düzenini denetleyen yargıç konumundadır. Tanrıların müdahaleleri yalnızca olay örgüsünü değil, aynı zamanda Antik Yunan'daki kader inancını ve tanrı-insan ilişkisinin doğasını da yansıtır. Bu çerçevede tanrısal irade ile bireysel irade arasında sürekli bir gerilim vardır. İnsanlar

tanrılara bağımlı olsa da, Homeros bireysel karakterlerin eylemlerine ahlaki bir sorumluluk yüklemeyi ihmal etmez (Homeros, 2004).

Odyseia, yalnızca mitolojik bir anlatı ya da kahramanlık destanı değil, aynı zamanda insanın evrendeki yerini, zaman ve kimlik kavramlarını, iktidar ve adalet ilişkilerini irdeleyen derin bir eserdir. Homeros'un anlatım gücü, kahramanlık temasını salt fiziksel başarıya indirgemeyen; aksine zeka, sabır, erdem ve merhamet gibi insani değerlere dayandıran bir anlayışı yansıtır. Bu yönüyle Odyseia, Antik Çağ'dan günümüze kadar canlılığını koruyan, yalnızca bir dönemin değil, evrensel insanlık deneyiminin de simgesel bir ifadesi olarak kabul edilir.

3.1.2. Yunan Mitolojisinin Resim Sanatında Ağırlıklı Ele Alındığı Dönemler

Yunan mitolojisi, Batı sanatında yüzyıllar boyunca tükenmeyen bir ilham kaynağı olmuştur. Tanrıların, kahramanların ve mitolojik olayların alegorik ya da dramatik tasvirleri, özellikle Rönesans, Barok, Neoklasik ve Romantik dönemlerde doruk noktasına ulaşmıştır. Kurtuluş (2002, s. 4), Yunan mitolojisinin Avrupa resim sanatına etkisine dikkat çekerek, “Yunan mitolojisinin Avrupa resim sanatını büyük ölçüde etkilediği görülmektedir” ifadesini kullanır. Bu görüş, özellikle Rönesans döneminin hümanist ruhunu yansıtan temaların sanatta güçlü bir biçimde yer bulduğunu göstermektedir. Batur ve Başdoğan (2022) da benzer şekilde, “Yunan mitolojisi sanatçıların da beslendiği çok önemli bir kaynaktır” (s.169) değerlendirmesinde bulunarak, mitolojik figürlerin sanatsal üretimdeki sürekliliğine işaret eder. Bu bağlamda Tanrı Pan'ın doğayla ilişkilendirilmesi, özellikle geç dönem resimlerinde mitoloji ile doğal dünya arasında kurulan sembolik bağlantının güçlü bir örneğini oluşturur.

3.1.2.1. Rönesans Dönemi

Rönesans döneminde Antik Yunan kültürüne duyulan hayranlık yeniden canlanmış; hümanist düşüncenin etkisiyle mitolojik temalar, Hristiyan temalarının yanı sıra sanatta saygın bir yer edinmiştir. Bu yeniden canlanma, mitolojik öğelerin figüratif sanat anlayışıyla farklı biçimlerde yorumlanmasına olanak tanımış; sanatçılar klasik anlatıları bireysel üsluplarıyla yeniden kurgulamaya başlamıştır.

Bu dönemde mitolojik anlatıların resimlerde sıklıkla yer almasının temel nedenlerinden biri, insan anatomisinin çıplaklık yoluyla daha iyi aktarılabilmesidir. Mitolojik hikâyelerin sahneleme biçimi, bu estetik anlayışa olanak tanımıştır. Ayrıca Rönesans'ta sosyal ve mitolojik içerikli konular daha yoğun biçimde ele alınmış; mitolojik sahneler resim sanatının merkezine yerleşmiştir. Öne Çıkan Sanatçılar ve Eserler: Sandro Botticelli (1445-1510): Venüs'ün Doğuşu (1486), Tanrıça Aphrodite'nin deniz köpüğünden doğuşunu alegorik biçimde betimlemektedir. Eser, Fransa'daki Uffizi Galerisi'nde sergilenmektedir (Gombrich, 1997, s.230). Raphael (1483-1520): Parnassus (1511), Apollo ve dokuz Müz'ün tasvir edildiği fresktir. Sanatın ilahi kaynağını ve kutsallığını vurgular. Eser, Vatikan'daki Stanza della Segnatura'da yer almaktadır.

3.1.2.2. Barok Dönemi

Barok sanatında mitolojik temalar, dramatik ışık-gölge oyunları ve güçlü duygusal ifadelerle işlenmiştir. Bu dönemde kompozisyonlar daha teatral ve dinamik hâle gelir. Rönesans ile birlikte sanatın gündemine giren Antik Yunan düşünce yapısı, Barok resminde de mitolojik temalarla yeniden hayat bulmuştur. Öne Çıkan Sanatçılar ve Eserler: Peter Paul Rubens (1577-1640): Leda ve Kuğu, Paris'in Seçimi, Prometheus'un Zincirlenişi gibi eserlerinde mitolojik sahneleri güçlü beden dili ve hareketli kompozisyonlarla yorumlamıştır. Bu eserler, Louvre, Prado ve Hermitage gibi önemli müzelerde sergilenmektedir. Nicolas Poussin (1594-1665): Apollo ve Daphne, Bacchus'un Zaferi adlı yapıtlarında mitolojik anlatıları akademik kompozisyon düzeniyle yorumlamış, antikiteye sistemli bir bakış sunmuştur.

3.1.2.3. Neoklasik Dönem

Fransız Devrimi sonrasında klasik değerlere duyulan özlemle birlikte antik mitolojiye olan ilgi yeniden artar. Yunan mitolojisi bu dönemde, özellikle ahlaki ideallerin ve kahramanlığın sembolü olarak öne çıkar. Sanatçılar, mitolojik anlatılardan hareketle dönemin ideolojik eğilimlerini işlerler. Öne Çıkan Sanatçılar ve Eserler: Jacques-Louis David (1748-1825): Paris'in Yargısı, Mars ile Venüs gibi eserlerinde mitolojik karakterler aracılığıyla devrimci ve ahlaki değerleri ifade eder. Jean-Auguste-

Dominique Ingres (1780-1867): Jüpitör ve Thetis, Venüs Anadyomene gibi eserlerinde idealize edilmiş beden anlayışını ve klasik güzellik kavramını ön plana çıkarır.

3.1.2.4. *Romantik Dönem*

Romantik dönemde mitolojik temalar daha çok bireysel duygular, trajedi ve melankoli çerçevesinde ele alınmıştır. Mitlerin psikolojik ve duygusal derinliği vurgulanmış, bireyin iç dünyasına dair yorumlamalar ön plana çıkmıştır. Öne Çıkan Sanatçılar ve Eserler: Eugène Delacroix (1798-1863): Orpheus'un Eurydike'yi Kaybedişi, Medea Çocuklarını Öldürüyor gibi eserlerinde Yunan mitlerine romantik bir perspektif ve trajik bir anlatım kazandırmıştır. Gustave Moreau (1826-1898): Herkül ve Hydra, Galatea, Prometheus gibi eserleriyle mitolojik figürlere sembolist ve düşsel bir yaklaşım getirmiştir. Moreau, mitolojiyi modern insanın bilinçdışına açılan bir kapı olarak yeniden kurgulamıştır.

3.2. **Ön Raffaelloclarda Mitolojik Konulu Resimlerin İncelenmesi**

1848 yılında kurulan Ön-Raffaellocu Kardeşlik, sanatta doğrudan gözleme dayalı gerçekçilik, tarihsel doğruluk ve içsel anlam arayışını savunmuş; idealist fakat bireysel anlatımı öne çıkaran bir estetik yaklaşım geliştirmiştir. Hareketin birinci kuşağında yer alan John Everett Millais, William Holman Hunt ve Dante Gabriel Rossetti gibi sanatçılar, çalışmalarının erken döneminde mitolojik temalara sınırlı ölçüde yer vermiş; daha çok dini sahneler, İngiliz edebiyatı, Ortaçağ hikâyeleri ve ahlaki alegoriler üzerinden eserler üretmişlerdir. Bu dönemde klasik mitoloji, sanatçıların temel ilgi alanı olmaktan ziyade, genel kültürel atmosferin bir parçası olarak zaman zaman başvuru bir kaynaktır. Örneğin Rossetti'nin ilk dönem çalışmalarında mitolojik anlatılar belirgin bir yer tutmaz; bunun yerine İncil anlatıları, Dante Alighieri ve İngiliz şiiri öne çıkar. Buna karşılık, ikinci kuşak Ön-Raffaellocular özellikle Rossetti'nin 1860 sonrası eserleri ile Edward Burne-Jones ve William Morris gibi sanatçılar klasik mitolojiye daha sistematik ve yoğun bir biçimde yönelmişlerdir. Bu sanatçılar için mitoloji, yalnızca antik dünyanın estetik bir yansıması değil; aynı zamanda bireysel duyguların, aşk ilişkilerinin, psikolojik çatışmaların ve toplumsal eleştirinin mecaz düzeyde temsil edildiği bir ifade alanı olmuştur (Faxon, 2011, s. 77-78). Özellikle Rossetti'nin Pandora, Proserpine, Astarte Syriaca ve Mnemosyne gibi tanrıça betimlemeleri, mitolojik

figürlerin ötesinde, sanatçının sevgilisi Jane Morris'in içsel ve dışsal yansımaları olarak düşünülmüştür. Mitos, bu bağlamda bir özdeşleşme ve içselleştirme aracına dönüşmüş; tanrıçalar, sanatçının duygusal hafızasını ve arzularını temsil eden anlam derinliği taşıyan imgeler haline gelmiştir (Faxon, 2011, s. 81-83). Burne-Jones ise Pygmalion, Perseus, Phyllis-Demophoon gibi anlatılar aracılığıyla, kişisel aşk deneyimlerini ve özellikle Maria Zambaco ile yaşadığı ilişkiyi sanatında mitolojik dil üzerinden işlemiştir. Mitolojik temalar, onun sanatında aşk, ayrılık, özlem ve ideal güzellik gibi evrensel insanlık durumlarını sembolleştiren bir yapı kazanır (Faxon, 2011, s. 84-88).

Mitoloji, Ön Raffaellocu sanatçılar için yalnızca bir anlatı değil; bireysel arzuların, aşkın, hatıranın ve toplumsal eleştirinin ifade bulduğu sembolik bir dil haline gelmiştir. Bu anlamda, Ön-Raffaellocuların mitolojiye ilgisi, sadece geçmişe yönelmiş nostaljik bir eğilim değil, aynı zamanda çağın ruhsal ve kültürel gerilimlerine karşı geliştirilmiş yaratıcı bir yanıttır. Ön-Raffaellocuların mitolojik konulara yaklaşımı, kuşaklar arası farklara rağmen ortak estetik ve etik ilkeler etrafında biçimlenmiştir. İkinci kuşak sanatçılar mitolojik temaları daha yoğun ve kişisel bir sembolizmle işlerken, birinci kuşak üyeleri arasında yer alan John Everett Millais gibi sanatçılar bu tür anlatıları daha doğrudan, edebi ve ahlaki bir çerçevede yorumlamıştır. Millais'in 1848 tarihli *Cymon and Iphigenia* adlı eseri, birinci kuşak Ön-Raffaellocu sanatçıların mitolojik anlatılara nasıl yaklaştığını gösteren dikkat çekici örneklerden biridir.

Görsel 15' te gösterilen eser, Giovanni Boccaccio'nun *Decameron* adlı yapıtındaki *Cymon ve Iphigenia* hikâyesine dayanmaktadır. Anlatıya göre kaba ve eğitimsiz bir adam olan *Cymon*, ormanda rastladığı uyuyan *Iphigenia*'ya âşık olur. Bu estetik karşılaşma, onun içsel dönüşümünü başlatır; böylece kaba bir doğaya sahip olan *Cymon*, aşk sayesinde zarif ve duyarlı bir bireye dönüşür. Millais bu sahneyi, *Iphigenia*'nın uykuda olduğu bir anda *Cymon*'un ona hayranlıkla baktığı bir an olarak tasvir eder (Hammerschlag, 2012, s. 204).



Görsel 15: John Everett Millais, Cymon ve Iphigenia, 1848, tuval üzerine yağlı boya, yaklaşık 120 × 98 cm, Tate Britain, Tate Gallery Koleksiyonu, Birleşik Krallık.

Eserdeki renk kullanımı, Ön-Raffaellocu estetiğine uygun biçimde son derece canlı, doygun ve dikkat çekicidir. Arka planda doğa, yeşilin tonlarıyla ayrıntılı şekilde betimlenmiştir; çiçekler kırmızı, sarı ve beyaz gibi parlak renklerle vurgulanmıştır. İphigenia'nın açık beyaz ve krem tonlarındaki giysisi saflık ve masumiyeti simgelerken, Cymon'un toprak tonlarında ve hayvan postuyla bezeli kıyafeti onun başlangıçtaki ilkel doğasına işaret eder. Millais'in doğa betimlemelerindeki titizlik, Ön-Raffaellocu ekolünün doğayı bir mercek gibi inceleme anlayışının bir yansımasıdır.

Işık kullanımı da eserin anlatı yapısına katkıda bulunur. Doğrudan İphigenia'nın üzerine düşen ışık, hem kompozisyonun odak noktasını oluşturur hem de onun ruhsal saflığını vurgular. Cymon'un yüzünün gölgede bırakılması ise onun bilinçsizlikten aydınlığa doğru geçişini simgeler. Sahnenin geneline hâkim olan teatral atmosfer, ışığın yumuşak ve dramatik kullanımıyla güçlendirilmiştir.

Kompozisyon yapısı, izleyicinin bakış yönünü yönlendirecek biçimde kurgulanmıştır. İphigenia yatık şekilde merkezde konumlanırken, Cymon figürü sol alt köşede yer alır. Bu yerleşim, izleyicinin gözünü doğrudan İphigenia'ya yönlendirir ve onun varlığını sahnenin dönüşüm noktası olarak vurgular. Figürlerin çevresini saran ağaçlar ve bitki örtüsü, bir çerçeve etkisi yaratarak sahneye teatral bir “perde” havası kazandırır.

Millais bu eserinde, kaba kuvvetin yerini estetik duyarlılığa bıraktığı bir dönüşümü anlatır. Cymon'un İphigenia'ya duyduğu hayranlık, yalnızca fiziksel çekim değil, ruhsal bir uyanışın başlangıcıdır. İphigenia, bu bağlamda pasif bir nesne olmanın ötesinde, güzellik, erdem ve ruhsal aydınlanmanın simgesi haline gelir. Millais'in kadını edilgen bir figür gibi sunmasına rağmen, onun sahnedeki varlığı erkeğin dönüşümünü başlatan temel unsur olarak kurgulanmıştır.

Cymon and Iphigenia, Millais'in ilk Ön-Raffaellocu tuvaleri arasında yer alır ve akımın doğaya bağlılık, detaycılık ve edebi içerik vurgusunu güçlü biçimde yansıtır. Mitolojik bir anlatıyı dramatize etmeden, görsel metaforlar aracılığıyla izleyiciye aktaran bu eser, birinci kuşak Ön-Raffaellocuların mitolojiye nasıl yaklaşım geliştirdiğini somutlaştırır. Mitolojik özün idealize edilmiş biçimsel yorumla buluştuğu bu yapıt, aynı zamanda Ön-Raffaellocu anlayışın ahlaki ve estetik hedeflerinin erken bir yansımasıdır.

Millais bu eserinde, Ovidius'un *Metamorphoses*'inde yer alan Perseus ve Andromeda efsanesini konu almıştır. Zincire vurulmuş Andromeda'yı canavardan kurtarmaya çalışan Perseus'un heroik anı resmedilmiştir. Andromeda eksende ve yatay pozisyonda uzanmışken, Perseus ise dik olarak kanadı andıran bir şekilde figürü desteklemektedir. Küçük boyutlu kompozisyonun mitolojik sahneyi hem dramatik hem de yoğun şekilde aktardığı görülmektedir. Andromeda'nın teni neredeyse mermer gibi soluktur; bu da masumiyet ve kurbanlığı simgelemektedir. Perseus'un giysisinde ise soğuk mavi-gri tonlar hakimdir; bu onun tanrısal yönünü vurgulamaktadır. Arka plan doğal yeşil ve kahverengi tonlarla verilmiş, sahnenin odak noktalarını güçlendirecek şekilde söner hale getirilmiştir. Işık Andromeda'nın vücudunu aydınlatır; dramatik vurguyla figürü ön plana çıkarır. Perseus gölgeli bölgededir; bu da figürün kurtarıcı olma görevini hiyerarşik olarak konumlandırılmasını sağlamıştır. Genel aydınlatmanın yumuşak oluşu Ön Raffaellocu natüralist bir atmosfer yaratmıştır. Andromeda yatay olarak uzanmış, vücudu kadınsı kıvrımları vurgulamaktadır. Perseus'un çizgisi ise dikey ve güçlüdür, bu

kurtarıcı, eril gücü sembolize etmektedir. Zincir ve kayalık detayları net ve keskin çizgilerle betimlenmiştir; bu unsurlar dramatik gerilimi arttırmıştır. Andromeda'nın yüzü kapalıdır, bu gizemli bir masumiyet hissi yaratmaktadır. Perseus'un yüzü ise kararlılık ve eyleme hazır olma hissini vermektedir. Canavar ya da Pegasus gibi öğelerin görünmemesi, sahnenin kişiye ve kurtuluş anına odaklanmasını sağlamıştır.



Görsel 16: John Everett Millais, Perseus Andromeda'yı Kurtarıırken, 1847-1848, tuval üzerine yağlı boya, 30,5 × 40,5 cm, özel koleksiyon.

Kompozisyon üçgen düzende resmedilmiştir. Andromeda (yatay), Perseus dikey ve orta ekseninde, figür birleşimini üçgen çerçeve içinde sunmaktadır. Andromeda yatay ekseninde zemine hâkimken, Perseus onu destekler biçimde arkadan uzanarak hem gerilimi hem dramatik yumuşaklığı sağlamıştır. Figürler tablo alanına dengeli dağılmıştır. Doruk noktalarındaki ışık-gölge kontrastı çok net bir yönelim sağlamaktadır. Andromeda: kurban, masumiyet ve güzellik sembolü; aynı zamanda “kurtarılmayı bekleyen kişi”

metaforudur. Perseus: cesaret, erdem ve erkek kurtarıcı simgesidir. Zincir: tanrıların adaleti ve cezalandırmanın fiziksel sembolünü temsil etmektedir.

Bu eser, kurtarma-arınma temasını romantik kurtuluş imgesiyle birleştirmiştir. Kadın erkek arası güç dengesi dramatize edilmiştir. Millais bu dönem devam eden Ön Raffaellocu akımın mitolojik anlatıya yaklaşımını, doğacı detaycılık, natüralist kompozisyon ve dramatik ikonografi kurguları ile temsil etmektedir. Dönemi itibarıyla bu eser, büyük tuvallere oranla küçük boyutta yapılmış ama mitolojik anlatının yoğunluğunu yitirmemiştir.

Millais'in sonraki realist eğilimlerinden farklı olarak, eser mitin sembolik gücünü temel almıştır. Millais'in Perseus Andromeda'yı Kurtarıyor adlı eseri, mitolojik sembolizmi dramatik ışık-şekil-poz kompozisyonlarıyla birleştirerek erotik kurtuluş temasını yoğun biçimde yansıtmaktadır. Renk, ışık ve figür tasvirindeki detaylar, Ön RAffaellocu estetiğinin ruhsal derinlik ve metin görsellik uyumunu çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır.



Görsel 17: Dante Gabriel Rossetti, Ligeia Siren, Mart 1873, renkli tebeşir, 79 × 47 cm, özel koleksiyon.

Bu tebeşir çizimi, Yunan mitolojisinden bir siren figürünü betimlemektedir. Siren Ligeia, egzotik bir enstrüman taşımakta ve deniz kenarında, düşünceli bir ruh hâliyle durmaktadır. Rossetti, Homeros'un Odyseia ve Virgil'in Georgica'sından ilham almış, ancak geleneksel olarak yüzen siren ve gemiye yaklaşan sahneyi değil; "ölümsüz an"ı daha içsel, durgun ve tehlikesiz görünen bir duruşu yakalamayı tercih etmiştir. Renkli tebeşirle çalışılmış resimde pastel tonlarının hakim olduğu görülmektedir. Ligeia'nın cildi soluk kremi, giysisi ise beyaz saydam efektlidir; bu, onu hâliyle mitolojik ve büyümlü kılmıştır. Bitki örtüsü ve arka plan için kullanılan yeşil-kahverengi tonlar, figürü vurgulamak için bulanık ve tonlanmıştır. Figür ön plandaki aydınlıkta yer alırken, arka plan sisi andıran yumuşak gölgelere bırakılmıştır. Bu sayede sirenin yüzü ve enstrümanı daha net, odak noktası olarak öne çıkmaktadır. Ligeia'nın vücudu eğrisel ve zarif betimlenmiştir. Saç çizgilerinin akıcılığı fildişi gibi saydam bir doku hissi yaratmaktadır. Enstrümanın sapı elle çizilmiş gibi yoğun, telleri ince çizgilerle işlenmiştir. Ligeia'nın başında hafif bir tül vardır; örtü, siren imgesine gizemli ve 'mitolojik' bir hava katmaktadır. Elleri nazik, dikkatli tutuştur; enstrüman tutan sağ el yukarı, sol el tellerin üzerinde durmaktadır. Arka plandaki gemi silueti sahnenin mitolojik bağlamını destekler şekilde uzak, flu ve küçük çizimlerle yerleştirilmiştir. Figür dikey ekseninde, saydam giysisiyle merkezde konumlanmıştır. Arka plandaki uzak ve siluet gemi, dikey figürü tamamlamıştır. Kompozisyon simetrisi, izleyenin bakışını Ligeia'nın yüzüne yönlendirmektedir. Siren figürü: Tehlikeli güzelliğin ve kadim mitolojinin kadınsı temsilini canlandırmıştır. Müziğin metaforik olarak ölümcül gücü Sirenlerin cazibesinin kaynağına, "femme fatale" arketipine işaret etmektedir. Gemi figürü: İnsan zaafını, tehlikeli cazibeyi ve kaderi temsil etmektedir. Rossetti, Ligeia'yı "zarif bir tehdit" olarak sunarak, görsel iç huzuru tehlikeli potansiyel ile yansıtmıştır.

Çalışma geç dönem Pre Raphael tarzını, renkli tebeşir basitliğiyle temsil etmektedir. Rossetti'nin "femme fatale" figürüne olan ilgisini derinleştirmiştir. Ligeia Siren, "A Sea-Spell" (1877) adlı yağlı tablosunun öncüsüdür (Rossetti, 1911, s.85). Şehvet, ölüm ve aşk temalarının Victoriana'daki tabu sınırlarını zorlaması ve estetizmin yükselişiyle uyumluluk taşımaktadır.

Ligeia Siren, Rossetti'nin "femme fatale" temasını mitolojik bir bağlam içinde, görünürde pastoral ve huzurlu bir sahneyle sunan güçlü bir eseri niteliğindedir. Biçimsel

detaylar, renk, ışık, çizgi ve kompozisyon, sadece estetik kaygıyı değil, aynı zamanda mitolojik ve kültürel anlamı da derinleştirmektedir. Akademik kaynaklar, eserin ikonografisi ile Rossetti'nin sanat-hayat felsefesini destekler nitelikte karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 18: Dante Gabriel Rossetti, Mnemosyne, 1881, tuval üzerine yağlı boya, 126,4 × 61 cm, Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware, Amerika Birleşik Devletleri.

Rossetti tarafından önce büyük tuvalde yer alması planlanan *Astarte Syriaca* için yapılan baş ve el çalışması temel alınarak hazırlanmış; sonrasında bağımsız bir mitolojik-alegorik tablo olan *Mnemosyne* haline gelmiştir. Tablo, Yunan mitolojisindeki Hafıza tanrıçası Mnemosyne'i betimlemektedir. Jane Morris model olarak kullanılmış, elinde hafıza simgesine benzeyen bir meşale veya lamba taşımakta, yüzünde zamansız düşüncelilik hâliyle durmaktadır. Çerçeveadaki “Thou fill’st from the winged chalice...”

“ Ey Hafıza, ruhun kanatlı kadehinden lambanı dolduruyorsun, ateş kanatlı hedefine...” dizesi hafıza ve ruhun simgesel ilişkisini pekiştirmiştir.

Figürün koyu zümrüt-yeşil kadife elbisesi, derin ve zengin bir doku sunmaktadır. Fiziksel ve zihinsel ağırlığı güçlü göstermiştir. Yumuşak makyaj benzeri ten tonu, figüre eterik bir aydınlık vermiştir. Arka plan koyu, sisli mavi-yeşil tonlarda; figürü öne çıkararak ruhsal odak oluşturmuştur. Sol üstten yayılan yoğun ışıqla yüz ve kollar öne çıkarken, elbisede derin gölgeler çoğalarak üç boyutlu etki sağlamıştır. Meşale benzeri nesneden yayılan suni bir ışıqla hissi yaratılmış, hafıza metaforu ve ruhani bir aydınlanma duygusu güçlendirilmiştir. Figür dikey ekseninde oturur; dik hatlar güçlü duruş ve olgunluğu temsil etmektedir. El ve yüz çizgileri yumuşak kıvrımlıdır. Kumaş kıvrımları detaylı ve zariftir, Ön Raffaellocu tipik natüralizmine uygun şekilde incelikle işlenmiştir. Elindeki lamba ya da meşale, hafıza ve içsel ışıqla sembolize etmektedir. Yüz ifadesi melankolik ve zamansızdır; hafıza tanrıçasının ruhsal meselesine göndermede bulunmuştur. İnce nakışlı eldiven, kolye gibi aksesuarlar, dönemin estetik zevkini yansıtmaktadır. Figür dikey şekilde orta ekseninde yerleştirilmiştir. Bu yapı, tabloda ruhsal simetri ve denge sağlamıştır. Çerçeveledi yazıt dikey yönü tekrarlarlarken, figürün meşale tutuşu sahneyi ruhani bir odağa oturtmuştur. Mnemosyne’in meşalesi, hafıza ile ruhun birleşimini simgeler; çerçevedeki şiir de bu yorumu desteklemektedir. Jane Morris figürde sadece model değil, Tanrıça kimliğine dönüşmüş güçlü ve ruhani bir figür olarak sunulmuştur. Tablo kişisel aşklarını, hafıza ve ruhsallığı kültürel mitlere estetik olarak birleştiren güçlü bir tema olarak işlenmiştir. Mnemosyne, Rossetti’nin geç dönem eserlerine ait Ön Raffaellocu stilin doruk örneklerinden biri olmaktadır. Kadın figürü yakın planda, güçlü renklerle betimlenirken, tasvir edilen mitolojik karakterler estetik-simgesi bir şekilde sunulmuştur.

Rossetti’nin Mnemosyne adlı eseri, biçimsel estetiği, renk, ışıqla, kompozisyon ile içeriksel estetiği, mitoloji, aşk ve hafıza örüntüleriyle başarıyla birleştirmiştir. Jane Morris’in yüzdeki melankolik duruş, meşaledeki sembolik ışıqla ve çerçeve şiiri tabloya derin bir kültürel ve ruhsal boyut katmaktadır. Eser de ki derinlik, eserin Ön Raffaellocu dönemin estetik-simgesi sentezini temsil ettiğini ortaya koymaktadır.



Görsel 19: William Holman Hunt, Shalott'lu Leydi, 1888-1905, tuval üzerine yağlı boya, 189 × 146 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Amerika Birleşik Devletleri.

Eser, Tennyson'ın "Shalott Hanımı" şiirinin kritik anını betimlemektedir. Lancelot'u aynada gördükten sonra ördüğü dokumayı bırakan, iplikler etrafında sarılan ve lanetin etkisini hissetmeye başlayan Lady'in dramatik anını resmetmektedir. Hunt, Tennyson'un aksine pasif sahneyi değil, karar anındaki aktif figürü resmetmiştir.

Tennyson'ın şiirinde, Shalott Hanımı, Camelot yakınlarındaki bir adada bir kuleye hapsedilmiştir ve kuleden çıkmamak veya pencerelerinden dışarı bakmamakla lanetlenmiştir. Bir goblen dokur ve dış dünyayı yalnızca arkasındaki bir aynadan yansımalarla izlemektedir. Resim, şiirin üçüncü bölümündeki önemli sahneyi tasvir

etmektedir: aynasında cesur ‘‘Sir Launcelot’u’’ gören hanım, yakışıklı şövalyenin görüntüsü ve onun şarkı söyleme sesi ile tezgahından uzaklaşıp pencereye yönelmiştir. İp hala dizlerinin etrafında asılıdır ve "ayna bir yandan diğer yana çatlarken" laneti üzerine çekmiştir. Nehrin karşısına geçmek için bir tekneye binmek üzere kuleden ayrılmış, ancak Camelot'a varmadan önce ölümle karşılaşmıştır. Resim, Shalott Hanımı'nın Sir Launcelot'a penceresinden doğrudan baktığı andan hemen sonraki anı, kaderinin çözülmeye başladığı anı tasvir eder. Leydi, Yuvarlak tezgâhının içinde durmaktadır. Üzerinde Galahad'ın Arthur'a Kutsal Kaseyi sunmasını temsil eden bitmemiş ve belirsiz bir goblen vardır. Ancak dokuma kopmuş ve onu ipliklerine hapsetmiştir. Krem rengi bir kombinezonun üzerine parlak renkli bir korsaj ve pembe bir etek giymektedir. Ayakları çıplak, yanında giydiği terlikler durmakta ve uzun saçları başının üzerinde çılgınca uçuşmaktadır.

Tüneklerinden rahatsız edilen bir çift güvercin büyük bir gümüş şamdandan uçarak geçerken, bir diğer çift de üst pencereden kaçmaktadır. Arkasında, kulesinin dışındaki dünyayı gözlemlemek için kullandığı büyük yuvarlak ayna vardır, ancak bir yandan diğer yana çatlamıştır. Yansıma Launcelot'un at sırtında geçtiğini ve Leydi'nin penceresinin sütunlarını göstermektedir. Zemini kaplayan irisler, onun saflığının lekелendiğini simgelemektedir.

Solunda, Alçak gönüllülüğü temsilen, Hunt'un, Meryem'in İsa Çocuğu'na olan hayranlığını tasvir eden oval bir yuvarlak vardır. Sağındaki yuvarlak, Hesperidlerin bahçesinden elma almaya çalışırken, Herkül'ün sol ayağının altında uyuyan bir haleye bürünmüş, Herkül'ün cesaretinin temsilini göstermektedir.

Yuvarlakların üstünde, gezegenleri ve yıldızlardan oluşan bir küreyi yönlendiren melekler ve haleli kadın figürleri içeren stilize bir gökyüzü frizi bulunmaktadır. Melek varlıklardan biri bir yılanı basmaktadır. Friz, Hunt'ın hanımın sahip olması gerektiğine inandığı uyum ve sabrı sembolize etmektedir.

Bolluk, kristal parlaklığı: Peacock mavisi-bordo korse, krem eteği, parlak yeşil zemin Tonları ÖN Raffaellocu canlılığını taşımaktadır. Zengin yeşil ve sıcak çiniden oluşan çimen, doku ve doygunluk derinliği sunmaktadır. Ayna Camelot görüntüsünü açık sarı-gri-mavi tonlarla yansıtır; gerçeklikten ziyade anımsama hissi vermiştir.

Ana ışık kaynağı, yüksek pencereden gelen doğal ışık: yüz, gövde ve alttaki ışıklı çimen üzerinde yoğunlaşmaktadır. Üst bölmede bol gölge, dramatik kontrast yaratmıştır. Zıtlık figürü ön plana çıkarmıştır. Kadın figürü, güçlü anatomik formda, geniş omuz, güçlü el ve ayak çizgileri ile betimlenmiştir. Zayıf kadın imgesinin aksine güçle bütünleşmiştir. İpliklerin akışı, kaotik eğrisel çizgilerle hareket hissine eşlik etmekte, dokunun kaotik dönüşü, karar anını dramatikleştirmektedir.

Arkada büyük yuvarlak ayna kırık camıyla Lancelot'un silüetini göstermektedir. Yuvarlak rölyefler, solda Madonna & Çocuk alçak gönüllülüğü simgeleyerek, sağda Hesperides bahçesinde Herakles, cesareti simgeleyerek resmedilmiştir. Figürün iki zıt örnek arasında sıkıştığını ve bir seçenek anında olduğunu belirtmektedir. Rahat omuzuna doğru savrulan saç telleri, iç gücün dışa vurumunu ve serbest bırakılmış haysiyet ve tehlike dengesini göstermektedir. Duvardaki melekler ve üst kemer, dinî ve kozmik denge unsurları ile ahlaki bir çerçeve sunmaktadır.

Merkezde duran figür, tuvalin büyük kısmını kaplamıştır, bu da karakterin önemini vurgulamaktadır. İplikler, saçlar ve gölgeler, üçgensel ve dairesel yönelimlerde, dramatik ve ritmik yoğunluk sunmaktadır. Ayna ve pencere, arka planda çapraz kontrastlarla bir derinlik hissi oluşturmakta, figür ile dış dünya arasındaki kopuşu resmetmektedir.

Ayna kırılması, Lancelot'un görünmesi ve lanetin hemen başlama sembolünü ifade etmektedir. İplikler ve saçlar, sanatçı rolü ile cinsel arzunun çatışmasını, iplikler kadın bedenini sararak dönüşümü simgelemektedir. Madonna-Herakles ikonu, itaat ve cesaret arasındaki seçimi, insani arzular ve ahlaki görevi arasında ki metaforu göstermektedir. Melek kemeri, arınma ve ahlaki düzen mesajı taşımaktadır.

Hunt'un geç dönem Ön Raffaellocu üslubu; yoğun sembolizm, doğallık ve ahlaki anlatı unsurlarını barındırmaktadır (Jenkins, t.y.). Hunt'un şalotlu hanım eseri, mitolojik ve edebî bir anlatıyı biçimsel zenginlik, sembolik derinlik ve derin düşünce çerçevesi içinde sunar. Renk, ışık, çizgi, kompozisyon ve ikonografi detayla örülmüş olup hem bireysel tercihler hem de edebi mitoloji ile Victoria dönemi etik değerleri arasında güçlü bir ilişki kurmaktadır.



Görsel 20: Ford Madox Brown, Sir Tristram'ın Ölümü, 1864, tuval üzerine yağlı boya, 64,2 × 58,4 cm, Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham, Birleşik Krallık.

Tablo, Arthur efsanelerinden Sir Tristram ve La Belle Isolt'un trajik ölüm anını betimlemektedir. Sir Tristram, harp çalarken arkadan saldırıya uğramış ve kanlar içinde yere yığılmıştır. Isolt yasta yanında diz çökmüş, başını kaldırıp çaresizlikle bakmaktadır. Kral Mark, sağda mızrağı kanlı biçimde tutarken figürler dramatik bir dinginlik içinde donmuş anı temsil etmektedir.

Tristram'ın kıyafeti, gri-mavi tonlar ölümü ve soğukluğu çağrıştırmaktadır. Isolt'un giysisi, krem-beyaz; masumiyeti, şefkati vurgulamaktadır. Kral Mark ve zemin, koyu kahverengi ve kırmızı resmedilerek zulüm ve kan temasını güçlü şekilde aktarmaktadır. Açık ışık Tristram'ın yüzü ve Isolt'u vurgulamaktadır. Gölge oyunları figür çevresinde yoğunlaşmakta, atmosferi ağırlaştırmaktadır. Tristram'ın vücut formu yatay olarak zemine yayılmış, bu da tabloya içsel bir hareket hissi katmıştır. Isolt'un elleri ve figürün göğüste birleşen çizgileri üçgen bir yapı oluşturarak, dramatik etkiyi arttırmıştır.

Mızrağın düz, keskin çizgisi tahakkümü temsil etmektedir. Tristram'ın kanayan kalbinin üzerine direkt çizilen mızrak dikkati çekerek; zamanı durdururcasına güçlü dramatik bir anlatı sağlamıştır. Iseult'un saç salkımı ve dokusu, duyguyu estetize eden ayrıntılarca zenginleştirmektedir. Sağ alt köşedeki köpek sadakati ve vahşeti aynı anda simgelemektedir. Düşey mızrak, Tristram ile Mark arasında güçlü bir eksen oluşturmuştur. Iseult ve Tristram merkezde yer alırken, figürler arasında geçen dramatik ilişki kompozisyonu şekillendirmektedir. Arkadaki figürler, tanıklar, tablo derinliğini sağlamıştır.

Tristram: Aşk, müzik ve fedakâr erdemle ilişkili bir kahramandır; burada talihsizlik içinde bile ince bir onur taşımaktadır. Iseult: Aşkı uğruna yıkıma uğrayan kadın simgesidir; diz çöküşüyle şefkat ve çaresizliği sembolize etmektedir. Kral Mark: Aşkı cezalandıran otorite temsilidir; mızrak tristam'ı öldüren araç olarak kullanılmıştır. Köpek: Bekçi ve sadakat sembolüdür; aynı zamanda vahşeti izleyen evcil ama tarıfsız bir tanıktır.

Brown, Pre Raphaelite akımın detaycılık, doğaya ve tarihi mitolojiye bağlı anlayışını devam ettirmiştir. Kompozisyonun çoğu, önce perde için tasarlanmış cam panelden alınmıştır. Eser, Brown'un toplumsal ve ahlaki hikâyeleri dramatik görsellikle anlattığı döneminin tipik bir örneğidir. Brown'ın " Sir Tristram'ın ölümü " tablosu, Ön Raffaellocu estetiğin ahlaki ve mitolojik anlatıyı detaycı biçimde ele almasının güçlü bir örneğidir. Renk, ışık, çizgi düzeni ve sembolik figür tasvirleri, hem sahnenin dramatik gücünü hem de dönemin kültürel alt metin kültürünü zenginleştirmektedir.

Bu eser, Burne Jones'ın "Perseus Serisi" içinden dördüncü tamamlanmış yağlı tablosu olarak yer almaktadır. Medusa'nın başını aldığı bir görevden dönen Perseus'un, Andromeda'yı kurtardıktan hemen sonra karşılaştığı deniz canavarı ile savaş anını dramatik bir gerilimle betimlemiştir. Tablo, Perseus'un canavarı etkisizleştirip Andromeda'yı koruduğu önemli dönemeç gibi sunulmaktadır.

Perseus, Andromeda'yı zincirlerinden kurtarmakta ve deniz canavarının ortaya çıkmasını beklemektedir. Canavar, Perseus'u kıvrımlarında ezmeye çalışır ancak Burne-Jones'un savaşında Perseus sakin bir şekilde yılanı uzak tutmakta ve kılıcıyla vurmaya

hazırlanmaktadır. Andromeda'nın görünürdeki ilgisizliği, Burne-Jones'un sıklıkla dünya dışı bir güzelliğe ve durumlarından kopukluğa sahip kadın figürlerinin karakteristiğidir.



Görsel 21: Edward Burne-Jones, Gerçekleşen Kehanet (The Doom Fulfilled), 1888, tuval üzerine yağlı boya, 155 x 140,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Almanya.

Perseus'un zırhı, parlak metalik yansıtıcılarla işlenmiş; soğuk gri tonları, figüre ilahi bir karakter yüklemiştir. Andromeda'nın teni mermerimsi beyaz, saf, zarif güzelliği vurgulamaktadır. Canavar yeşil gri tonlarla, doğaya ait ama tehditkâr bir imgede sunulmuştur. Zeminde bulutlu mavi kahverengi karışımı dramatik atmosfer yaratmıştır.

Ana ışık kaynağı Perseus ve Andromeda'yı hedef alacak şekilde sahnenin merkezini aydınlatmaktadır. Canavar ve çevre kontrolü dışında loş bırakılmış, gerilim ve kahramanlık öne çıkarılmıştır. Zırh ve silahlar üzerine düşen yansımalar sahneye dini ikonalar gibi kutsallık hissi katmıştır. Perseus dik, dikine güçlü bir formda betimlenmiş; vücudu gövde eksenine yakın durmaktadır. Andromeda pasif, yatay bir çizgiyle

desteklenmiş; güç ve teslimiyetin zıtlığını betimlemektedir. Canavar spiral formuyla dramatik hareket yaratmıştır. Üç figür arası dinamik çizgiler dikey de Perseus, yatay da Andromeda ve dolanan canavar olarak belirginleşmiştir. Andromeda'nın gözünü doğrudan düştüğü türde gösterilmemesi, Burne-Jones'un tehlikeyi idealize etme eğilimine işaret etmektedir. Canavarın kıvrımları zarif biçimde işlendiği için hem tehlikeli hem estetik bir figür sunulmuştur. Zırhın ayrıntıları, yumuşak ve kırışıklık detayları figürün idealize edilmiş kahramanlık algısını arttırmıştır.

Kompozisyon merkezde etkin şekilde yayılmıştır; üçgen formda duyu ve vizyon yönlendirmesi güçlüdür. Perseus'un konumu deniz-yer sınırında konumlanarak "insan tanrı-karşıtı" temasını vermiştir. Andromeda sahneye merkez sağlamaktadır. Canavarın yaklaşımı dramatik bir hareket duygusu yaratmıştır. Figürler sabit, ortam ise dinamiktir.

Perseus: Kahramanlığı, kaderin üstesinden gelmeyi temsil etmektedir. Andromeda: Saflık, kurtuluşu bekleyen klasik kadın mitolojik figürü olarak resmedilmiştir. Deniz canavarı: Kader, kaos ve Yunan mitolojisinin doğa üstü engeli formunda betimlenmiştir. Burne-Jones mitin evrensel temalarına, kahramanlık, sevgi, kader bağlamında estetik bir güzellik içinde yaklaşmıştır. Karakterler mitin özsel rollerini simgeleyen biçime indirgenmiştir.

Burne-Jones Pre-Raphaelite'dan estetik akımına geçişte mitolojik alegoriyi sembolik duruşla birleştirmiştir. 1880'lerde üretilen tablo, Morris'in *Earthly Paradise* metinsel etkilerinin resmedilmesiyle mit-poetik bir anlatıya dönüşmüştür (The Doom Fulfilled, t.y.). Figürlerin ideal fiziksel formu, Andromeda'nın gerçekliğe yakın olmayan mermerimsi varlığı, Burne-Jones'un "güzel uzlaşmazlığını" temsil etmektedir. Burne-Jones'un "Felaket Gerçekleşti" tablosu; mitolojik anlatının estetikle buluştuğu, Ön Raffaellocu son dönemlere ait bir klasiği temsil etmektedir. Renk,doku,ışık,dinamizm kombinasyonu, hem mitolojik hem de sembolik anlatımda güçlü görünürlük sağlamaktadır (Newman, 2002).



Görsel 22: Edward Burne-Jones, Taşa Dönüşen Atlas, 1878-1882, kâğıt üzerine guaj ve tempera (karışık teknik), 152 × 190 cm, Southampton City Art Gallery, Birleşik Krallık.

Yunan mitolojisinde Atlas, Olimpos tanrılarına karşı savaşıyan bir Titan olarak bilinmektedir. Zeus, Atlas'ı sonsuza dek yeryüzünün kenarında gökyüzünü tutarak ayakta durması için cezalandırmıştır. Perseus mitindeki Atlas'ın rolü farklı versiyonlarda değişmektedir. William Morris'in şiirinde Atlas, Perseus'un misafirperverliğini reddeden ve ceza olarak taşa dönüşen bir kral olarak tasvir edilir, ancak Burne-Jones Titan Atlas'ın Perseus'tan onu taşa çevirmesini ve ebedi emeğinden kurtarmasını istediği başka bir hikaye seçmiştir. Burada taş devin hala burçların işaretlerinin görülebildiği gök küresini taşıdığı görülmektedir (Southampton City Art Gallery, t.y.).

Yunan mitolojisinden Atlas, Zeus'un cezası sonucu gökyüzünü taşıyan Titan'dır. Burne Jones, William Morris'in şiirsel versiyonunu görselleştirmiştir. Perseus, Medusa'nın başıyla Atlas'ı taşa çevirmiştir. Bu anın durgun ve büyüleyici etkisini resimde yansıtmaktadır. Sahnede biçimsellik kadar mitolojik derinlik de sunulmuştur.

Atlas: Taşa dönüşmüş ten rengi, gri ve bej tonlarla doğallıkla betimlenmiştir. Gökyüzü Küresi: Hafif mavi-yeşil tonlarda, üzerinden zodyak sembolleri görünmektedir. Arka

Plan: Sisli, nötr gri ve kahverengi tonlu dağ silüetleri sahneyi çevreleyerek dramatik izolasyon yaratmıştır. Doğrudan aydınlatma figür üzerinde sert değildir. Kısmen yumuşak betimlenmiş fakat net ışık ile gökyüzü küresi ve Atlas üzerinden sahne aydınlatılmıştır. Bu da taş dönüşümün “anında” gerçekleştiği hissini güçlendirmiştir. Arka plan nispeten loş bırakılarak figürün dramatik tecritine vurgu yapılmıştır.

Atlas’ın vücudu doğal insan anatomisine yakın olacak şekilde işlenmiştir; kas yapıları başlıca omuz ve sırt çizgileriyle belirgindir. Küre, boynunda güçlü bir ağırlık sembolü gibi durmaktadır. Arka plandaki dağ silüetleri yatay, sakin çizgilerle çizilmiş; figürün dramatik duruşunu vurgulamıştır. Zodyak sembolleri, yalnızca sahneye estetik değil, sembolik anlam da katmıştır: kozmik düzen ve kaderin yükü hissedilmektedir. Atlas’ın taş halindeki yüzü belirgin; bu da kaderin “ölmez cezalandırması” imgesine vurgu yapmıştır. Figürün eli, göğüs hizasında küreye yaslıdır; taşlaşma süreci “an” içinde durdurulmuştur. Atlas, kompozisyonun tam merkezinde gökyüzü küresini omuzlarında dengeli biçimde taşımaktadır. Dikey duruş, figürün yükümlülüğünü net şekilde ortaya koymuştur. Arka planı oluşturan dağ silüetleri, figürü sahneye sabitleyerek yalnızlığı ve kaderi pekiştirmiştir.

Atlas: Ceza ve kader ilişkisini temsil etmektedir. Kaderi taşımak zorunda bırakılan insan figürü gibi yorumlanabilir. Gökyüzü küresi: Kozmik düzen, insan mantalitesinin ötesine uzanan bir kader ağı oluşturmaktadır. Burne Jones, mitin sembolik ağırlığını yalnızca anlatı olarak değil, biçimsel kompozisyon aracılığıyla da görsel bir alegoriyle sunmuştur. Bu guaj çalışma, Burne Jones’un 1875-85 yılları arasındaki Perseus Serisi’ne ait emeklerinin bir parçasıdır. Ön Raffaellocu ayrıntı anlayışını sürdürürken, sembolist estetikle birleşmiş simgesel yoğunluk taşır. Guaj tekniği sayesinde taşlaşma anı doğal ama yapay olmayan bir soyutlukla işlenmiş ayrıca dekoratif panel niteliği kazanmıştır (Southampton City Art Gallery, t.y.). Burne Jones’un Atlas Turned to Stone adlı eseri, mitolojik anlatıyı ağır bir alegoriyle sunmaktadır. Renk, doku, ışık ve kompozisyon öğeleri, kader yükü, cezalandırma ve kozmos kavramlarını insanlaşmış bir figür üzerinden simgesel bir biçimde göstermektedir (Newman, 2004).



Görsel 23: George Frederick Watts, Minotor, 1885, tuval üzerine yağlı boya, 118,1 × 94,5 cm, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık.

George Frederic Watts'ın 1885 yapımı The Minotaur, Girit efsanesindeki Minotor'u, deniz kenarında gelecekteki kurbanlarının gemisini beklerken resmetmiştir. Elinde ezilmiş küçük beyaz bir kuş tutması, masumiyeti ve gençliği temsil eder. Watts, W. T. Stead'in "The Maiden Tribute of Modern Babylon" gazeteciliğinden esinlenmiş, eser çocuk fuhuşuna yönelik toplumsal bir alegori niteliğindedir (İzgi, 2018, s. 63).

Yunan mitolojisinde yarı insan yarı boğa olan bir canavar olan Minotaur, sarı güneş ışığında bir korkuluğun arkasından denize bakarken yarı arkadan görülmektedir. Canavar, boğa başlı, toynaklı yumruklar ve kuyruklu, kırmızı, kaslı bir figür olarak tasvir edilmiştir. Efsaneye göre, Minotaur Girit adasında yaşarmış ve anakaradaki Atinalılar, yedi genç adamlarını ve yedi bakire kızlarını düzenli olarak onun yemesi için gemilere bindirmek zorunda kalmışlardır. Resimde Minotaur, geminin gelmesini beklerken gösterilmektedir. Yumruklarından biri korkuluğa yaslanmış ve genç

masumiyetini ve saflığını simgeleyen küçük, ezilmiş bir kuşu tutmaktadır. Watts, Minotaur'un ilk sergisinde "hayvani ve vahşi olanı iğrençliğe maruz bırakmak" istediğini söylemiştir (Virag, 2001).

George Frederic Watts'ın Minator adlı tablosu, hem figüratif gücü hem de sembolik detaylarıyla biçimsel açıdan son derece etkileyici ve anlam yüklü bir kompozisyonudur. Sanatçı burada rengi, ışığı, şekli ve mekanı kullanarak dramatik ve psikolojik yoğunluğu yüksek bir atmosfer yaratmıştır. Resimde sıcak ve soğuk renklerin bilinçli karşıtlığı dikkat çekmektedir. Minotor figürü kırmızımsı-kahverengi tonlarla resmedilmiş, bu da onun hayvansı, vahşi doğasını ve öfkesini sembolize etmiştir. Özellikle omuzlar, göğüs ve kollarındaki kızılık, güç ve tehdit duygusunu güçlendirmiştir. Arka planda ise gün batımını andıran sarı ve turuncu tonlar, ışığın etkisiyle figürü daha da ön plana çıkarmaktadır. Alt kısımlarda yer alan deniz, soğuk mavi ve yeşil tonlarıyla tabloya dingin bir kontrast sunmaktadır. Böylece figürün içsel gerginliği ile dış dünyanın dinginliği arasında zıtlık yaratılmıştır.

Watts, ışığı özellikle Minotor'un vücuduna düşen açıyla dramatik bir biçimde kullanmıştır. Işık figürün sol yanından ,izleyicinin sağından gelmekte ve güçlü kasları belirginleştirerek hacim etkisini artırmaktadır. Bu ışık sayesinde figür üç boyutlu bir gerçeklik kazanmaktadır. Parapetin üstü görece daha karanlık kalırken, figürün yüzü gölgede bırakılmıştır. Bu, Minotor'un insanlıktan uzak, duygusuz ve karanlık yönünü vurgulamaktadır. Gölge, eserin psikolojik yoğunluğunu artırarak izleyicide merak ve tedirginlik uyandırmaktadır.

Minotor figürü, yarı boğa yarı insan biçimiyle iri ve baskın bir hacme sahiptir. Kaslı vücut detayları neredeyse anıtsal bir görünümündedir. Özellikle kolların kalınlığı ve kas yapısı abartılmış biçimde verilmiştir. Baş kısmı boğaya aittir ve geniş boynuzlar dramatik bir silüet oluşturmaktadır. Elindeki ezilmiş küçük kuş, minik ve narin formuyla figürle tezat oluşturmuştur. Bu karşıtlık, güç ve masumiyet arasında dramatik bir ilişki kurmaktadır. Parapet düz ve geometriktir; düz çizgiler, figürün kıvrımlı anatomisine karşı kontrast oluşturmıştır.

Minotor, tablonun tam merkezine yerleştirilmiş ve neredeyse tüm görsel alanı kaplamaktadır. Bu merkezi konum, figürün önemini ve tehditkar duruşunu

vurgulamaktadır. Figürün bedeni öne doğru eğik dururken bakışları denize doğrudur; bu yönelim izleyicinin dikkatini deniz ufkuna çeker ve dışarıda bir olayın beklendiği hissini vermektedir. Arka planın yatay çizgileri ile figürün dikey formu arasında kurulan karşıtlık, denge hissi oluşturmuştur.

Watts, derinlik etkisini parapetin hizasından başlayan perspektifle sağlamıştır. Arka plandaki deniz, ufka doğru giderek incelen renk geçişleriyle derinlik kazanmıştır. Bu, izleyiciye bir uzaklık ve yalnızlık hissi vermektedir. Mekan sade ama etkileyicidir; sadece üç ana düzlem vardır: ön planda parapet ve figür, orta planda deniz, arka planda gökyüzü. Bu yalın düzenleme, figürün psikolojik ve sembolik ağırlığını ön plana çıkarmaktadır. Ezilen kuş: Saf çocukluğun sembolüdür. Minotor'un masumiyete karşı duyduğu içgüdüsel düşmanlık sezgisel olarak yerleşmiştir. Minotor'un denize bakışı, yeni kurbanların (çocukların) geleceğine dair çarpıcı bir beklentidir. Genel sahne, antik efsaneyi güçlü bir modern toplumsal eleştiriye, çocuk fuhuşuna tepkiye çevirmiştir.

Minotor'un pozisyonu donuk, hareketten uzaktır; bu, onun zihinsel olarak içe dönük bir bekleyiş içinde olduğunu göstermektedir. Sağ eli parapetin üstüne konmuşken sol eli küçük kuşu sıkmaktadır. Bu hareketsizlik ve küçük bir fiziksel eylemin (kuşu ezmek) eşzamanlı varlığı, gerilimli bir durağanlık hissi yaratmıştır.

Bu biçimsel analiz, sanatçının teknik ustalığını ve sembollerle kurduğu duygusal yoğunluğu vurgulamaktadır. Görsel unsurlar yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik ve toplumsal mesajlar taşıyan araçlara dönüşmüştür.

Watts, Viktorya döneminin Sembolist sanatçılarından. Sanatı, fikri temsil ederek duygulara mesaj verir niteliktedir. Eser, sanatçının geç dönem eserlerinden; "House of Life" sembolik serisinin bir parçasıdır. W. T. Stead'ın ifşaatlarından etkilenip "acı veren temsili" hızlı bir sabah çalışması ile tuvale aktarmıştır. Yalnızlık, güç, melankoli, vicdan kavramlarını derinlemesine işlemiştir.



Görsel 24: George Frederick Watts, Orpheus ve Eurydice, yaklaşık 1870-1872, tuval üzerine yağlı boya, yaklaşık 70 × 91 cm, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri.

George Frederic Watts, Mitoloji’de geçen Orpheus ile Eurydice öyküsünü, klasik kaynaklara sadık kalarak resmetmiştir. Orpheus, Hades’ten geri getirilen eşine sadece bakma gereksinimi duymuş ve o an bakınca Eurydice ruhu ile birlikte karanlığa geri düşmüştür. Watts, bu çok tekrar edilen mitolojik temayı dramatik biçimsel odaklarla birkaç kez yeniden işlemiş ve yıldızlı gecede aşkın trajik sonunu güçlü duygularla aktarmıştır.

George Frederic Watts’ın Orpheus ve Eurydice adlı tablosu, antik Yunan mitolojisinin en trajik anlatılarından birini, sembolist bir bakış açısıyla yeniden kurgulayan ve dönemin ahlaki, estetik ve metafizik kaygılarını görsel dile dönüştüren önemli bir eserdir. Eser, mitolojik bir öyküyü doğrudan anlatmanın ötesine geçerek, insanın arzu, inanç, yas ve kayıp temalarıyla olan ilişkisini görsel sembollerle sorgulamaktadır.

Efsaneye göre Orpheus, eşini kaybettikten sonra, onun ardından yeraltı dünyasına, Hades’e gitmiştir. Müzik ve liriyle tanrıları etkileyerek Eurydice’yi geri almasına izin verilmiştir, ancak bir şartla: Yeryüzüne çıkana kadar geriye dönüp ona bakmamalıdır.

Orpheus, yolun sonunda, sabırsızlık ve şüpheyle Eurydice'ye dönmüş, bakmış ve onu sonsuza dek kaybetmiştir.

Watts'ın tablosu bu kırılma anını, yani Orpheus'un Eurydice'ye bakarak onu geri dönüşsüz kaybettiği ânı görselleştirmektedir. Orpheus'un başını dönerek Eurydice'ye bakması, insan doğasının en temel zaaflarını temsil etmektedir: şüphe, sabırsızlık ve tutku. Watts bu hareketi yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda varoluşsal bir kırılma anı olarak sunmaktadır. Bu bakış, yalnızca Eurydice'yi değil, umudu da kaybetmenin sembolüdür.

Eurydice'nin sarkık vücudu, ruhsal geçişin sembolüdür. O artık Orpheus'un dokunabileceği bir beden değildir. Watts onu neredeyse maddesiz, silik bir form olarak resmederek, ölümün ve kaybın kaçınılmaz doğasını betimlemektedir.

Orpheus'un vücuduna düşen ışık onun hâlâ yaşamda olduğunun simgesidir. Eurydice'nin gölgede kalışı ise onun fiziksel dünyadan koptuğunu göstermektedir. Bu ışık-gölge dengesi, yaşam ile ölüm, umut ile umutsuzluk arasında kurulan metafizik dengeyi temsil etmektedir.

Orpheus'un kırmızımsı ve sıcak tonlardaki giysisi onun tutkusu, canlılığı ve duygusallığını yansıtırken; Eurydice'nin açık, yeşilimsi ve cansız ten tonu onun ölümler dünyasına aitliğini vurgulamaktadır. Bu karşıtlık onların artık aynı düzlemde var olamayacaklarını göstermiştir.

Watts'ın yorumu, yalnızca mitolojik bir anlatımı sahnelemekten ibaret değildir. Burada aşkın, kayıpla nasıl iç içe geçtiğini anlatmaktadır. Orpheus'un aşkı, kurtarma çabasına dönüşür; fakat bu çaba kendi içsel zayıflığına yenilmiştir. Aşk, kontrol edilemeyen tutkuyla birleştiğinde yıkıma dönüşmüştür.

Orpheus'un sabredemeyip bakması, yalnızca bireysel bir hata değil, insan doğasının metaforudur. İnsan, ne kadar büyük sevgi duyar ya da umut beslerse beslesin, zaman zaman kendi içsel korkularına yenik düşmüştür. Bu yönüyle eser, inancın kaybı ve geri dönülemez sonuçlar temasını taşımaktadır.

Watts, Eurydice'yi maddesizliğe doğru çekilen bir ruh gibi resmederek ölüme sadece fiziksel bir son değil, ruhsal bir geçiş olarak da yaklaşmaktadır. Bu, Sembolist sanatın ruhsal dünyaya yöneliminin görsel bir örneğidir.

Watts'ın bu eseri, dönemin Viktorya ahlakına, sembolist sanat anlayışına ve klasik mitolojinin modern yorumuna eş zamanlı olarak hitap etmektedir. Mitoloji evrensel bir anlatıdır; ama Watts bu anlatıyı bireyin duygusal ve ruhsal yalnızlığına odaklayarak zamanın ötesinde bir anlam üretmiştir.

Orpheus and Eurydice, yalnızca mitolojik bir hikâyeyi değil, insan ruhunun en temel duygularını -aşk, korku, kayıp, umut ve trajedi- plastik unsurlar ve semboller aracılığıyla ifade eden bir başyapıttır. George Frederic Watts, bu eserde yaşamın ve ölümün sınırında duran insanın yalnızlığını, kırılganlığını ve inançla çatışmasını derinlikli bir görsel dile dönüştürmüştür.

Tablonun genel renk paleti, dramatik duygulara eşlik eden kontrastlı bir yapı sergiler. Orpheus'un bedeni ve giysileri sıcak tonlarla, özellikle kırmızı ve kahverengimsi tonlarla ifade edilmiştir. Bu sıcaklık, onun canlılığına, hâlâ yaşayan bir varlık olduğuna işaret ederken, aynı zamanda tutkusunu da sembolize etmektedir. Eurydice ise oldukça soluk, neredeyse renksiz betimlenmiştir; yeşilimsi, griye çalan bir ten tonu onun ölüm ve ruhaniyete ait oluşunu vurgulamaktadır.

Bu karşıtlık, iki figür arasındaki yaşam-ölüm gerilimini yansıtan en temel plastik unsurlardan biridir. Arka plan ise neredeyse tamamen karanlık, kahverengiden siyaha kayan bir paletle ele alınmıştır. Bu, Hades'in mekânını, ölüm diyarını temsil etmektedir. Ufka yakın bölümde beliren yumuşak bir mavi-sarı ışıltı, yaşama geri dönüşün potansiyelini ima etmekte, ancak Eurydice'nin kayboluşuyla bu umut da sönük kalmaktadır.

Watts, ışığı özellikle dramatik etki yaratmak amacıyla kullanmıştır. Işık kaynağı dışsal değildir; aksine, içsel bir ışık gibi yalnızca Orpheus'un bedeninde yoğunlaşmıştır. Bu figürün hacmini ortaya çıkarırken aynı zamanda duygusal olarak da öne çıkmasını sağlamıştır. Orpheus'un yüzü ve gövdesi, bu ışıkla şekillendirilmiş, detaylı kas yapısı

ortaya konmuştur. Eurydice'ye ise bu ışık değmez; onun bedeni adeta gölgeyle erimektedir. Bu, onun fiziksel olarak değil, ruhsal olarak temsil edilmesiyle ilgilidir.

Eurydice'nin kolu, Orpheus'a doğru uzansa da neredeyse ışığın dışında kalır; bu, onun artık başka bir düzleme ait olduğunun göstergesidir. Bu gölge-ışık dengesi, ressamın ölüm ile yaşam arasındaki geçişi biçimsel olarak anlatma becerisini gözler önüne sermektedir. Figüratif yapı eserin en güçlü yönlerinden biridir. Orpheus figürü, klasik bir heykel estetiğiyle işlenmiştir. Kaslı bedeni, dengeli ve doğal bir pozda resmedilmiştir; dizleri hafif bükülü, gövdesi geriye doğru dönmüş halde gösterilir. Bu hareket, tam da mitolojik anlatının kırılma anını, yani dönüp bakma ânını yakalamaktadır. Eurydice'nin figürü ise karşıt bir biçimde neredeyse hareketsiz, yumuşak ve silik çizilmiştir. Onun bedeni gevşektir, başı düşüktür ve figürün hatları net değildir. Bu, onun fiziksel dünyadan ruhani olana geçişini hem form hem de renk aracılığıyla sembolize etmektedir.

Kompozisyon yataydır ve figürler tablonun ortasında, karşılıklı yerleştirilmiştir. Orpheus'un bedeni, hafif çapraz bir pozisyonda izleyiciye dönüktür. Sağ eliyle Eurydice'yi tutmaktadır, fakat başı arkasına dönmüş; mitolojik anlatının trajik anı resmedilmiştir: "Bakma!" uyarısına karşı gelmiştir. Eurydice'nin figürü, Orpheus'un tam karşısında, ancak daha arka plandadır. Bu konumlandırma, onun ölüm dünyasına daha yakın olduğunu ve geri çağrılanmayacağını simgelemektedir. İki figür arasındaki mesafe fizikselden çok semboliktir. Aralarındaki dokunma anı, hem umut hem de çaresizlik taşımaktadır.

Tablo derinlik hissini daha çok figürlerin yönelimi ve perspektif aracılığıyla değil, ışık ve renk geçişleriyle sağlanmıştır. Arka planın giderek koyulaşması, ölümler diyarı olan Hades'in sonsuzluğuna işaret etmektedir. Orpheus'un bedenine düşen ışık, onu izleyiciye daha yakın kılmıştır. Eurydice ise bu derinlik içinde kaybolmakta; ışık onu terk ederken, mekân da onu yutmaktadır. Derinlik oluşturmadaki bir diğer önemli unsur da arka planda belirsiz şekilde verilen açıklıktır. Ufukta, çok uzakta, çok küçük bir açıklık vardır - yaşama dair bir ışık, ama artık ulaşılmazdır.

George Frederic Watts bu eserinde biçimsel unsurları mitolojik bir olayın duygu yoğunluğunu aktaracak şekilde ustalıkla bir araya getirmiştir. Renk, ışık, şekil ve mekân

kullanımı, figürlerin temsil ettiği yaşam-ölüm, tutku-kayıp ve umut-çaresizlik gibi zıtlıkları güçlü bir anlatıma dönüştürmüştür.

Yunan mitolojisinde Argonautlar'ın genç üyesi Hylas, su ararken bir gölette Naiad su perileriyle karşılaşmıştır. Bu periler onun güzelliğine kapılarak kolunu, elbisesini çekiştirir, inci sunar ve onu suya çekerek bir daha geri dönmemesini sağlamışlardır (johnwilliamwaterhouse.com, t.y.). Waterhouse bu mitolojik anı, Hylas'ın perilerin çekimine yenildiği dramatik sahnede duraklatmaktadır. Tablonun çıkış noktası, Apollonios'un Argonautika adlı eserinde geçen Hylas efsanesidir. Hylas, güzelliğiyle dikkat çeken bir gençtir ve Argonautlar ile çıktığı seferde, su almak için gittiği gölette periler tarafından baştan çıkarılır ve bir daha geri dönmez. Bu anlatı, klasik mitolojide hem “güzelliğin laneti” hem de “arzuya yenilme” temasının bir sembolüdür (Holmes, 2018).

John William Waterhouse'un 1896 tarihli Hylas ve periler adlı tablosu, sanatçının akademik klasikçilik ve Ön Raffaellocu etkilerini ustalıkla bir araya getirdiği en önemli eserlerinden biridir. Sanatçı, biçimsel öğeleri kullanarak mitolojik bir sahneyi görsel şiirselliğe dönüştürürken, anlatımın dramatik etkisini renk, ışık, şekil, kompozisyon ve mekân derinliğiyle pekiştirmiştir.



Görsel 25: John William Waterhouse, Hylas ve Su Perileri, 1896, tuval üzerine yağlı boya, 98,2 × 163,3 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, Birleşik Krallık.

Tablonun renk paleti, doğanın dinginliği ve mitolojik hikâyenin gizemi arasında ustalıkla kurulmuş bir denge sunmaktadır. Arka plan, koyu yeşil ve kahverengi tonlarıyla orman içi bir göletin gölgeli atmosferini yansıtmaktadır. Bu renkler, figürlerin içinde yer aldığı doğal çevreyi gizemli ve tehditkâr bir mekâna dönüştürmektedir. Göletin su yüzeyinde yer alan beyaz nilüfer çiçekleri ve açık su lekeleri, karanlık çevreye görsel bir kırılma katmıştır.

Perilerin sedefimsi beyaz cilt tonları, tablonun karanlık doğa fonunda parlayarak onların doğaüstü varlıklar olduğunu vurgulamaktadır. Cilt tonları incelikle açık bej ve sedef tonlarında işlenmiş, ışığın su üzerindeki yansımalarıyla daha da vurgulanmıştır. Hylas'ın mavi giysisi ise arka planla kontrast oluşturur ve onu sahnede tanımlanabilir kılmaktadır. Kırmızı kuşağı ise sıcak renk olarak dikkat çekerek gözün odaklanmasını sağlamaktadır.

Waterhouse, ışığı hem doğrudan hem de yansıtma olarak kullanmıştır. Göletteki yansıma ve kırılmalar, ışığın su yüzeyinde nasıl dağıldığını gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır. Tabloda doğrudan bir ışık kaynağı görülmemekle birlikte, figürlerin yüzlerine ve omuzlarına düşen yumuşak ışık onların tanrısal/parlak varlıklar olduğuna işaret etmektedir. Özellikle su perilerinin vücutlarındaki parlaklık, çevreye göre bir tür “aydınlık aura” yaratmıştır. Hylas ise nispeten gölgede kalır; bu, onun insan oluşunu ve peri’lerin cazibesine karşı duyduğu zayıflığı simgesel olarak pekiştirmektedir.

Gölge kullanımı figürlerin üç boyutlu algısını güçlendirmektedir. Özellikle perilerin diz, omuz ve boyun kıvrımlarında gölgeler figürlere hacim katmıştır. Hylas'ın yüzü yarı gölgede bırakılarak, izleyicinin onun ne hissettiğini tam olarak görememesi sağlanmış; bu da gerilim unsuru olarak işlenmiştir.

Figüratif yapı tabloya hâkimdir. Hylas, diz çökmüş bir pozisyonda, gölete doğru eğilmiş, suya yaklaşan figür olarak resmedilmiştir. Bedenin duruşu hafifçe öne doğru ve eğimlidir; bu, hem fiziksel hareketin dinamiğini hem de içgüdüsel teslimiyeti simgelemektedir. Hylas'ın formu masküldür, ama narin ve zariftir. Bu, onun gençliğini ve kırılganlığını vurgulamaktadır.

Nymph'ler ise oldukça idealize edilmiş bedenlere sahiptir. İnce, zarif boyunlar, yumuşak omuzlar, uyumlu yüz hatlarıyla her biri birbirine benzeyen bir estetik içinde resmedilmiştir. Tüm figürlerin formu birbirine yakın ve organik geçişlerle suya gömülüdür. Kadın figürleri doğrudan bakışlarla Hylas'a yönelmiş, onu sararak bir çember içinde tutmuşlardır. Bu sarma formu, kompozisyona içsel bir hareket ve tehditkar bir yumuşaklık katmaktadır.

Kompozisyon yatay biçimdedir ve izleyiciyi doğrudan olay anına çekmektedir.. Figürler tabloya dengeli bir biçimde dağılmıştır; sahnenin tam ortasında yer alan gölet, hem Hylas'ı hem de su perilerini barındırmaktadır. Periler, çember biçiminde Hylas'ı çevrelerken, kompozisyonda simetrik bir akış sağlanmıştır. Hylas'ın konumu kenardadır ama görsel olarak merkezde yer alır; bu, izleyicinin bakışını ona çekerken tehlikenin merkezinde olduğunu da ima etmektedir.

Tabloda derinlik arka plana doğru kayarak sağlanmıştır. Ancak asıl odak yüzeydeki figürlerdir. Su yüzeyi ve nilüfer yaprakları, iki boyutlu bir alan hissi verirken, figürlerin üst üste binen pozisyonları kompozisyona yoğunluk ve hacim kazandırmıştır.

Arka plan, tablonun en az aydınlatılmış kısmıdır ve kalın bitki örtüsüyle tanımlanmıştır. Bu sayede sahneye içe dönük bir kapanmışlık duygusu verilmiştir. Hylas, dış dünyadan izole edilmiş, perilerin hâkimiyetindeki bir alana girmiştir. Bu izole mekân, ölümcül bir tuzağın görsel metaforu olarak işlev görmektedir.

Derinlik, açıkça tanımlanmış perspektif çizgileriyle değil; ışık yoğunluğu, renk koyuluğu ve figürlerin katmanlaşmasıyla sağlanmıştır. Ön planda peri'lerin bedenleri daha netken, suya doğru uzayan figürler ve arka plan daha belirsizdir.

Eserde dikkat çeken bir diğer unsur, kompozisyonun durağan bir anı yansıtmasına rağmen figürlerdeki içsel hareket hissidir. peri'lerin Hylas'a uzanan elleri, hafifçe bükülen dirsekler, dönen başlar ve vücut yönelimleri, hepsinin belirli bir niyeti olduğunu sezdirir: Hylas'ı çekmek. Hylas'ın vücut dili ise bir anlık tereddüt ve teslimiyet arasında gidip gelmektedir. Bu, tabloyu izleyici açısından yoğun bir dramatik gerilim noktasına taşımıştır.

Hylas ve periler, biçimsel öğelerin son derece bilinçli ve sembolik kullanımıyla hem estetik hem de duygusal bir yoğunluk sunmaktadır. Waterhouse'un renk paleti, ışık yönetimi, form anlayışı ve mekân düzenlemesi; hem Ön Raffaellocu, hem akademik klasik anlayışın izlerini taşımaktadır. Tablo, seyirciyi hem görsel olarak cezbeden hem de zihinsel olarak kuşatan bir anlatı dünyası kurmuştur.

Waterhouse'un yorumu bu mitolojik çekirdeği korurken, onu Viktorya dönemi kültürel korkularına ve ahlaki kodlarına bağlar. Hylas'ın düşüşü, yalnızca bireysel bir kurban olma değil, aynı zamanda erkek egemenliğin cinselliğe karşı duyduğu korkunun bir yansımasıdır. (Kelly, 2004)

Eserdeki en güçlü ikonografik yapı peri'lerin temsilidir. Yunan mitolojisinde peri'ler, doğanın güzelliklerini simgeleyen yarı tanrısal varlıklardır. Ancak Waterhouse'un peri'leri bu zarif doğa varlıklarının ötesine geçerek Viktorya döneminde gelişen “femme fatale” (tehlikeli kadın) arketipine dönüşmüştür. Bu kadın figürleri: Narin, güzel ve davetkâr olmalarına rağmen, Hylas'ı çevreleyerek onun iradesini yok eden bir güç haline gelmişlerdir.

Waterhouse, güzelliği yalnızca estetik bir ideal olarak değil, aynı zamanda tehlikeli bir kuvvet olarak resmetmektedir. peri'lerin hepsi son derece güzel, simetrik yüz hatlarına sahip ve çıplaklıkları estetik bir sadelikle verilmiştir. Ancak bu güzellik, aynı zamanda bir tehdit unsurudur. Hylas'ın baştan çıkışı ve ortadan kaybolması, güzelliğin ölümcül bir güce dönüşebileceğini ima etmektedir. Bu, Viktorya döneminde özellikle genç erkeklerin “ahlaki zaaflara” karşı uyarıldığı sosyal metinlerle örtüşen bir temadır.

Viktorya dönemi İngiltere'sinde, kadın cinselliği üzerindeki baskıcı ahlak anlayışı, sanatçılar tarafından sıklıkla mitolojik alegoriler yoluyla sorgulanmıştır. Waterhouse'un peri'leri bu bağlamda hem arzuyu hem de korkuyu temsil etmektedir. Kadının “cazibesi” artık bir doğa gücü, ama aynı zamanda “tehlike” olarak kodlanmıştır. Bu durum, özellikle erkek sanatçıların bakış açısıyla üretilen imgelerde kadının kontrol edilemeyen gücünü yüceltirken, aynı zamanda şeytanileştiren bir yaklaşımı da içermektedir.

John William Waterhouse'un Hylas ve periler tablosu, ikonografik açıdan çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Yüzeyde bir mitolojik anlatı olarak görülebilecek bu eser, derinlikli bir okumayla bakıldığında: Güzellik ve tehlike ilişkisini sorgulayan, Cinsellik ve teslimiyet temasını irdeleyen, Kadının temsiline dair Viktorya dönemi erkek korkularını yansıtan, arzunun metafizik ve psikolojik boyutlarını açığa çıkaran güçlü bir sembolizme sahiptir (Toll, 2018). Bu yönleriyle eser, yalnızca estetik değil, sosyo-kültürel ve felsefi açıdan da anlam yüklü bir başyapıt olarak değerlendirilmelidir (Barrow, 2000).

Waterhouse, akademik ve Pre Raphaelite tarzları sentezleyerek klasik temaları modern duygusal yoğunlukla sunmaktadır. Klasik detaycılık, dram ve mitoloji ile birleşir; nilüfer, su yansımaları gibi doğa detayları örnekler arasındadır. Yukarıdan bakış açısı, Ön Raffaellocu dostu Burne Jones ve Leighton'ın etkisiyle dramatik bir etkiye hizmet etmiştir. Üslubu damıtılmış duygusallık ve cazibe yaratırken, erotizmi mitolojik masumiyetle harmanlayarak Victoriyen çağın estetik kaygılarını yansıtmaktadır (Holmes, 2018).



Görsel 26: Arthur Hughes, Sir Galahad: Kutsal Kâse Arayışı, 1870, panel üzerine tuval ve yağlı boya, 113 × 167,6 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Birleşik Krallık.

Bu tablo, Arthur efsanesi içinde yer alan Şövalye Galahad'ın Kutsal Kase arayışına dair bir anı betimlemektedir. Üç melek benzeri varlığın yukarıdan düşen altın ışık huzmesiyle Galahad'ı kutsal yolculuğa çağırdığı o dramatik anı yakalamaktadır. Bu sahne, Tennyson'un 1869 tarihli *The Holy Grail* şiirine görsel bir gönderme olarak da yorumlanmıştır (Roberts, 1997).

Arthur Hughes'un *Sir Galahad, the Quest for the Holy Grail* adlı tablosu, biçimsel bakımdan dramatik, simetrik ve alegorik bir anlatım örneğidir. Sanatçı, Ön Raffaellocu üslubun etkisiyle figüratif düzenlemeyi, ışığı ve doğayı simgesel değerlerle işlerken; gotik idealizmi modern ruhsallıkla harmanlamıştır. Eserin tüm plastik unsurları, kutsal yolculuğun ruhsal önemine hizmet edecek biçimde yapılandırılmıştır.

Tablonun genelinde baskın olan tonlar, doğanın ağır, yumuşak ve gizemli tonlarıdır: yeşil, toprak kahverengisi, mavi, gri. Bu toprak tonları, Galahad'ın üzerine düştüğü peyzajı melankolik ve içe dönük bir arka plan haline getirmektedir. Ancak figürler üzerindeki renk uygulaması dramatik biçimde farklılaşmıştır. Sir Galahad'ın zırhı, parlak metalik gri ve gümüş tonlarındadır. Bu soğuk ama parlak yüzey, onun saf ve lekesiz karakterini vurgular. Meleklerin giysileri, altın sarısı ile açık krem tonlarında betimlenmiş; bu, göksel varlıkların ışıkla özdeşleştirilmesini sağlamıştır. At, neredeyse beyaza yakın soluk gri tonuyla yeryüzünden çok göksel bir varlık izlenimi vermektedir. Arka plan, tabloya duygusal bir ağırlık katarak öndeki figürlerin kutsal yönlerini estetik olarak öne çıkarmıştır. Renk geçişleri keskin değil, yumuşaktır; bu da sahneye düşsel bir atmosfer kazandırmaktadır. Işık kullanımında dramatik bir odaklama dikkat çekmektedir. Tabloya yukarıdan, çapraz açıyla düşen altın ışık huzmesi, melek figürleriyle birlikte Galahad'ı aydınlatmıştır. Bu ilahi ışık, aşağıya doğru yönelmekte ve Galahad'ın başına "hale" gibi bir parlama efektiyle vurmaktadır. Bu sadece aydınlatma değil, aynı zamanda manevi seçilişi de simgelemektedir.

Geri kalan alanlar ise gölgede bırakılmıştır. Arka plan koyu, loş ve yoğunlaştırılmıştır. Gölgeler doğal değil, dramatik etki yaratacak şekilde tablonun merkezine odaklanmayı sağlamıştır. Zırhın yüzeyindeki ışık yansımaları, figürün hacmini belirginleştirirken, atın vücudunda daha yumuşak bir ışık geçişi vardır. Figüratif düzen, idealize edilmiş klasik oranlarla kurulmuştur. Sir Galahad, dik ve simetrik bir duruşla betimlenmiştir. Yüzü profilden görülmekte, başı hafif öne eğilmiş; bu pozisyon hem tevazu hem de

manevi çağrıya yanıt hissi uyandırmaktadır. Omuzlar düz, bacaklar zırh içinde ama harekete hazır biçimde dizilmiştir. Gövde ve bacak eksenleri uyumludur, bu da figürün kararlılığını artırmaktadır.

At, sabit ama dinamik bir şekilde konumlanmış; bir ayağı hafif havada, başı dik ama huzurlu. Bu, yolculuğa hazırlığın sembolik göstergesidir. Melek figürleri klasik mitolojik kanatlı varlıklar gibi işlenmiş, yüz hatları idealize edilmiş, bedenleri hafif eğik ve havada süzülüyormuş izlenimi vermiştir.

Kompozisyon diyagonal eksen üzerine kurulmuştur. Sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru uzanan hayali bir çizgi üzerinde Galahad figürü, melekler ve ışık halesi dizilmiştir. Bu düzenleme, izleyicinin bakışını doğal olarak figürden kutsal ışık kaynağına yönlendirmektedir. Galahad sol alt çeyrekte yer almakta, hem ön planda hem görsel merkezde bulunmaktadır. Melekler sağ üstte, yukarıdan gelen altın ışıqla birlikte resme girmektedir. Kompozisyonun bu çapraz yapısı, ruhsal yükselişi ve yukarıdan gelen kutsal çağrıyı doğrudan betimlemektedir. Zemin ile gökyüzü arasında kurulan bu hiyerarşik kompozisyon, Galahad'ın maddi dünyadan maneviyata geçişini biçimsel olarak desteklemektedir.

Mekân, gerçekçi ama sembolik bir doğa manzarasıyla sınırlıdır. Ağaç kökleri, taşlar ve çimen detayları, yeryüzünün somutluğunu verirken, figürlerin üzerine düşen ışıqla bu alan mistik bir geçiş mekânına dönüşmüştür. Derinlik etkisi, çizgisel perspektiften çok ışık dağılımı ve figür katmanlamasıyla sağlanmıştır. Galahad önde, at hemen arkasında, melekler ve göksel ışık arkada yer almaktadır. Bu katmanlama, kutsal bir “yolculuk başlangıcı” atmosferi yaratmıştır.

Tablo genel olarak durağan görünse de içsel bir hareket hissi taşımaktadır. Galahad'ın hafif eğik başı, düşünsel ve ruhsal yönelişi; meleklerin beden eğimleri ise “çağrı”nın yönünü simgeler niteliktedir. Atın tek ayağının yerden kesik olması, harekete geçişin eşiğinde olunduğunu göstermektedir. Galahad'ın ellerinin dizgin üzerinde sakin duruşu ise onun bu yolculuğa hazır ama sabırlı olduğunu ifade etmektedir.

Arthur Hughes, bu eserinde biçimsel öğeleri, figüratif ahengi ve ışık kullanımını dramatik ve spiritüel bir anlatı için mükemmel bir uyumla birleştirmiştir. Renkler, ışık,

duruşlar ve kompozisyon Galahad'ın içsel arayışını ve ruhani yükselişini desteklemiştir. Bu analiz, sanatçının hem teknik ustalığını hem de Ön Raffaellocu anlatı gücünü ortaya koymaktadır.

Arthur Hughes'un Sir Galahad, Kutsal Kase Arayışı adlı eseri, hem Hristiyanlık tarihinin kutsal anlatılarına hem de Viktorya dönemi İngilteresi'nin ahlaki değerlerine dayanan çok katmanlı bir sembolik yapı sunmaktadır. Eserdeki her figür, ışık ve kompozisyon, bir ideali ve anlatıyı temsil etmektedir.

Sir Galahad, temizliğin ve İnancın Arketipidir. Sir Galahad, Arthur efsaneleri içinde en "saf" şövalye olarak tanımlanmaktadır. Lancelot'un oğlu olan Galahad, günahsızlığı sayesinde Kutsal Kase'ye ulaşabilen tek kişidir. Bu bağlamda o, bedensel arzuya karşı ruhsal erdemi temsil eden ideal bir figürdür. Hughes'un tablosunda da Galahad: Zırhı içinde dik, ama başı hafif eğik bir şekilde resmedilmiştir. Bu duruş tevazu, kabulleniş ve ruhsal hazırlık anlamı taşımaktadır. Elindeki dizginleri gevşekçe tutması, gücün kontrolünü Tanrı'ya bırakışı sembolize etmektedir. Galahad'ın doğayla çevrelenmiş, tek başına oluşu, onun bireysel bir sınavla yüzleştiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla Galahad burada yalnızca bir mitolojik karakter değil; ahlaki bir ideal, Viktorya dönemi erdem anlayışının vücut bulmuş hâlidir.

Tablonun teması, Hristiyan geleneğinde en önemli sembollerden biri olan Holy Grail (Kutsal Kase)'in arayışıdır. Bu kase, Hz. İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kullandığı ve çarmıha gerildikten sonra kanının toplandığı kap olarak kabul edilmektedir. Bu kutsal nesne: İnancın somut hali, günahkârlığın karşıtı, sonsuz bilgelik ve ruhsal yüceliğe açılan kapıdır.

Galahad'ın Kase arayışına çıkışı, dünyevi olandan ilahi olana geçişin görsel anlatımı olarak sunulmuştur. O artık sıradan bir şövalye değil, bir aziz gibi resmedilmiştir. Tablonun en dramatik unsurlarından biri, yukarıdan gelen altın ışık huzmesidir. Bu ışıkla birlikte üç melek belirir. Bu melek figürleri: Tanrı'nın sesi ve işareti olarak işlev görmektedir. Altın ışıkla özdeşleştirilmiştir, yani göksel bilgi, ruhsal yönlendirme ve seçilmişlik sembolleridir. Galahad'a yönelmiş pozisyonları, onun göreve çağrıldığını açık biçimde ifade etmektedir.

Üç melek figürü, Hristiyan ikonografisinde sıklıkla rastlanan Trinity (Teslis) sembolüne de bir gönderme olarak yorumlanabilir: Baba, Oğul ve Kutsal Ruh. Bu anlamda Galahad'ın görevi sadece bireysel bir arayış değil, ilahi takdirin bir sonucu olarak sunulmak istenmiştir.

Galahad'ın atı da ikincil ama güçlü bir ikonografik öğedir. At, hem maddi dünya ile manevi dünya arasında bir taşıyıcıdır, hem de Galahad'ın “yeryüzü”nden “kutsal göreve” geçişini sağlayan transit araç niteliğindedir. Bu atın beyaz veya soluk tonlarda betimlenmesi, onun sıradan bir hayvan değil, kutsal yoldaş ya da melekî bir varlık gibi sunulmasını sağlamaktadır. Bazı yorumcular bu figürü “ruh rehberi” olarak da değerlendirmektedir (Roberts, 1997, s. 167-284).

Tablonun arka planı, detaylı şekilde betimlenmiş kayalar, çimenler ve ağaç kökleriyle doludur. Ancak bu doğa, neşeli bir pastoral dünya değil, yolculuğun zorluğunu ve yalnızlığını temsil eden bir mekândır. Galahad'ın tek başına, sessiz, düşünceli hali; onun fiziksel değil, ruhsal bir sınavla karşı karşıya olduğunu ima etmektedir. Doğa burada hem estetik bir çevre hem de içsel bir manevî harita olarak kullanılmıştır.

Viktorya dönemi İngiltere'sinde cinsellik ve ahlaki erdemler büyük tartışmalara konu olmuştur. Bu dönemde idealize edilen erkek figürü kontrol sahibi, namuslu, ruhsal arayışa açık, cinsel dürtülerine karşı dirençli bir modeldir. Galahad bu açıdan, hem dini hem toplumsal anlamda ahlaklı erkek idealinin bir temsili olarak görülmektedir. Bu temsiliyetin sanat aracılığıyla kutsallaştırılması, dönemin hem etik kodlarını hem de erkeklik algılarını yansıtmaktadır.

Arthur Hughes'un Sir Galahad, Sir Galahad, Kutsal Kase Arayışı adlı eseri, ikonografik açıdan yalnızca bir şövalyenin macerasını değil; bir ruhun kutsala yönelişini, bireyin içsel sınavını ve toplumun ahlaki ideallerini yansıtan çok katmanlı bir sembol dünyasını içermektedir. Galahad'ın duruşu, meleklerin yönelimi, ışığın düşüşü ve atın hazır bekleyişi bir manevî çağrıya hazırlanış atmosferi yaratmıştır. Eser, hem dini ikonografi hem de sosyal sembolizm açısından anlamlı bir yoğunluk taşımaktadır. Bu bakımdan, Sir Galahad, 19. yüzyıl İngiliz sanatının en görkemli ahlaki ve estetik vizyonlarından biri olarak kabul edilebilir.

Eserde Medea, Jason tarafından terk edildikten sonra Glauce'a ölümcül bir zehir hazırlamakla meşguldür. Elinde zehirli sıvıyı potaya dökerken, çengelli gözlerle izleyeni süzmekte; boynundaki mercan kolyeyi kavramış olması, hem öfkesini hem de çocuklarını koruma isteğini sembolize etmektedir. Altın zemin ve arkadaki gemi, Medea'nın Argonautlar'la ilişkisini ve terk edilmesini görsel olarak atıfta bulunmaktadır. (Window, 2020).



Görsel 27: Frederick Sandys, Medea, 1868, panel üzerine altın varak zeminli yağlı boya, 61,2 × 45,6 cm, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham, Birleşik Krallık.

Frederick Sandys'in Medea tablosu, teknik incelik, dramatik yoğunluk ve sembolik derinlik açısından Ön Raffaellocu geleneğin zirve örneklerinden biridir. Sanatçı, özellikle yüzey detayları, kompozisyon dengesi ve renk-ışık etkileşimi aracılığıyla figürün psikolojik halini ve mitolojik kimliğini güçlü bir biçimde görselleştirmektedir.

Tablonun genel renk paleti zengin, doygun ama kontrollüdür. Arka plan, neredeyse tamamıyla altın varakla kaplıdır. Bu yüzey Japon sanatından esinlenerek oluşturulmuş olup, geleneksel Batı perspektifinden uzak, ikon benzeri düzlemsel bir arka plan

sunmaktadır. Bu altın zemin, Medea'nın figürünü hem maddi gerçeklikten soyutlamakta hem de onun kutsal ve lanetli doğasını vurgulamaktadır.

Medea'nın giysisi derin mor ve lacivert tonlarındadır. Bu renk seçimi tesadüfi değildir: mor, tarihte kraliyet ve büyücülükle özdeşleştirilirken, lacivert onun bilgeliğini ve içe dönüklüğünü ifade etmektedir. Giysisinin alt kısmında bordoya yakın tonlar ve doku efektleri kullanılarak renk geçişleri sağlanmıştır. Ten rengi, klasik Ön Raffaellocu figürlerindeki gibi porselen beyazı ve sıcak tonların dengesiyle oluşturulmuştur. Bu, figürün güzelliğini vurgularken aynı zamanda onun mistik ve soğuk yönünü güçlendirmektedir. Kırmızımsı dudaklar, koyu çizilmiş göz çevresi, kına rengi saçlar ve koyu kaşlar ile figürün yüzüne dikkat çekici bir kontrast kazandırılmıştır.

Işık kullanımı dramatik ve odaklayıcıdır. Doğal bir ışık kaynağına işaret edilmese de ışık, doğrudan figürün yüzüne ve ellerine düşmektedir. Bu, izleyicinin dikkatini Medea'nın psikolojik durumuna ve eylemine yöneltmiştir. Özellikle elindeki zehir potası ve sağ elinin jesti, bu vurgulayıcı ışık sayesinde anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Gölgeleme, yumuşak geçişlerle sağlanmıştır. Yüzdeki gölgeler Medea'nın kaşları altında belirginleşirken, yanak ve çene hattında hacim etkisi yaratmıştır. Kıyafette ise ışık gölgelerle bir dramatik doku oluşturur; kırışıklar, satenimsi yüzeyler sayesinde dokunsal bir gerçeklik kazanmıştır.

Medea, yarı profilden gösterilmiştir. Baş hafif yana dönüktür, ama gözler doğrudan izleyiciye bakar şekilde resmedilmiştir. Bu doğrudan bakış, figürün hem suçlayıcı hem meydan okuyucu bir ifade taşımasını sağlamıştır. Bu bakış, neredeyse hipnotik bir güç taşır ve Medea'nın büyüyle olan ilişkisini simgesel düzeye ulaştırmıştır. Yüz formu simetrik, dudaklar kapalı ama hafif gergin, kaşlar kavisli ve gerilimli; tüm bunlar onun zihinsel çatışmasını, planladığı eylemin ikilemini ifade etmektedir. Ellerin formu ise dikkat çekicidir. Sağ el bileğe doğru gerilmiştir, parmaklar kavrayıcıdır; zehri potaya aktarırken hem ritüelistik hem fiziksel bir eylemi temsil etmektedir.

Kompozisyon, dikey bir pano üzerine kurulmuştur ve oldukça merkeziyetçidir. Medea figürü tam ortadadır, çevresindeki hiçbir unsur figürü bozmaz ya da dikkat dağıtmaz. Tablonun sol tarafında, ön planda büyü objeleri yer alırken arka planda sağda bir gemi silüeti (muhtemelen Argonautların gemisi Argo) görülmektedir.

Bu iki unsur - büyü araçları ve gemi - Medea'nın eylemini ve geçmişini eş zamanlı olarak sahneye taşımaktadır. Gemi, geçmişteki aşkı ve ihaneti; büyü araçları ise gelecekteki intikamını simgelemektedir. Bu anlamda kompozisyon hem zaman hem mekân açısından üç katmanlıdır: geçmiş (gemi), şimdi (figür), eylem (zehir hazırlığı).

Derinlik, klasik perspektif yerine ikonografik derinlikle sağlanmıştır. Altın fon, kişisel bir derinlik vermez, fakat Medea figürünün düzlem üzerindeki konumlanması sayesinde görsel bir katmanlaşma oluşturmuştur. Öne çıkmış olan figür, hafif çapraz pozisyonuyla üç boyutlu bir derinlik algısı yaratmıştır. Ön plandaki masada yer alan büyü araçları (zehir dolu kap, kurbağalar, bitkiler) perspektif açısından dikkatli çizilmiş, hacimli bir etki bırakacak şekilde yerleştirilmiştir. Masa düzlemi izleyiciye açılırken, figür onun arkasında durur; bu, hem fiziksel bir engel hem de anlatısal bir sınır işlevi görmektedir.

Medea'nın figürü dışsal olarak durağandır, ama içsel olarak yoğun bir hareket barındırmaktadır. Özellikle sağ elinin zehri döküş anı, eylemin devam ettiğini ima etmektedir. El ve parmak duruşu kontrollüdür; bu da figürün amacına hâkim olduğunu göstermektedir. Bu an, “tözel bir büyü” ritüelini andırır ki bu, tablonun dramatik merkezini oluşturmaktadır. Gözlerin sabitliği, başın hafif eğimi ve elin kıvrımı figürün içsel çatışma ile dışsal kararlılığı arasında çelişkili ama uyumlu bir ifade yaratmaktadır.

Frederick Sandys, Medea adlı eserinde biçimsel unsurları dikkatle yapılandırarak figürün iç dünyasını, mitolojik kimliğini ve dramatik gücünü bir araya getirmiştir. Renkler, ışık, figür pozisyonu, mekân ve kompozisyon dengesi; Medea'nın hem bir büyücü, hem bir âşık, hem de bir intikamcı olarak çok yönlü varlığını temsil edecek şekilde kullanılmaktadır. Eser, yalnızca teknik ustalık açısından değil; ikonografik, anlatısal ve psikolojik bütünlük açısından da Ön Raffaellocu sanatının zirve örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir.

Frederick Sandys'in Medea adlı tablosu, klasik mitolojinin en güçlü kadın figürlerinden biri olan Medea'nın betimlenmesi üzerinden, 19. yüzyıl İngiliz toplumunun ahlaki, cinsel ve kültürel gerilimlerini yansıtan çok katmanlı bir ikonografik yapı sunmaktadır. Eserde hem bireysel bir kadının trajedisi hem de tarih boyunca kadına yüklenen “tehlikeli bilgi” imgesi görselleştirilmiştir. Medea, antik Yunan mitolojisinde hem bir büyücü, hem bir prenses, hem de intikamcı bir kadın olarak tanımlanmaktadır.

Sandys'in bu yorumunda Medea: Zehir hazırlarken betimlenmekte; elindeki pota, onun bilgi ve güç sahibi bir figür olduğunu vurgulamaktadır. Büyüye ve şifaya dair bilgisi, onu toplumun sınırında duran “kadim kadın” figürü haline getirmektedir. Elindeki iksir kabı ve kurbağalar, onun doğayla ve karanlıkla olan ilişkisini sembolize etmektedir.

Yüz ifadesi, yalnızca öfke değil, aynı zamanda kontrol, kararlılık ve zihinsel derinlik taşımaktadır. Bu, Medea'nın bir “kurban” değil, iradeli bir özne olarak sunulmasının önemli bir göstergesidir.

Tabloda Medea'nın önünde yer alan büyü malzemeleri (kurbağalar, mantarlar, otlar) yalnızca estetik değil; simgesel olarak da derin anlamlar içermektedir. Kurbağalar, büyüyle ilişkilendirilen klasik sembollerden biridir. Sıvı dönüşüm, iksir ve doğa üstü geçişle özdeşleştirilmiştir. Belladonna, aconite ve dijitalis gibi zehirli bitkilerin temsili, Medea'nın “ölüm bilgisi”ne sahip olduğunu göstermektedir. Bu unsurlar, kadının sadece doğurganlıkla değil, aynı zamanda yok edici güçle de ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Bu semboller, Medea'yı Viktorya döneminde kadına yüklenen “femme fatale” kimliğine yaklaştırırken, aynı zamanda onun mitolojik büyücülük mirasını sürdürmesini sağlamaktadır.

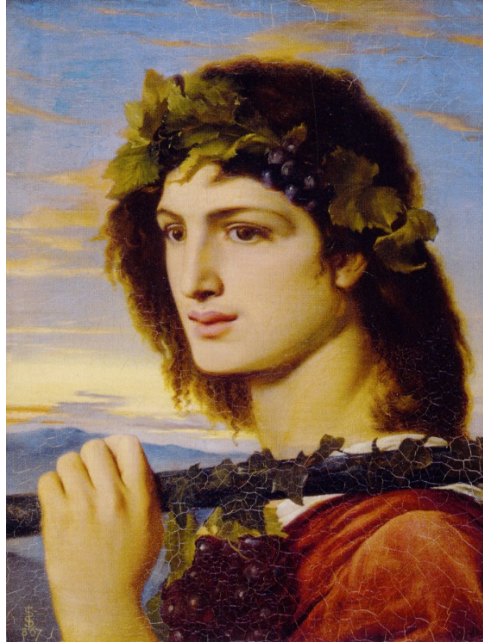
Medea'nın gözleri doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Bu bakış ne yalvarıcıdır ne de duygusal bir kırıma göstermiştir. Aksine, hesaplaşan ve sorgulayan bir nitelik taşımaktadır. Bu doğrudan bakış, klasik ikona sanatında görülen kutsal figürlerin “evrensel bakışı” ile benzerlik göstermektedir. Medea burada bir mit değil, bilinçli bir fail, kendi eyleminin sorumluluğunu taşıyan bir özne olarak konumlandırılmıştır. Sandys'in tercih ettiği altın zemin, klasik Bizans ikonalarına gönderme yapmaktadır. Bu zemin, Medea'yı maddi mekândan ayırır, onu zamansız ve kutsal/lanetli bir düzleme taşımıştır. Mitolojik anlatının dış gerçekliğe değil, psikolojik ve sembolik boyutlara ait olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda arka planda yer alan gemi figürü muhtemelen Argonautlar'ın “Argo” adlı gemisi Medea'nın Jason ile olan ilişkisine ve ihanete uğrayışına simgesel bir gönderme yapmaktadır.

Medea'nın bir eliyle boynundaki mercan kolyeyi kavraması, eserin en dokunaklı ve simgesel yönlerinden biridir. Mercan, tarih boyunca: Çocukları nazardan ve kötü ruhlardan koruyan bir tılsım, doğurganlık ve annelik sembolü olarak kullanılmıştır. Bu

jest, Medea'nın yalnızca bir büyücü değil, aynı zamanda bir anne olduğunu ve çocuklarına dair hâlâ bir bağ hissettiğini ifade etmektedir. Bu, Medea karakterinin karmaşıklığını ve içsel çatışmasını vurgularken hem de koruyucu ve yok edici bir anne figürü sergilemesine olanak sağlamıştır.

Medea figürü, dönemin sanatsal ve toplumsal bağlamında “femme fatale” arketipine de gönderme yapmaktadır. Hem estetik açıdan çekici hem de tehlikeli bir kadındır. Beden dili, cinselliğini doğrudan sunmaz, ama onu gizli bir tehdit olarak taşıyan auraya sahiptir. Bu, Viktorya döneminde kadının entelektüel ve cinsel gücünün bastırılmasıyla ilgili toplumsal korkuları temsil etmektedir. Medea, bu anlamda sadece bireysel bir intikam figürü değil, kadının bilgiyle özdeşleştiğinde yaratabileceği dönüşüm ve tehdit anlamına da gelir.

Frederick Sandys'in Medea adlı eseri, ikonik ve sembolik düzlemde, kadına dair derin bir alegori sunmaktadır. Medea; hem anne hem büyücü, hem âşık hem intikamcı, hem estetik hem tehditkâr bir figürdür. Büyü nesneleri, bakışlar, jestler, arka plan öğeleri ve renk kullanımı; onun iç dünyasını ve dışa yansıyan gücünü çok katmanlı bir anlatı içinde sunmaktadır. Tüm bu yönleriyle eser, sadece mitolojik bir hikâyenin temsili değil, aynı zamanda kadının tarihsel, kültürel ve psikolojik temsili olarak da okunabilir.



Görsel 28: Simeon Solomon, Bakkhos, 1867, kâğıt üzerine suluboya ve opak boya, 50,3 × 37,5 cm, Birmingham Museums Trust, Birmingham, Birleşik Krallık.

Simeon Solomon, klasik Roma mitolojisinden Bacchus'u şarap ve doğurganlık tanrısı, zarif, yaşama dingin bakan bir genç erkek olarak resmetmiştir. Yaprak ve üzüm çelenkli başı, eliyle tuttuğu thyrsos (şarap çubuğu) ile stilde mistik bir Pagan figüre hayat verir. Soho'nun 1867 Royal Academy sergisine sunulan eser, Walter Pater ve Swinburne gibi çağdaşlarının dikkatini çekmiş, Pater eseri "üzüm şarabının acılığı" olarak yorumlamıştır (Reynolds, 1985. S.19-27). Simeon Solomon'ın Bacchus tablosu, hem kompozisyon hem de teknik açıdan Ön Raffaellocu estetiğin, klasik mitolojiyle bulunduğu sofistike bir görsel anlatıdır. Sanatçının biçimsel yaklaşımı, klasik portre geleneğini sembolik ve psikolojik yoğunlukla birleştirir. Eserde, her biçimsel öge; renk, ışık, çizim, form, duruş ve kompozisyon, figürün içsel dünyasını yansıtan bir "ikon" niteliği kazanmıştır.

Solomon'ın renk paleti, hem doygun hem de kontrollü pastel tonlardan oluşmaktadır. Figürün teni açık ve sıcak bir renkle işlenmiştir; solgunluk ile canlılık arasında durmaktadır. Bu, Bacchus'un hem tanrısal hem insani niteliğini temsil etmektedir. Yüzdeki pembemsi dokunuşlar, gençliğin tazeliğini ve erotik cazibeyi yansıtmaktadır. Kızıl, bordo ve mor tonlarında çizilmiş giysi ve çelenk detayları, Bacchus'un Roma mitolojisindeki şarapla olan ilişkisini simgesel olarak betimlemektedir. Yeşil yapraklar (çelenk) doğa ve verimlilikle ilişkilidir; ama pastel tonlarla yumuşatılarak figürün zarafetini bozmadan sunulur. Arka planın açık mavi griye çalan nötr tonlarda tutulması, figürün ön plana çıkmasına olanak tanımıştır.

Eserde ışık dramatik değil, yumuşak ve yayılmış biçimde kullanılmıştır. Belirgin bir ışık kaynağı olmaksızın, genel bir aydınlanma tercih edilmiştir. Figürün yüzü, boynu ve omuzları en çok aydınlanan alanlardır. Bu seçim, portre formunun odaklanmasını sağlarken, içsel duyguların yüz aracılığıyla aktarılmasını kolaylaştırmıştır. Gölge kullanımı minimal ama yerindedir. Saçların altındaki gölgeler, göz altları ve boyun çevresi, figürün yüz hatlarını plastik olarak tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda içsel bir derinlik yaratmıştır. Çelenk yapraklarının yüz üzerine düşürdüğü ince gölgeler, doğanın tanrıyla kurduğu fiziksel ilişkiyi simgesel düzlemde ifade etmektedir.

Solomon, figürün anatomisini ince ve klasik güzellik idealine sadık biçimde sunmaktadır. Bacchus'un yüz hatları son derece yumuşatılmış, zarif ve androjeniktir. Yüz hatlarında oval form hâkimdir: İnce burun, dolgun ama hafif bastırılmış dudaklar,

kavisli kaşlar ve iri badem gözler, Antik Yunan erkek güzellik anlayışını hatırlatmaktadır. Boyun uzun, kaslar tanımlı ama şiddetsizdir; kas gücünden ziyade hassasiyet vurgulanır. Eser bu yönüyle idealize edilmiş ama aynı zamanda tensel gerçekliğini koruyan bir figür sunmuştur.

Bacchus, dikey formatta oluşturulmuş ve portreye özgü merkezi bir kompozisyona sahiptir. Figür tuvalin tam ortasında yer alır. Baş hafif sola çevrilmiş, ama bakış neredeyse doğrudan izleyiciye yöneliktir. Çizilen omuz çizgisi ve thyrsos (şarap değneği) çapraz bir aks oluşturmaktadır. Bu da resme hafif bir dinamizm katmıştır. Thyrsos'un ve çelengin oluşturduğu eğrisel hatlar, baş ve boyun ile uyum içinde, figüre ritmik bir hareket duygusu vermektedir. Bu kompozisyon, hem ikon tarzı (durağan, kutsal) bir portre anlayışı hem de sanatsal natüralizmin ifadesi arasında bir denge kurmaktadır. Solomon, figürü neredeyse boş bir arka plan önüne yerleştirmiştir. Bu bilinçli sadeleştirme ile figürün ön plana çıkmasını sağlar. Arka planın boşluğu, klasik ikonografik sanattaki gibi zamansız ve evrensel bir alan yaratmıştır. Derinlik perspektifi yerine figüratif düzlem tercih edilmiştir. Bu özellikler, Bacchus'un fiziksel dünyaya ait olmaktan çok, psikolojik ve mitolojik bir temsile ait olduğunu göstermektedir.

Simeon Solomon'ın Bacchus adlı eseri, biçimsel unsurlar bakımından klasik kompozisyon kurallarına dayansa da, içerdiği psikolojik yoğunluk ve sembolik yönlendirmeler sayesinde renk, ışık, duruş ve form aracılığıyla çok katmanlı bir portreye dönüşmüştür. Bacchus hem estetik bir ikon hem de bir kimlik ifadesi haline gelmiştir. Sanatçının eşcinsel kimliği, dini kimliği ve estetik anlayışı, biçimsel dili aracılığıyla somutlaşmıştır. Figür, klasik idealleri modern ruhsal gerilimlerle birleştiren bir görsel manifesto niteliği taşımaktadır.

Simeon Solomon'un Bacchus adlı yapıtı yalnızca klasik Roma mitolojisinin yeniden yorumlanması değil, aynı zamanda Viktorya döneminin sosyal kodları, cinsiyet kimlikleri ve sanatsal felsefesine dair güçlü bir sembolik anlatı olarak öne çıkmaktadır. Eserde Bacchus figürü, yalnızca bir tanrı değil, dikkatle örülmüş bir epifani halindedir (Cruise, 2005, s. 43-45). Solomon'un Bacchus'u alışılmış "coşkulu sarhoş tanrı" temsillerinden uzak, sakin, dalgın ve hüznü bir biyken göstermiştir. Bu anlatım, fiziksel coşkudan ziyade içsel ruh hâllerine odaklanan bir ideal sunmaktadır. Yumuşak hatlı, androginal bir yüz, güçlü bir çene ve dolgun dudakların birleşimiyle "efemine" ve "erotik" bir

güzellik sağlamıştır. Bu, hem Ön Raffaellocu estetikteki “cinsiyete belirsiz yaklaşıma” hem de Solomon’un kendine özgü homoerotik anlatımına gönderme yapmaktadır.

Başında üzüm yaprağı ve meyve çelengi, tanrısal olma özelliğini pekiştirir ve doğurganlıkla özdeşleşmiştir. Elindeki thyrsos ‘‘uzun, çiçekli kamış’’ Bacchus’un ritüellik sembolüdür. Figürün omuz hizasında ve henüz yükseltmeden tutulması, gücü kontrol eden ama gösteriştten kaçınan bir karaktere işaret etmektedir. Solomon’un Bacchus’u "sarhoş tanrı" yerine "düşünen, dalgın, hayalperrest halindeki" biri olarak betimler; sudaki yansıma kadar ruhsal derinlik içerir. Walter Pater’ın ifadeleri bunu pekiştirir: “üzüm şarabının acılığı”, yani tatlılıkta melankoli ve ölümle iç içe erotizm vurgusu vardır (Seymour, 1997). Solomon’un Bacchus’u, Roma dönemi güzellik ideali olan Antinous (Hadrian’ın sevgilisi) biçimindeki heykellere gönderme yapmaktadır. Bu, mitolojik figürü cinsiyetsiz bir estetik arketipe dönüştürür. Androjenizm, Viktorya entelektüel camiasında tartışmalı ancak oldukça bilinen bir estetik tercihti; Solomon bu anlayışı figür üzerinden sembolize etmiştir. Bacchus’un biçiminde “sanat için sanat” felsefesini barındıran bir erotizm vardır; figür, cinsel özneyi kutsal sanat perspektifine taşımaktadır. Solomon’un cinsel yönelimi bilinçli biçimde esere yansıtılmıştır. Dionysus figürü, Yeni Kutsal Metinler gibi dinsel yorumlarla (Pater, Swinburne) heteronormatif Viktorya toplumuna meydan okur (Evangelista, 2008). Bacchus’un yüzündeki hüznün, klasik şarap tanrısı temelindeki berraklıkla buluşup “şeytanî olmayan yalnızlık”, “acı tatlının trajedisi” ni hissettirmektedir. Ürkütücü değil ama yumuşak ruha sahip bir bayram şeklinde tasarlanmıştır; figür, mitolojik tanrının insani yönünü. Dinginlik sahnesi, yalnızca bireysel bir ruh hâline değil; aynı zamanda bu bireyde bastırılan arzuların bilince yönlenmiş simgesidir (Pater, 1895).

Solomon’un çalışmasında Ön Raffaellocu detaycılık, artık içsel duygusallıkla dengelenmiş ve minimal arka planla (gökyüzü ve düz tonlar) sahne soyutlaşmıştır. Bu yalın arka plan, figürü kutsal bir ikon düzlemine taşımaktadır. Bacchus artık mitolojik değil, transcendental bir emektir. Solomon’un Bacchus adlı eseri, ikonografik düzlemde mitoloji, erotizm, dini çağrı ve homoerotik kimlikle örülmüş çok katmanlı bir anlatıdır.

Bacchus figürü antik tanrı simgesinin yanında, cinsel kimlik meselesine dair cesur bir çağrı, estetik hareketin yapıtına dönüşmektedir. Bu eser, 19. yüzyıl İngiliz sanatında

sanatın cinsiyet, arzu ve kutsallık arasındaki evrensel ve dönemin ötesine geçen anlatı potansiyelini güçlü biçimde yansıtmaktadır.



Görsel 29: Simeon Solomon, Orpheus, 1896, kâğıt üzerine kurşun kalem ve pastel, 50,8 × 40,8 cm, özel koleksiyon, Ontario, Kanada.

Solomon'un Orpheus çalışması, 1896'da üretilen portre/profil baş çalışmasıdır. Karakter olarak mitolojik şair Orpheus, klasik anlatının aksine durgun, içe dönük bir şekilde temsil edilmektedir. Sol en altta "SIMEON SOLOMON / 1896" imzası görülmekte; alt merkezde "ORPHEUS" başlığı yer almaktadır.

Simeon Solomon, ÖN RAffaellocu hareketin tipik figüratif inceliğini, sembolist estetiği harmanlamıştır. 1896 Orpheus'u geç dönem eserlerinden olup pastel ve minimal çizgi ile romanik, symbolist eğilimi yansıtmaktadır. Solomon'un cinsiyet konusu; androjen figür tercihleri, eşcinsel arzularıyla bağ kurulması dönemindeki "uyumsuz" sanat anlayışını temsil etmektedir.

Simeon Solomon'un Orpheus (1896) adlı pastel ve kurşun kalemle gerçekleştirdiği bu çalışma, Ön Raffaellocu akımının geç dönem yorumlarından biri olarak, estetikten çok ruhsal ve düşünsel bir figür sunmaktadır. Eserde biçimsel öğeler, izleyiciyi doğrudan figürün iç dünyasına yönlendirmek üzere sade, ama etkili bir yapı içinde kullanılmıştır (Cruise, 2005)

Eser, kağıt üzerine kurşun kalem ve pastel kullanılarak yapılmıştır. Pastelin yumuşak dokusu, çizgilerin bulanıklaşmasına olanak verirken, figürün etrafında adeta bir ışık halesi ya da buğulu bir atmosfer yaratmıştır. Kurşun kalemle yapılan konturlar ise figürün temel formunu tanımlamaktadır. Bu teknik seçimi, klasik çizim estetiğinden çok, sembolist bir ruh hali yaratmak amacını taşımaktadır. Orpheus figürü bu sayede daha az maddi, daha çok ruhsal bir silüet haline gelmiştir.

Eserdeki renk paleti oldukça sınırlıdır. Pastel tonlar; gri, kahverengi, bej ve soluk lavanta gibi yumuşak ara renklerden oluşmuştur. Bu sayede figürün çevresi ve bedeni birbirine geçerek adeta sisli bir atmosfer yaratmıştır. Figürün teni açık, neredeyse saydamdır. Bu şeffaflık, Orpheus'un "ölüme yakınlığı" ve "ruhsallığı"nın biçimsel bir temsili olarak okunabilir. Fonun renksizliği, figürü ön plana çıkarırken aynı zamanda ona aidiyetsiz bir boşluk da kazandırmıştır.

Solomon'un çizgisel yaklaşımı, figürün dış hatlarında belirgindir; ancak iç formlar oldukça yumuşatılmıştır. Saçların döngüsel kıvrımları, klasik heykel betimlemelerini anımsatır. Özellikle saçın çevresinde daha yoğun ve dinamik çizgi hareketi vardır; bu da figürün baş bölgesine yoğunluk ve ağırlık kazandırmıştır. Yüz formu ise sadedir: alın, burun hattı ve çene yuvarlak ve belirgindir. Dudak çizgisi hafifçe dışa kıvrılmış, baş hafif aşağı eğilidir. Bu ifadeler figürün duygu durumunu yansıtan önemli detaylardır. Gözler neredeyse tamamen kapalıdır; bu, dışa kapalı ama içe açık bir ruh hâlini göstermektedir.

Eserde dramatik bir ışık gölge kontrastı yoktur. Bunun yerine, yumuşak geçişlerle yaratılmış ton değerleri dikkat çekmektedir. Yüzdeki gölgeler, özellikle göz çevresi ve çene altı bölgesinde belirgindir. Bu gölgeleme tekniği, figürün üç boyutlu etkisini artırırken aynı zamanda duygusal bir derinlik katmıştır. Figürün yüzüne düşen gölge, sembolik anlamda da okunabilir: ruhsal sıkışmışlık, kayıp, melankoli ve geçmişe

yönelim. Arka plan ise tamamen açık ve düzdür; bu da figürü zaman ve mekân dışına taşıyan bir teknik tercihtir.

Orpheus, sayfanın sağ tarafına yerleştirilmiş bir yarım profil portre olarak çizilmiştir. Figürün başı sola, yani sayfanın boş alanına dönüktür. Bu kompozisyonel karar, figürün dikkatinin dış dünyaya değil, iç dünyaya veya geçmişe yöneldiğini ima etmektedir. Sayfanın sol tarafındaki boşluk, izleyici için figürün "baktığı alan" değil, figürün "düşünsel alanı" olarak işlev görmektedir. Bu kompozisyon, özellikle Sembolizm resimde sıkça rastlanan bir yapıdır: figürün dış dünya ile değil, bilinçaltı veya metafizik bir düzlemle ilişkisini ifade etmektedir.

Figür durağandır. Başın hafif eğik oluşu dışında bedensel hareket yoktur. Bu, sadece fiziksel bir durağanlık değil, zihinsel bir içe kapanma halidir. Figürün beden dili, refleksif ve içsel bir sorgulamanın izlerini taşımaktadır. Orpheus'un mitolojik karakteri düşünüldüğünde bu duruş; kayıp, suçluluk ve hasret temalarının fiziksel temsiline dönüşmüştür.

Simeon Solomon'un Orpheus adlı 1896 tarihli bu çalışması, biçimsel anlamda sade ama derin bir sembolik yapı sunmaktadır. Renkten arındırılmış alanlar, figürün iç dünyasına açılan boşluklarla zenginleştirilmiş; pastel ve kurşun kalemin yumuşak çizgileri figürün fiziksel değil, ruhsal gerçekliğini açığa çıkarmıştır. Bu biçimsel yapı, izleyiciyi hem Orpheus'un mitolojik anlatısına hem de 19. yüzyıl sonu Sembolizm sanat anlayışına doğru yönlendirmektedir. Solomon burada hem çizgisel sadelik hem de sembolik yoğunluk üzerinden "sessiz ama yankı uyandıran" bir figür yaratmayı başarmıştır.

Simeon Solomon'un Orpheus adlı 1896 tarihli çizimi, yalnızca mitolojik bir karakteri değil, aynı zamanda sanatçının içsel dünyasını, cinsiyet kimliğini ve dönemin Sembolizm duyarlılığını da açığa vuran çok katmanlı bir ikonografik anlatı sunmaktadır. Orpheus burada sadece efsanevi bir figür değil, sembolik bir özne, hatta Solomon'un otoportresi sayılabilecek bir içsel yansımadır (Seymour, 1997).

Orpheus, antik Yunan mitolojisinde müziğiyle doğayı büyüleyen, karısı Eurydice'i ölümden geri getirmeye çalışan ama dönüp baktığı için onu sonsuza dek kaybeden bir ozandır. Solomon'un bu yorumunda: Orpheus figürü genç, narin ve durgundur;

yüzündeki ifade melankoli, suçluluk ve özlem temalarını taşımaktadır. Mitolojik anlatıdaki "dönüp bakma" hatası, bu çalışmada figürün sola dönük başı ile çağrışım kazanmıştır. Bakış yönü, geçmişe veya kaybedilen bir varlığa yönelmiştir. Bu durum, figürün yalnızca bir portre değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal bir harita olduğunu düşündürmektedir. Bu çalışma bir profil portresidir, ancak geleneksel portrelerin aksine figür doğrudan bakış sunmaz. Bunun yerine: Figürün bakışı belirsiz bir noktaya çevrilmiş, gözler neredeyse kapalıdır. Bu durum, izleyici ile bir “diyalog” yerine, figürün kendi iç dünyasıyla meşgul olduğunu göstermektedir. Portredeki bu içe kapanıklık, Sembolist sanat anlayışıyla uyumludur. Burada yüz ifadesi değil, duygunun içsel titreşimi önem kazanmıştır.

Orpheus, tarih boyunca sanatın, müziğin ve lirik bilincin sembolü olmuştur. Solomon’un yorumunda ise bu sembolizm birkaç düzeyde işlemektedir. Orpheus’un başındaki hafif eğiklik, figürün müzik aracılığıyla ruhsal bir arayış içinde olduğunu göstermektedir. Orpheus burada müzikal bir kahraman değil, acının, yalnızlığın ve ruhsal sorgulamanın bedene bürünmüş halidir. Yüzün yarı gölgede oluşu, onun hem maddi dünyaya hem de ruhsal aleme eşzamanlı aitliğini vurgulamaktadır.

Solomon’un birçok eserinde olduğu gibi Orpheus da androjen bir yüz yapısı, yumuşak saç çizgisi ve zarif hatlarıyla kadınsı-eril estetiği birleştirmiştir. Bu durum da figür, cinsiyetin ötesinde bir varlık olarak, idealize edilmiş “içsel insan”ı temsil etmektedir.. Solomon’un kişisel cinsel kimliği ve toplumsal dışlanmışlığı göz önüne alındığında, Orpheus aynı zamanda sanatçının kendi yalnızlığı ve kimlik mücadelesiyle özdeşleştirilebilir (Seymour, 1997). Bu noktada Orpheus’un Eurydice’i kaybedişi, Solomon’un da toplum tarafından “bakışla dışlanması”na bir metafor olarak yorumlanabilir.

Figürün sessizliği, duruşunun dinginliği ve çizimin sade arka planı, izleyiciyi fiziksel dünyadan kopararak bir transcendental (aşkın) alana taşımaktadır. Solomon burada doğrudan dini semboller kullanmasa da, Orpheus’un mistik özelliğini vurgulayan kompozisyon sayesinde figürü tanrısal bir şair gibi idealize etmiştir. Orpheus’un mitolojide yer altına inışı ve geri dönüşü, hem fiziksel bir ölüm-yeniden doğuş döngüsü hem de ruhsal dönüşüm teması taşımaktadır. Solomon’un yorumunda bu iniş çıkış teması, çizimin kontrastsızlığı ve figürün sınırlarının silikleşmesiyle görsel olarak

aktarılmaktadır. Orpheus burada canlı bir insan değil, belki de bir hatıra, bir hayalet ya da bir anımsama olarak varlık göstermiştir. Bu, eserin ikonik gücünü artırır ve figürü yalnızca bir ozan değil, evrensel bir "kaybeden" ve "arayan" olarak konumlandırmaktadır.

Simeon Solomon'un Orpheus adlı eseri, ikonografik açıdan birçok farklı katmanı barındırmaktadır. Mitolojik anlatı üzerinden kayıp, özlem ve trajediyi işlerken portre estetiği aracılığıyla figürü ruhsal bir yansımaya dönüştürmüştür. Androjen temsiliyle toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulamıştır. Minimalist biçimiyle içe dönük, sembolist bir anlatı sunmaktadır. Bu eser, sadece bir çizim değil, Solomon'un hem kişisel yalnızlığını hem de 19. yüzyıl sonu İngiliz sanatının metafizik duyarlılığını özetleyen güçlü bir ruhsal sembol olarak okunmalıdır.

William Bell Scott'un Proserpine Gathering Flowers, Sicily'de çiçek toplarken yeraltı tanrısı Hades (Dis) tarafından kaçırılan Proserpine'in trajik anını betimlemektedir. Scott, Proserpine'i doğanın içindeki masum bir güzellik olarak resmetmiştir. Bu çalışma 1866'da Dudley Gallery'de sergilenmiş ve dönemin Ön Raffaellocu etkisini yansıtan bir eser olarak kabul edilmiştir.

William Bell Scott'un Çiçek Toplayan Proserpine adlı suluboya ve guvaş tekniğiyle gerçekleştirdiği bu eseri, Ön Raffaellocu etkisinin doğa tutkusu, sembolik anlatım ve kadın merkezli kompozisyon özelliklerini detaylı biçimde yansıtmaktadır. Sanatçının kompozisyon kurgusu, figür yerleşimi, renk dengesi, ışık kullanımı ve doğal detaylarla kurduğu ilişki, mitolojik anlatıyı görsel bir drama olarak biçimlendirmektedir.

Eser (Görsel 30) suluboya ve guvaş ile yapılmıştır. Bu kombinasyon, hem saydamlık hem de opaklık sağlayarak doğa ve figür arasında derinlik, geçiş ve odak yaratma imkânı sunmuştur. Suluboyanın yumuşaklığı, Proserpine'in ifadesine duygusal bir kırılganlık katarken; guvaşın yoğunluğu figürlerin çevresinde dramatik kontrastlar yaratmaktadır.



Görsel 30: William Bell Scott, Çiçek Toplayan Proserpine, yaklaşık 1865-1866, suluboya ve guvaş, 69,9 × 43,8 cm, özel koleksiyon.

Eserdeki renk paleti dikkatle dengelenmiştir. Arka planda koyu yeşil, kahverengi ve gri tonları doğayı gizemli ve tehdit edici hale getirirken Gökyüzü mavi-grinin içinde karanlık bulutlarla çevrilidir, bu da yaklaşan kaçırılma anının atmosferik bir ön bildirimi simgelemektedir. Ön planda ise Proserpine'in elbisesi, yumuşak açık mavi tonlarındadır; saflık, masumiyet ve doğaya uyumu simgelemektedir. Çiçekler, beyaz, sarı ve soluk mor gibi pastel tonlarla resmedilmiş; yaşamın, gençliğin ve doğurganlığın metaforu işenmiştir. İki arka figürün elbiseleri, daha koyu tonlardadır; bu, gerilim ve tehdit hissini pekiştirmektedir. Renk kontrastları figürleri dramatik biçimde ön plana çıkarmıştır. Zemin tonları ile gökyüzü arasında geçişin yumuşak tutulması, mekânın

resimsel sınırlarını genişletmiştir. Eserde doğal ışık etkisi hâkimdir ancak ışık tek bir kaynaktan değil, dağılmış bir şekilde gelmektedir: Proserpine'in yüzüne ve üst bedenine hafif bir ön ışık düşmekte; bu da figürü merkezde vurgularken çevresini gölgede bırakmaktadır Arka figürlerin yüzleri yarı gölgede kalmış, bu da onları dramatik olarak ikincil kılmıştır. Doğal nesneler (ağaçlar, çiçekler, zemin) üzerinde ışık dağılımı ayrıntılı olarak çalışılmış, bu da sahnenin gerçeklik hissini artırmıştır. Gölgeleme, figürlerin anatomisini tanımlarken aynı zamanda psikolojik yoğunluk yaratmak için kullanılmıştır. Figürlerin betimlenişi klasik Ön Raffaellocu çizgisinde idealize edilmiştir: Proserpine uzun, zarif hatlara sahiptir. Elleri ince ve narin, başı hafif yana eğik, yüzünde hafif dalgın bir ifade vardır. Bu duruş onun masumiyetini ve trajik yazgısını yansıtmaktadır. Arkada yaklaşan iki kadın, kompozisyona derinlik katmakla kalmaz, aynı zamanda anlatı içinde zamanı ve mekânı eşzamanlı olarak göstermek için figüratif bir ritim sağlamıştır. Çiçeklerin şekilleri, yaprak damarları, ağaç kabukları gibi detaylar dikkatle resmedilmiştir. Bu detaycılık, doğa ile iç içe olan kadın figürün saflığını görsel olarak da desteklemektedir.

Eser dikey formatta yapılmıştır. Bu format mitolojik anlatıya hem ikon benzeri bir ağırlık hem de figürsel bir hiyerarşi kazandırmaktadır. Proserpine merkezde, hafif sola dönük bir şekilde yer almaktadır. Elindeki çiçeklerle yere eğilmiş duruşu, dikkatli ama savunmasız bir hâli ifade etmektedir. Arkadaki iki kadın figürü, sağ üst köşeye doğru uzaklaşan bir diagonal hat oluşturmuştur. Bu hat, yaklaşmakta olan tehdidin yönünü belirlemektedir. Doğa unsurları zeminden yukarı doğru yükselerek figürü çevreler; bu çevreleme figürün doğa ile özdeşliğini ve aynı zamanda kaçınılmaz kaderini sembolize etmektedir. Kompozisyonun bu yönüyle sahne bir tiyatro mizansenini gibi düzenlenmiş, figürler ve arka plan anlatıyı taşıyan dramatik rolleri üstlenmiştir. Mekân, çok katmanlı bir sahne düzeni içindedir. Ön plandaki figürler, orta plandaki çiçekler ve uzak arka plandaki gökyüzü, katmanlı bir derinlik hissi yaratmaktadır. Perspektif, çizgisel değil; tonal değerlerle verilmiştir. Bu, özellikle figürlerin konumuna göre gölgelenme ve ışık düşüşlerinin incelikli kullanımıyla sağlanmıştır. Ağaçlar ve yer şekilleri doğal eğriliklerle modellenmiş, zeminin dalgalanması mekâna hem hareket hem de geçiş hissi kazandırmıştır.

William Bell Scott'un Proserpine Çiçek Topluyor adlı eseri, biçimsel anlamda Ön Raffaellocu gelenekten gelen doğa tutkusu, simgesel renk kullanımı, idealize edilmiş figür anlayışı ve anlatısal kompozisyon dengesiyle bütünleşmiş güçlü bir sanat eseridir. Renk paleti ve ışık düzeni figürün duygusal hâlini yansıtan bir atmosfer yaratmaktadır. Kompozisyon ve figür yerleşimi anlatıyı yönlendirmekte ve psikolojik derinlik kazandırmaktadır. Doğa ile figür arasında kurulan plastik denge, eserin ikonografik gücünü desteklemektedir. Bu eser, hem biçimsel hem de içeriksel olarak 19. yüzyıl İngiliz sanatında mitolojik temsillerin en zarif örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. William Bell Scott'un Proserpine Çiçek Topluyor adlı eseri, Antik Roma ve Yunan mitolojisinin en dramatik anlatılarından biri olan Persephone (Proserpine) mitini merkezine alarak, kadınlık, doğa, kayıp ve mevsim döngüsü temalarını ikonografik düzlemde incelikle işlemektedir. Eserdeki figürlerin konumları, doğa ile ilişkileri ve ifade biçimleri, yalnızca hikâyeyi anlatmakla kalmaz; aynı zamanda dönemin estetik ve toplumsal kodlarını yansıtan bir semboller bütünü sunmaktadır.

Proserpine (Yunan mitinde Persephone), yeraltı tanrısı Hades (Dis) tarafından kaçırmadan hemen önce Sicilya'da çiçek toplarken betimlenir. Bu anlatı: Kadınlığın masumiyetten zorla olgunlaşmaya geçişini simgelemektedir. Yeraltına inişi ve dönüşüyle mevsim döngüsünün mitolojik açıklamasını sunmaktadır. Aynı zamanda annelik, ayrılık, dönüş ve yeniden doğuş gibi döngüsel temaları içinde barındırmaktadır. Scott'un eserinde, bu anlatı sade ama çok katmanlı bir görsel sembolizmle betimlenmiştir. Eserin merkezinde yer alan Proserpine figürü, idealize edilmiş bir genç kadın olarak resmedilmiştir. Duruşu ve elindeki çiçekler, masumiyetin ve doğaya ait olmanın görsel metaforlarıdır. Başının hafif eğik oluşu, hem fiziksel bir eyleme (çiçek toplama) hem de ruhsal bir eğilmeye (kırılganlık, teslimiyet) işaret etmektedir. Giydiği açık renkli elbise ve teninin aydınlık tonu, hem melekvari bir zarafeti hem de yakında bozulacak olan saflığı temsil etmektedir. Bu figür, aynı zamanda 19. yüzyılda sıklıkla idealize edilen "doğal kadın" temsiliyle örtüşür: doğayla bütünleşmiş, içe dönük, edilgen ama güçlü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Proserpine'in arkasında yer alan iki kadın figürü, hem anlatının gelişimsel aşamalarını hem de yaklaşan trajedinin simgesel işaretlerini taşımaktadır. Bu figürler, Proserpine'i uyarmaya çalışır gibi görünür, ancak duruşları dağınık ve huzursuzdur. Elleriindeki

çiçekler savrulmuş ya da bırakılmıştır. Bu, yaklaşan “kopuş”un metaforudur. Arkaya bakan biri olası Dis figürüne (görünmeyen ama varlığı hissedilen) bir işaret olabilir; böylece eser dramatik bir “ön an” içermiştir. Bu figürler aynı zamanda şahit ve pasif direniş figürleridir; kadının kaderine tanıklık eden ama onu durduramayan toplum ya da doğa unsurları olabilirler.

Çiçek, özellikle nergis, mitolojik anlatıda Proserpine’in dikkatini çeken ve kaçırılma olayını başlatan unsurdur. Scott’un eserinde çiçekler sadece süsleyici değil; doğurganlık, gençlik ve geçicilik sembolleridir. Figürlerin ellerindeki çiçeklerin dağılışı ve saplarının kırık oluşu, masumiyetin sona erişini, bir döngünün kırıldığını göstermektedir. Bu kullanımlar Ön Raffaellocu ikonografi içinde sıklıkla görülen “çiçek ,kadının kırılgan doğası” metaforunun açık bir örneğidir.

Eserin arka planında yer alan kararmaya yüz tutmuş gökyüzü, yaklaşmakta olan kaderin görsel atmosferini oluşturmaktadır. Doğa, Proserpine’i saran ama koruyamayan bir çevredir. Yapraklar ve ağaç gövdeleri detaylı biçimde işlenmiştir; bu, doğanın hem güzelliğini hem de duyarsızlığını ima eder. Gökyüzündeki ton değişimleri, yeraltına geçişle ilgili kozmik bir dönüşümün habercisi gibidir.

Proserpine’in sunumu, 19. yüzyıl Viktorya dönemine ait "kadının ideal biçimi" söylemini de yansıtmaktadır. Zarif ama edilgen; doğaya ait ama kontrolsüzdür. Kaçırılan kadın imgesi, Viktorya ahlakının kadını koruma/denetleme ikilemiyle ilişkilidir. Ancak Scott, bu figürü doğanın ve mitolojinin bir parçası haline getirerek onu tanrısal ve kadim bir güce dönüştürmektedir. Bu temsilde, Proserpine yalnızca bir kurban değil; dönüşümün, yeniden doğuşun ve döngüsel zamanın aracı olarak bir kutsal dişil güç olarak da okunabilir.

Proserpine Çiçek Topluyor, William Bell Scott’un mitolojik bir figürü yalnızca anlatı düzleminde değil, sembolik ve ikonografik düzeyde işlediği bir başyapıttır. Eserde, Proserpine masumiyetin, çiçekler yaşamın ve doğurganlığın, arka figürler uyarı ve toplumsal pasifliğin, gökyüzü ve doğa ise kaderin ve döngüsellüğün simgesidir. Bu ikonografik yapı sayesinde eser, yalnızca estetik değil; aynı zamanda toplumsal ve mitolojik okumalara açık, çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır.



Görsel 31: Henry Wallis, Naksos'ta Bulundu, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 31 × 47 cm, özel koleksiyon.

Eserde iki yaşlı Venedikli işadamı giyimleriyle (kırmızı pelerin ve siyah şapka) bir mermer bankta oturmaktadır. Önlerinde diz çökmüş bir Levanten genç, Naxos'tan getirildiği belirtilen bir bronzutu hediye olarak sunmaktadır: başı çelenkli, bir nymph veya Nike figürü. Bu sahne, hem sanata hem ticarete dair bir etkileşimi ve Doğu'yla Batı arasında kültürel bir köprü kurduğunu ima etmektedir (Lessens ve Lanigan, 2019).

Henry Wallis'in Naxos'ta bulundu adlı eseri, figüratif bir anlatıyı klasik akademik detaycılıkla birleştiren ve tarihsel/simgesi estetik taşıyan güçlü bir kompozisyonudur. Resmin biçimsel yapısı, hem kompozisyon hem figür yerleşimi hem de malzeme kullanımı açısından dikkatle dengelenmiş bir yapıdır.

Eser, yağlıboya ile tuval üzerine uygulanmıştır. Wallis, yüzeydeki dokusal geçişleri yumuşak geçişlerle kontrol etmiş, özellikle mermer yüzeylerde ve figürlerin kıyafetlerinde detaylara odaklanmıştır. Yağlıboyanın yoğun pigment özelliği sayesinde, ışığın yönünü ve ton kontrastlarını çok hassas bir şekilde kontrol edebilmiştir. Bu durum, resmin hem gerçekçiliğini hem de estetik dramatizmini artırmaktadır.

Eserin renk paleti doğal ama zengin tonlarla oluşturulmuştur. Kullanılan renkler dikkatlice seçilmiş ve her figürün anlatı içindeki rolüne göre tonlanmıştır. Venedikli

işadamlarının kıyafetleri: Kırmızı, siyah ve koyu yeşil gibi ağır, aristokratik tonlar kullanılmıştır. Bu, figürlerin hem tarihsel kimliklerini hem de statülerini yansıtmaktadır. Levantin figür (diz çöken genç): Açık ve toprak tonlarına yakın bej, sarımsı yeşil gibi renkler tercih edilmiştir. Bu renkler hem figürü doğayla ilişkilendirir hem de onu geri plandaki figürlerden ayırarak dikkat çekmektedir. Bronz heykel: Bronz-metalik tonlar, mat altınla karışarak zarif bir ışıltı sağlamıştır. Küçük ama merkezî figür olmasına rağmen ton kontrastı ile öne çıkması sağlanmıştır. Arka plan (mermer duvar ve zemin): Soğuk gri-bej tonlar kullanılmış, figürlerin sıcak tonları bu yüzeylerle kontrast oluşturarak sahne derinliği sağlanmıştır.

Işık, kompozisyonun en güçlü anlatı araçlarından biridir. Doğrudan bir kaynak görölmese de: Işık, diz çöken figürün üzerine düşecek şekilde eğimlidir. Bu, figürün dramatik vurgusunu güçlendirir ve sahnedeki fiziksel harekete dikkat çeker. Venedikli figürlerin yüzleri ve elleri dikkatlice aydınlatılmıştır. Bu, onların gözlemlerinin ve tepkilerinin psikolojik önemini vurgulamaktadır. Mermer yüzeyler ve bronz heykel üzerindeki yansımalar son derece incelikli işlenmiştir; bu, Wallis'in ışığın malzeme üzerindeki etkisini ne kadar iyi gözlemlediğini göstermektedir. Gölgeleler, özellikle zeminde ve arka duvarda yumuşak geçişlerle uygulanmış, bu da üç boyutlu hacim algısını artırmıştır.

Eserdeki figürler hacimli, gerçekçi ve anatomik olarak doğru çizilmiştir. Figürsel oranlar klasik perspektif kurallarına uygundur. Levantin figür, diz çökmüş pozisyonuyla kompozisyonun ön planında yer alır ve izleyicinin bakışını yönlendirmektedir. Oturmakta olan Venedikli adamlar, daha büyük bir hacme sahip olarak yerleştirilmiş, heykelin yönüne doğru eğilmişlerdir. Bronz heykel, küçük boyutlu olmasına rağmen dikey yapısıyla sahnede merkezî bir eksen oluşturmuştur.

Bu form düzenlemesi, sahnede hem hiyerarşik bir anlatı kurar hem de optik dengeyi sağlamaktadır. Kompozisyon, yatay formatta kurulmuş ve üç ana figür (Levantin, iki Venedikli) ile bir merkezî nesne (bronz heykel) etrafında şekillendirilmiştir. Figürlerin yönleri, sahnede hem fiziksel hem de anlatsal hareket oluşturmaktadır. Levantin figür sağdan yaklaşır, figürlerin bakışları da onun yönüne döner. Bu hizalanma, izleyicinin dikkati önce heykelciğe, ardından figürlerin yüz ifadelerine kaydıracak şekilde düzenlenmiştir. Yatay çizgiler (mermer bank, duvar, zemin) sahneye denge katmıştır.

Dikey eksen (heykel ve figürlerin beden eksenleri) ise bu yatay yapıyı bölerek sahnede gerilim yaratmaktadır. Kompozisyon bu anlamda klasik bir “üçleme” mantığı ile kurulmuş, merkezden yana biçimlenen kurgusu üzerinden anlatı güçlendirilmiştir.

Resmin derinliği, arka plan detaylarının sadeliği ve ön planın hacimli detayları ile sağlanmaktadır. Arka duvar, düz ve sade tutulmuştur, bu sayede figürler öne çıkmaktadır. Zemindeki yapraklar, taş yüzeyin dokusu ve yer yer kullanılan perspektif çizgileri, mekânı yatayda derinleştirmektedir. Mermer yüzeyin hafif eğimi, perspektif etkisini daha doğal kılmakta ve figürlerle izleyici arasında optik bir ilişki kurabilmektedir.

Naxos'ta bulundu, biçimsel bakımdan hem teknik hem estetik yönüyle yüksek düzeyde işlenmiş bir yapıttır. Renk dengesi, ışık düzeni, figür yerleşimi ve mekân kullanımı büyük bir ustalıkla çözülmüştür. Wallis, sadece tarihsel bir anlatı sunmakla kalmamış; izleyiciye yönlendirilmiş bir sahneleme ve psikolojik etkileşim alanı da yaratmıştır. Bu yönüyle eser, Ön Raffaellocu sonrası akademik figüratif sanatın en olgun örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 32: Evelyn De Morgan, Naksos'ta Ariadne, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 90,8 × 132,8 cm, De Morgan Foundation, Compton, Guildford, Birleşik Krallık.

Eser, Yunan mitolojisindeki Ariadne efsanesini görselleştirmiştir. Eser Mitolojik bir anlatıya dayanmaktadır: Theseus tarafından terk edilen Ariadne'nin Naksos Adası'nda bulunma anıdır. Yunan mitolojisinde Ariadne, Girit Kralı Minos'un kızıdır. Theseus'un Minotaur'u öldürmesine yardım etmiş, ancak daha sonra Theseus tarafından Naksos Adası'nda terk edilmiştir. De Morgan, bu dramatik anı, Ariadne'nin yalnız uyanıştan öfkenin geçmiş, yalnızlık hissini hâkim olduğu duruma geçişini yansıtarak işlemiştir (The De Morgan Foundation, t.y.). De Morgan'ın tablosu tam da bu anlatının görsel temsili niteliğindedir: Ariadne, Naksos sahilinde yalnız bir halde betimlenmiştir. Bu sahne, hem fiziksel bir terk edilişin hem de ruhsal bir yalnızlığın temsili olarak yorumlanabilir.

De Morgan İlk döneminde estetik hareketine ait özellikler taşımaktadır "görsel güzellik" ön plandadır. Aynı zamanda Botticelli etkisiyle figürlerin zarif ve idealize betimlenmesi Ön Raffaellocu estetiğe işaret etmektedir.

De Morgan mitolojik kadın figürlerini aktif siyasi ve sosyal mesajlarla donatmıştır. De Morgan'a göre Sanat "güzellik için değil, mesaj için" yapılmaktadır. Bu yaklaşım alanındaki az sayıda kadın sanatçıdan biri olarak dikkat çekmiştir. De Morgan'ın spiritualist inançları, sembollerde ve temalarda metafizik katmanlar yaratmakta, bu tasvirde kadın figürü yalnızlık, sabır ve dönüştürücü güçle ilişkilendirilmektedir. Evelyn De Morgan'ın Nakşa'daki Ariadne adlı eseri, hem kompozisyon düzeni hem de estetik öğelerin kullanımı açısından dikkatle yapılandırılmış, Ön Raffaellocu ve Estetik hareketin etkilerini taşıyan zarif bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

Eserin kompozisyonu yatay formatta geniş bir düzenleme sunmaktadır. Figüratif kompozisyonun merkezinde Ariadne yer almıştır. Ariadne figürü, resmin tam ortasında, deniz kenarındaki bir kayanın üzerine çökmüş pozisyonda tasvir edilmiştir. Bu yerleşim, izleyicinin bakışını doğrudan onun duygusal hâline yönlendiren bir etki yaratmaktadır.

Arka plan ve ön plan ayrımı oldukça nettir: Ariadne ön planda detaylı olarak işlenmişken, arka plandaki deniz ve gökyüzü daha sade ve düz bir şekilde ele alınmıştır. Kompozisyon, figürün yalnızlığını ve izole oluşunu pekiştirmek için oldukça boş bırakılmış, izleyici ile figür arasında dramatik bir bağ kurulmasına imkân sağlanmıştır.

De Morgan'ın renk paleti oldukça seçici ve simgeseldir. Ariadne, göz alıcı kırmızımsı-bordo bir giysiyle tasvir edilmiştir. Bu renk hem kraliyet sembolizmi hem de duygusal yoğunluğu temsil etmektedir. Kırmızı tonları, aşk, terk edilme ve kadınlıkla ilişkili psikolojik çağrışımlar yaratmaktadır.

Arka plan daha çok pastel tonlarda betimlenmiştir: açık mavi, bej ve sarımsı griler, deniz ve gökyüzünü sakin ve boş bir atmosferde göstermiştir. Bu sakin tonlar, Ariadne'nin dramatik kırmızı giysisiyle kontrast oluşturarak figürün duygusal durumunu daha belirgin hale getirmiştir. Genel olarak sıcak ve soğuk renklerin dengeli dağılımı, görsel ilgiyi ortada toplarken, melankolik atmosferi de güçlendirmektedir.

Resimde dramatik bir ışık-gölge kullanımı yerine daha yumuşak, dağılmış bir ışık hâkimdir. Ariadne'nin bedenine düşen ışık, onu sahnenin görsel ve anlatımsal merkezine yerleştirmiştir. Özellikle omuzlar, yüz ve eller gibi anlatımı güçlendiren bölgelere yumuşak bir aydınlatma uygulanmıştır. Gölgeler ise belirgin değildir; bunun yerine yüzeydeki hacmi tanımlayan geçişli tonlamalar tercih edilmiştir. Bu tercih, figürün bedeninde heykelsi bir nitelik yaratırken, dramatik etkiyi de korumaktadır.

De Morgan'ın çizgisel yaklaşımı oldukça belirgindir. Figürün konturları temiz, düzgün ve ritmiktir. Kıyafetlerin katmanları, saçın dalgaları ve parmakların bükülmeleri inceliklerle tanımlanmıştır. Bu çizgisel hassasiyet, sanatçının Ön Raffaellocu etkisini yansıtır. Özellikle Botticelli ve Dante Gabriel Rossetti'nin kadın figürlerine benzerlik gösteren ince, zarif form kullanımı göze çarpmaktadır.

Formlar idealize edilmiştir. Ariadne'nin yüz hatları simetrik, bedeni narin, elleri zariftir. Bu estetik tercih, yalnızca mitolojik bir figür yaratmak için değil, aynı zamanda kadının içsel duygusunu dışa vuran bir görsel şiir yaratmak içindir.

Mekânsal olarak eserde derinlik duygusu sınırlıdır. Arka plandaki deniz ve gökyüzü, perspektif açısından yatay ve tekdüze bir çizgiyle ayrılmıştır. Deniz ufka doğru açılmasına rağmen, alan derinliği oldukça yüzeysel tutulmuştur. Bu da figürün izole ve içe dönük bir anlatımla sunulmasını kolaylaştırır.

Ariadne'nin etrafındaki kayalar ve kum, onun fiziksel olarak “dünya” içinde konumlandığını gösterirken; etrafın sade, boş bırakılması onun ruhsal yalnızlığını öne çıkarmaktadır.

Giysilerin kıvrımları ve saçın dokusu son derece detaylı işlenmiştir. De Morgan, yüzey üzerinde ipekli ve dalgalı doku efektleri yaratmakta ustadır. Giysi üzerindeki ışık yansımaları, kumaşın hem maddesel doğasını hem de duygusal tonlamasını güçlendirir. Cilt dokusu da yumuşak geçişlerle modellenmiştir. Ariadne'nin açık teni, çevresiyle kontrast oluşturarak figürün ruhsal saflığını, kırılganlığını ve insaniliğini vurgular niteliktedir.

Ariadne'nin vücut dili ve jestleri eserin en güçlü anlatı unsurlarındandır. Başını yana çevirmiş ve düşünceli bir ifade ile uzaklara bakarken betimlenmiştir. Gövdesi hafifçe öne eğilmiş, kolları gevşek pozisyonudadır; bu duruş hem fiziksel yorgunluk hem de ruhsal yılgınlık hissi vermektedir. Ellerin boşluğu kavrayamayan hâli, terk edilmişliğin görsel bir göstergesidir. Figürün yüz ifadesi, dramatize edilmeden, sade bir melankoliyle verilmiştir. Bu sadeleşmiş dramatism, izleyicinin empati kurmasını ve onun duygusal durumunu içselleştirmesini sağlamaktadır.

Evelyn De Morgan'ın Nakşa'daki Ariadne adlı eseri, biçimsel açıdan Ön Raffaeallocalu estetik anlayışı ile klasik mitolojik anlatımı bir araya getirmektedir. Yumuşak çizgiler, dengeli kompozisyon, renklerin simgesel ve psikolojik kullanımı, yüzey detaycılığı ve figürün yalnızlığına uygun mekan çözümlemeleriyle eserde hem görsel bir güzellik hem de güçlü bir duygusal ifade yaratılmıştır. Biçimsel unsurlar, yalnızca estetik değil, anlatının ruhsal boyutunu da pekiştirerek tablonun ikonografik anlamını derinleştirmektedir.

De Morgan, Naksos sahnesinde Theseus'u hiçbir şekilde betimlemez. Bu bilinçli tercih, izleyiciyi erkek perspektifinden uzaklaştırarak Ariadne'yi doğrudan özne haline getirmekte ve onun duygusal durumuna odaklanmaktadır. Feminist analizlerde bu tercih, “kadının hikâyesinin nesnesi değil, öznesi olduğu” okuma açısından vurgulanmaktadır (The Art Story Foundation, 2022). Ariadne'nin sahilde yalnız hali, kırmızı giysisi ve durağan duruşu ile “mistik bir şehit” portresi sunulmaktadır. De Morgan'ın bu öğretici dramatisasyonu, öfkenin sonra erdiği, yalnızlık ve yorgunluğun

egemen olduğu bir melankoli hali tanımlar. Kırmızı giysinin, aynı zamanda Hristiyan şehidi imgelerini çağrıştırması, eser içindeki sembolik yükü artırmıştır.

Sahildeki çok sayıda deniz kabuğu, kadın cinselliği, verimlilik, aşk ve kırılganlık simgesi olarak kullanılmıştır. Bu simgeler, Ariadne'nin terk edilmişliğini erotik ve psikolojik derinlikle vurgularken, aynı zamanda mitolojinin dinsel sembolizmine de odaklanmaktadır. Sanatçı, bu eserle hem Estetik hem de Ön Raffaellocu anlayışla uyumlu bir stil sunar. Ancak mitolojik konuyla estetiğin “sadece güzellik” odaklı kodlarına karşı çıkmaktadır, çünkü Ariadne'nin dramatik anlatısını merkezine alarak anlamı güzelliğin önüne yerleştirmiştir. Çalışma, Ariadne gibi pasif mitolojik figürlerin temsilini alt üst etmiştir. De Morgan, bu temayı içinden geldiği kadın bakışı açısından yeniden yorumlamış, figürü karmaşık, içsel bir özne olarak sunmuştur. Bu yaklaşım, geç Viktorya döneminde feminist bir perspektif çizgisinde görülebilir

De Morgan'ın spiritüalizme ilgisi, Ariadne figürünün yalnızlığı ve inançsızlıktan umuda geçişi temasında sembolik açılımlar sunmaktadır. Kırmızı giysi bu dönüşümde bir şehitliği anımsatırken, sahilin dingin boşluğu ruhun diriliş sürecini ima etmektedir (Drawmer, 2001). Nakşa'daki Ariadne, De Morgan'ın kadınlık, mitoloji, feminist bakış, spiritüalizm ve estetik hareket algısını birleştiren derin ve sembolik bir eserdir. İkonografik detaylar, sanat tarihsel perspektiften aynı zamanda psiko-sosyal mesajlar içermektedir.

Mitolojide “bin gemiyi yakan” güzelliğiyle bilinen Helen, görsel 33'te dösterilen resimde savaş sahnelerinden uzaklaştırılarak, ilahi güzelliğinin bedeli olan savaşın doğasına dair düşünceli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yunan mitolojisinde Helen, Zeus'un ve Leda'nın (bir insan) kızıydı. Efsaneye göre Helen (Sparta Kralı Menelaus'un karısı) Paris (Truva Kralı'nın oğlu) tarafından kaçırıldı ve bu eylem Truva'nın kuşatılmasını ve yıkılmasını hızlandırdı. Bazı yazarlar Helen'in Paris ile birlikte kaçtığını ve trajediye gönüllü olarak katıldığını öne sürdüler. Ancak bu resim Helen'i herhangi bir yanlıştan masum olarak, barış güvercinleri ve Afrodit'in (aşk tanrıçası) beyaz gülleriyle çevrili olarak, Afrodit'in görüntüsünü taşıyan bir aynaya bakarken göstermektedir. Aynasal bakışı ve erdem-suç arasında kalan portresiyle güzelliğin sorumluluklarını düşündürmektedir(De Morgan Foundation, t.y.).



Görsel 33: Evelyn De Morgan, Truva'lı Helen, 1898, tuval üzerine yağlı boya, 124 × 73,8 cm, Wightwick Manor (De Morgan Koleksiyonu), William Imrie Koleksiyonu, Liverpool, Birleşik Krallık.

Evelyn De Morgan, Ön Raffaellocu ayrıntıcı ve sembolik anlayışını estetik hareketin zarafetiyle harmanlamıştır. Mitolojik temaları kullanırken, “sanat için sanat” yerine derin anlatısal ve alegorik anlamları ön planda tutmaktadır. Feminist ve spiritüalist düşüncelerini kadın figürleri üzerinden aktarırken, dönemin kadın sanatçılarına özgü anlatıları zenginleştirmiştir. 1898’de hem Helen of Troy hem de Cassandra gibi mitolojik kadın figürlerine odaklanması, savaş ve barış, suç ve masumiyet gibi zıtlıklarla dolu insanlık durumuna kadın bakışıyla yaklaşmasının bir göstergesidir. Tablonun merkezinde, dik duruşlu ve tam cepheden izleyiciye dönük bir tek figür olarak Helen yer almaktadır. Figür, tuvalin tam ortasında konumlanmıştır ve kompozisyon simetrik dengeye sahiptir. Bu merkezî yerleşim, Helen’in temsil ettiği ikonografik gücü doğrudan vurgulamaktadır. Omuzları dik, başı hafif yana eğik bir duruş içindedir. Bu

duruş, hem kararlılığı hem içsel kırılganlığı aynı anda yansıtmıştır. Figürün elinde tuttuğu aynayla bakışı paralel değildir, bu da öz-yansımanın içsel bir hesaplaşmaya işaret ettiğini göstermektedir.

Renkler pastel ve kadifemsi yumuşaklıkta seçilmiştir, ancak belirli kontrastlarla dramatik bir atmosfer yaratılmıştır. Pembe giysi, Helen'in üzerindeki yumuşak pembe elbise, aşk, şefkat ve kadınsı zarafeti temsil etmektedir. Beyaz gül: Masumiyetin sembolüdür ve Helen'in "suçsuzluk" söylemini desteklemektedir. Altın ve sarı detaylar: Kraliyet, tanrısallık ve lüksün göstergesi olarak kullanılmıştır. Arka plandaki koyu toprak tonları: Helen'in çevresindeki zıtlıkları (savaş-barış, aşk-yıkım) temsil etmektedir. De Morgan burada, Rönesans'a özgü zengin renk anlayışını Sembolist estetikle birleştirmiştir.

Tablo, tek bir yönlü ışık kaynağından aydınlanmış gibi görünmektedir. Figürün yüzü ve elleri doğrudan ışık alırken, arka plan daha silik ve gölgelidir. Işık, yüz ve göğüs bölgesinde yoğunlaşmıştır. Helen'in kimliği ve duygusal içeriğinin vurgulanmasına katkı sağlamaktadır. Aynanın parlaklığı, resim yüzeyinde ısıtılı bir karşıtlık yaratmıştır. Gölgeleme ise figürün giysilerinde katmanlılık hissi yaratarak derinlik sağlamaktadır. Bu ışık-gölge dengesi, Rembrandt etkili "içsel aydınlık" yorumunu andırmaktadır. Helen'in arkasında yer alan arka plan, hem soyut hem sembolik bir mekândır. Arka planda bir şehir silüeti (muhtemelen Troya) seçilebilecek şekilde stilize edilmiştir. Gök kubbe, doğa ve mimari öğeler detaylandırılmadan sembolik bir "zaman dışı alan" etkisi yaratmaktadır. Figür, sanki fiziksel bir zeminde değil; zamansız, mitolojik bir uzamda durmaktadır. Bu, Ön Raffaellocu geleneğin tarihsel referansı olmayan, düşsel/alegorik mekânlar kurgusudur.

De Morgan'ın fırça tekniği zarif ve kontrollüdür. Giysinin kıvrımları, neredeyse heykelsi bir özenle modellenmiştir. Kumaşın akışı, Helen'in vücut hatlarını takip ederek hem formu ortaya çıkarır hem de duygusal zarafeti güçlendirmiştir. Cilt dokusu, parlak ve pürüzsüzdür, canlılık hissi uyandırmaktadır. Aynanın cam yüzeyi, ışığı gerçekçi bir şekilde yansıtırken, De Morgan'ın natüralist detaycılığını da göstermiştir. Yüzey genel olarak kadifemsi bir pürüzsüzlükle işlenmiştir, bu da Helen'in hem fiziksel güzelliğini hem de idealize edilmiş yapısını pekiştirmektedir.

Helen'in bakışı doğrudan izleyiciye değil, kendi yansımasına ya da içsel bir düşünceye yönelmiştir. Bu yönsüz bakış, klasik portre konvansiyonlarına meydan okumaktadır. İzleyiciyi bir “görsel seyirci” yerine, onun psikolojik durumuna tanıklık eden bir “katılımcı”ya dönüştürmektedir.

Figürün sağında ve solundaki boşluklar eşit dağıtılmış, böylece figür merkeze sabitlenmiş ve dengeli bir yapı kurulmuştur. Helen'in kolları ve kıyafetindeki kıvrımlar, “S-şeklinde” bir içsel ritim oluşturmaktadır. Aynanın yuvarlaklığı ve elbisenin dökümü, kompozisyonun dikey geometrisiyle yumuşak bir kontrast kurmuştur.

Evelyn De Morgan'ın Truvalı Helen adlı eseri, biçimsel olarak hem teknik ustalık hem de sembolik organizasyon bakımından zengindir. Kompozisyon simetrik ve dengelidir. Işık, içsel duyguya hizmet etmektedir. Renk paleti kadim mitolojik temalarla feminist yorum arasında bir köprü kurmaktadır. Doku, kıyafet detayı ve bakış organizasyonu, izleyiciyle duygusal bir bağ kurmuştur. Bu biçimsel yapı, ikonografik içeriği destekleyen ve onu daha güçlü hale getiren bir iskele işlevi görmektedir.

Helen, Antik Yunan mitolojisinde güzelliğiyle öne çıkan, Troya Savaşı'nın fitilini ateşlediği düşünülen kadındır. Zeus ve Leda'nın kızı, Sparta Kraliçesi ve Menelaos'un eşidir. Paris tarafından Troya'ya kaçırılması, mitolojide hem aşk hem savaşın sembolüdür.

Ancak De Morgan'ın tasvirinde bu hikâye tek boyutlu değildir. Helen ne bir baştan çıkarıcı ne de bir günah keçisidir. Onun figürü, mitolojik anlatıdan çok daha fazlasını, kadının toplumda yüklenen rollerini ve güzelliğin üzerindeki ahlaki baskıyı simgelemektedir.

Helen'in elinde tuttuğu ayna, geleneksel ikonografide genellikle “vanitas” (geçicilik, kibir, dünyaya bağlılık) temalarıyla ilişkilidir. Fakat burada ayna, Helen'in güzelliğiyle hesaplaşmasını ve kendi rolünü sorgulamasını temsil etmektedir. Helen aynaya bakıyor gibi görünse de yüzü tam olarak yansımaya odaklanmamıştır. Bu, kendi fiziksel görünüşüne takıntılı bir figürden çok, geçmişin yankılarını düşünmekte olan bir karaktere işaret etmektedir. Ayna bu bağlamda “kendilik bilinci”, pişmanlık ve ruhsal

yansımanın sembolüdür. Bu kullanım Ön Raffaellocu kadın figürlerinde sıkça görülen “görünene karşı içte olan” temasını taşımaktadır.

Helen’in hemen önünde yer alan iki beyaz güvercin ve beyaz güller, geleneksel olarak barış, masumiyet ve kutsal sevgi sembolleridir. Bu semboller, Helen’in aşk için yaptığı seçimden dolayı cezalandırılmış, ama içten içe masum olduğunu ima etmiştir. De Morgan, bu öğelerle Helen’in toplumun onu yüklediği “günah kadını” rolüne karşı çıkmak istemektedir. Aynı zamanda güvercinler, Afrodit’in (Aphrodite) kutsal hayvanı olarak, güzelliğin tanrısal doğasına gönderme yapmaktadır.

Helen’in arkasındaki figüratif, sisli şehir silueti Troya olabilir. Şehrin yapısı ve uzak konumu, onun güzelliğinin tetiklediği savaşa dair sessiz bir anı gibi arka planda kalmıştır. Bu görsel tercihle De Morgan, şiddet ve kadın bedeni arasındaki tarihi ilişkiyi eleştirmiştir. Helen savaşın içindedir ama savaşın öznesi değil, gerekçesi yapılmıştır. Bu “arka plana itilmişlik”, kadınların tarihsel olarak trajedilere nasıl pasif rollerle yerleştirildiğini gösterir (The De Morgan Foundation, 2019).

Helen’in yüz ifadesi güçlü, melankolik ve düşüncelidir. Ne doğrudan izleyiciye bakar ne de net bir pişmanlık hissi verir. Bu belirsizlik, izleyiciyi yorum yapmaya zorlamaktadır. Helen’in gözleri geçmişle meşguldür, yüzü ise ağır bir yükün altındadır. De Morgan bu ifadeyle onu ne günahkâr ne de kurban olarak tam tanımlar. Onun figürü, güzellik uğruna yargılanmış ama kendini savunma hakkı verilmemiş tüm kadınların temsili gibidir. Evelyn De Morgan’ın kadın figürlerinde sıklıkla görülen feminist alt metin burada da belirgindir. Helen, yalnızca bir mitolojik figür değil, kadının bedeni üzerinden şekillenen toplum eleştirisinin öznesidir. Güzellik burada lanetle ödüllendirilmiştir. De Morgan’ın döneminde, kadının görünüşü hâlâ ahlaki bir parametreyle ölçülüyordu. Sanatçı, Helen’i bu sistemin eleştirisi olarak konumlandırır. De Morgan, spiritüalist akımın etkisiyle yaşam ve ruhsal gelişim üzerine simgesel anlatılar kurgulayan bir sanatçıdır. Helen’in ellerinde tuttuğu ayna ve beyaz çiçekler, ruhun yansıması ve arınması fikrini desteklemektedir. Helen bu bağlamda reenkarnasyon ya da ahlaki uyanış evresindeki bir ruh gibi temsil edilebilir. Aynanın yüzeyi, sadece fiziksel yansımayı değil, ruhsal bir yargılamayı da ima eder (Smith, 2002).

Pre-Raphaelite sanatçıları gibi De Morgan da: Doğal detayları, zarif çizgileri, Zengin sembolik katmanları, Tarihsel ve edebi temaları eserlerine taşımıştır. Bu resimde zamansızlık ve alegorik yoğunluk, figürün hem bir birey hem de bir mitik anlatı taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Evelyn De Morgan'ın Truvalı Helen tablosu, klasik mitolojiye dayansa da doğrudan döneminin kadınlık algılarına, cinsiyet rollerine ve güzellik olgusuna dair derin bir eleştiri sunar. Helen hem ikon hem bireydir. Onun figürü; güzelliğin yüceltilmesiyle cezalandırılması, kadınların tarih içinde edilgenleştirilmesi ve görsellik üzerinden hüküm verilmesi gibi çok katmanlı anlamları taşımaktadır. Aynı zamanda aşk, pişmanlık, sorumluluk ve içsel hesaplaşma temalarıyla ruhsal bir sembole dönüşmüştür.

Evelyn De Morgan'ın Helen of Troy (1898), güzellik ve masumiyetin trajik yükünü simgesel bir dille ele almaktadır.. Bireysel güzelliğin toplumsal bedeli, mitolojiden feminist ve spiritualist perspektifler aracılığıyla yorumlanmaktadır. Biçimsel düzenleme ile ikonografik öğeler ustaca harmanlanmış, Helen figürü hem ilahi bir güzellik sembolü hem de insanlık dramının taşıyıcısı olarak temsil edilmiştir.

Evelyn, çalışma hayatının ilk otuz yılında mitoloji temasını sürekli ele almıştır. Şüphesiz bunun bir nedeni de temanın dönemin sanat piyasasında da aynı derecede popüler olmasıdır.

Bu resimde kuzey rüzgarının Yunan tanrısı Boreas, her zamanki gibi olgun yaşta kanatlı bir adam olarak, saçları rüzgarda uçuşan bir adam olarak tasvir edilmiştir. Efsaneye göre, Oreithya'yı (Erechtheus'un kızı) Ilissus kıyılarından kaçırmış ve ondan birkaç çocuğu olmuştur. Ancak Evelyn'in Boreas tasviri, karakterin daha standart bekarlığa veda muameleleriyle karşılaştırıldığında hassas ve şefkatlidir.

Eserde, Yunan mitolojisinin kuzey rüzgarı tanrısı Boreas, kanatlı genç bir figür olarak, Oreithya isimli Atinalı prensesi, elinde nazikçe taşıyan bir biçimde betimlemektedir. Mitolojik öyküye göre Boreas, onu İlisus kıyılarında kaçırmış, daha sonra birlikte çocukları olmuştur. De Morgan'ın yorumunda Boreas, geleneksel “zorlayan” anlatımdan uzaklaşır; daha duygusal, zarif, hatta karşılıklılık içeren bir birliktelik sunmuştur



Görsel 34: Evelyn De Morgan, Boreas ve Oreithyia, 1896, tuval üzerine yağlı boya, De Morgan Foundation, Cannon Hall, Birleşik Krallık.

Görsel 34'te gösterilen eser, Yunan mitolojisindeki Kuzey Rüzgarı Tanrısı Boreas ile Atinalı prenses Oreithyia'nın hikâyesini yeniden yorumlamaktadır. Ovidios'a göre Boreas, Oreithyia'ya önce gönül eğlendirmeye çalışır; başarılı olamayınca onu zorla kaçıır, bu da Borean'ın yıkıcı gücünü sembolize eden bir şiddet anlatısıdır (Demorgan.org).

De Morgan ise bu mitosunu, Dar alanda klasik “zorla kaçırma” temasından uzaklaştırarak, Boreas’ı şiddet uygulayan değil “nazik, duygusal bir koruyucu” figürü olarak tasavvur etmektedir. Bu bilinçli değişim, mitolojiyi kadın merkezli ve empatik bir anlatıya dönüştürmüştür.

Tuval, Boreas ve Oreithyia figürlerini merkeze alarak simetrik ve dengeli bir kompozisyon sunmaktadır. Boreas’ın yukarıya yayılan kanatları ve sarılığı, dikey dinamizmi oluşturmaktadır. Arka planda yükselen kayalıklar ve geniş su yüzeyi, sahnenin üç boyutlu derinliğini destekleyerek mitolojik olayın mekânı algılamayı güçlendirmektedir.

Sanatta soğuk ve sıcak ton dengesi öne çıkmaktadır. Boreas’ın mavimsi gri kanatları soğuk kuzey rüzgârını, Oreithyia’nın pembe elbisesi ise duygusal sıcaklığı temsil etmektedir. Pastel tonlar hâkimdir, bu da sahneye rüya gibi bir atmosfer kazandırmıştır.

De Morgan, yumuşak, dağılmış bir ışık kullanmıştır. Figürlerin yüzlerinde ve gövdelerinde belirgin olmasa da hacim verecek gölgeler yer almaktadır. Özellikle Boreas’ın yüzünde oluşan gölge ve ışık geçişleri, duygu yoğunluğunu artıracak şekilde kontrast oluşturmuştur.

Kanatlardan elbiselerin kıvrımlarına kadar akıcı ve organik çizgiler, özellikle zarif “S formları”, Ön Raffaellocu stilin izlerini taşımaktadır. Boreas’ın kaslı, idealize edilmiş kanat formu klasik heykelsi anlayışı yansıtırken, Oreithyia’nın narin bedeni figürler arası duygusal etkileşimi vurgulamaktadır. Kanatlar tüy dokusu hissi veren ince fırça darbeleriyle modellenmiştir. Kumaş katmanları hafif parlak geçişlerle işlenmiş, cilt yumuşak ve pürüzsüz, idealize edilmiştir. Bu doku çeşitliliği, figürlerin fiziksel varlığını güçlendirir ve izleyicinin dokunsal algısını desteklemektedir.

Boreas’ın kanatları ve kılıf gibi hareket eden elbise dokuları, rüzgâr akışını görselleştirmiştir. Bu, sahneyi donuk bir duraktan ziyade “hareket anına” dönüştürerek mitolojik anlatının coşku yüklü doğasını vurgulamaktadır.

Boreas, Oreithyia’yı sararcasına taşımakta, ancak yüz ifadelerinde “zorba” değil, “hüzünlü koruyucu” durumu sezilmektedir. Oreithyia ise vücudunu hafifçe ona yaslamakta, bu da bir rıza ve yumuşak teslimiyet izlenimi vermektedir.

De Morgan'ın plastik analizi şunları göstermektedir: Metinsel destekli referanslar figür etkileşiminin dramatik değil duygusal olarak dengeli olduğuna işaret etmektedir. Renk, ışık, doku üçlemesi, sahneyi görsel olarak çekici ve mitolojik olarak inandırıcı kılmaktadır. Çizgi, form ve hareket kullanımındaki incelik, sanatçının Ön Raffaellocu kökenlerine ve İtalyan Rönesans estetiğine olan bağlılığını yansıtır. Ayrıca sanatçının modellerle çalışması sonucu oluşan kompozisyonun özgünlüğü de öne çıkmıştır.

Boreas'ın yüz ifadesi, klasik güçlü tanrı figürlerinden ziyade “hüzünlü” ve “nazık” bir atmosfer taşımaktadır. Ressam model Alessandro di Marco'nun formu, güçlü olmasına rağmen sakin bir portreye dönüştürülmüştür.

Oreithyia, direnişten ziyade “rahatlık ve teslimiyet” içindedir. Bu, mitin “pasif kız” figürünü, aktif bir “duygu partneri” profil haline getirmiştir. Böylece sahne, Mitolojik “kaçırma” olayından, karşılıklı duygusal bir sarılma anına dönüşmüştür.

Kanatlar, saç ve elbisede görülen “akışkan çizgiler”, Boreas'ın rüzgar gücünü sadece tekniksel değil ruhsal olarak da betimlemektedir. Rüzgar, metaforik bir duygu taşıyıcısıdır: hem bir aşk kavrayan hem de taşıyan unsurdur. Pastel renk paleti - soğuk griler ile sıcak pembemsi tonlar duygusal kontrastı temsil etmektedir. Boreas'ın rüzgarın soğukluğunu mı, Oreithyia'nın insan sıcaklığını mı taşıdığı belirsizdir. Bu belirsizlik, erotik ama aynı zamanda masum bir birliktelik algısı yaratmıştır.

Eser, De Morgan'ın feminist perspektifini mitolojiden aldığı ikonografiyle birleştirilmiştir. Oreithyia'yi pasif bir varlık olarak değil duygunun merkezi bir temsilcisi olarak kurgulaması, kadın figürü üzerinde sadece toplumsal değil ruhsal bir güç argümanı oluşturmuştur. Aynı zamanda, De Morgan'ın spiritüalist arka planı ruhsal ömürsel bir alegori üretme eğilimi, bu sahneyi doğal bir mücadele ve çatışma yerine “ruhsal birlikteliğin” temsiline çevirmektedir.

De Morgan, Boreas'ın mitolojik “gücünü” romantik ve nazık bir güçle değiştirmiş, böylece güç kullanımına dair toplumsal imaları yeniden tanımlamıştır. Bu sayede, sahne “zorbalıkla aşkın nasıl iç içe geçebileceğini” mercek altına almaktadır. Güç ve rıza arasındaki ince çizgide bu ikili ilişki dengeli bir psikolojik alegoriye dönüşmüştür. Eser,

“güçlü olana düşen erdem nedir?” sorusunu mitolojik bir dilde, kadın figürü merkezli bir yorumla yeniden ele almaktadır.

Önceki versiyon, Renoir veya Rubens gibi sanatçılarda Boreas daha kaba şiddetle temsil edilirken; De Morgan’ın çalışması rüya gibi bir sahneye dönüştürmüştür. De Morgan’ın bu üslubu mitolojiye dair sanatsal yaklaşımını “kadın merkezli, empatik, duygudaş bir aşkınlar anlatısı” olarak konumlandırmaktadır (Richman, 2022, s. 50-54).



SONUÇ

Bu tez çalışması, 19. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan Ön-Raffaellocu sanat hareketini, sanatın diğer disiplinlerle olan etkileşimi çerçevesinde incelemeyi ve hareketin sanatçılarının mitolojik eserlerini tarihsel, estetik ve düşünsel bağlamda analiz ederek, 19. yüzyıl İngiliz sanatının bu özgün hareketinin mitolojiye nasıl yaklaştığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Ön Raffaellocu kardeşliğin kurucu figürleri ve takipçileri, sadece biçimsel bir sanat devrimi gerçekleştirmekle kalmamış; aynı zamanda sanatı etik, simgesel ve ruhsal bir araç olarak kullanarak mitolojik anlatıları dönemin kültürel iklimine entegre etmişlerdir.

Çalışmanın temel bulguları, Ön-Raffaellocuların mitolojiyi yalnızca klasik kaynaklara dayalı bir anlatı olarak görmediğini; aksine mitolojik öğeleri dönemin toplumsal çelişkilerini, ahlaki ikilemlerini ve bireysel ruhsal arayışlarını yansıtan çok katmanlı bir anlatım biçimi olarak yeniden kurguladıklarını göstermektedir. Özellikle kadın figürlerinin temsili, aşk ve ölüm temaları ile doğa ve maneviyatın iç içe geçmişliği, bu sanatçıların mitolojiye yaklaşımının hem bireysel hem de ideolojik yönlerini gözler önüne sermektedir.

John Everett Millais'ın doğaya sadık ve duygusal yönü ağır basan kompozisyonları, Dante Gabriel Rossetti'nin mitolojik figürleri idealize eden şiirsel ve sembolik üslubu, William Holman Hunt'ın ahlaki ve dini anlatıları mitolojik referanslarla zenginleştiren yapısı, bu çok yönlü yaklaşımın somut örnekleridir. Edward Burne-Jones, George Frederic Watts ve John William Waterhouse gibi ikinci kuşak sanatçılar ise mitolojik temaları daha düşsel, melankolik ve soyut bir estetikle ele alarak bu yaklaşımı derinleştirmiştir.

Araştırma, Ön-Raffaellocuların Viktorya dönemi ahlakına, cinsiyet rollerine ve modernleşmenin yarattığı kültürel yabancılaşmaya karşı, mitolojik anlatılar aracılığıyla alternatif bir görsel ve düşünsel alan yarattıklarını ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Ön-Raffaellocu mitoloji yorumu, yalnızca klasik anlatılara duyulan nostaljik bir özlem değil; aynı zamanda modern insanın varoluşsal, ahlaki ve estetik arayışlarına sanatsal bir yanıtıdır.

Ön Raffaellocu sanatçıların eserlerinde edebiyat, tiyatro ve özellikle opera gibi sanat dallarından nasıl etkilendikleri, edebiyat dallarıyla bağlantılı olarak mitolojik unsurlar ve konular içeren resimlerini nasıl yaptıkları disiplinler arası bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu kapsamda çalışmada ikonografik analiz, anlatı çözümlemesi ve karşılaştırmalı sanat tarihi yöntemleri birlikte kullanılmıştır.

Araştırma boyunca ulaşılan temel sonuçlar şu şekildedir:

- Ön Raffaellocu sanatçılar, Viktorya dönemi ahlaki ve estetik kalıplarına karşı çıkarak, geçmişe, özellikle Orta Çağ ve erken Rönesans'a romantik bir dönüş yapmış, bu bağlamda mitolojik figürleri hem sembolik hem de eleştirel bir temsille işlemişlerdir.
- Hareketin öncülerinden Millais, Rossetti ve Hunt gibi sanatçılar, eserlerinde tiyatral kurgu, dramatik ışık ve detaycı kompozisyonlarla operatik sahnelemeyi görsel dile dönüştürmüşlerdir.
- Edebiyatla güçlü ilişkiler kurmuş olan bu sanatçılar, Dante, Shakespeare, Tennyson gibi yazarlardan aldıkları ilhamla eserler üretmiş, toplumsal olayları ve kişisel anlatılarını Yunan mitleri başta olmak üzere, dinsel mitler ve efsaneleri kullanarak görsel anlatı dünyalarında ahlaki ve felsefi içerikler barındıran imgeler oluşturmuşlardır.
- Özellikle mitolojik karakterlerin dramatik yapısı, figürlerin pozlarında ve mimiklerinde yoğun duygusal anlatım yaratmış; görsellerde müzikal bir ritim ve teatral bir atmosfer hissedilmiştir.

Çalışmanın sınırlılıkları arasında, yalnızca belirli sanatçılara ve eserlerine odaklanılmış olması sayılabilir. Ancak bu sınırlılık, seçilen örneklerin derinlemesine analiz edilmesiyle aşılmaya çalışılmıştır. Gelecek araştırmalar, bu hareketin mitoloji dışındaki edebi ve dini temalara yaklaşımını ya da Ön Raffaellocuların izlerini 20. yüzyıl sanatına kadar sürerek daha geniş bağlamlarda inceleyebilir.

Ön-Raffaellocuların mitolojik eserleri, sadece estetik bir yenilik değil; aynı zamanda dönemin kültürel dinamiklerini yansıtan, eleştiren ve dönüştürmeyi hedefleyen güçlü bir sanatsal ve düşünsel manifestodur. Bu tez, söz konusu hareketin sanat tarihindeki

konumunu yeniden değerlendirmeye ve mitoloji sanat ilişkisine yeni perspektifler kazandırmaya katkı sunmayı hedeflemiştir.

Tezin birinci bölümünde, Ön Raffaellocuların 1848 yılında İngiltere’de kurulduğu tarihsel ve kültürel bağlam ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir. Bu oluşumun, dönemin egemen akademik sanat anlayışına karşı bir tepki olarak doğduğu, hem sanatsal hem de entelektüel bir karşı duruş içerdii sonucuna ulaşılmıştır.

Ön Raffaellocuların estetik arayışları, Viktorya dönemi İngiltere’inde yaşanan toplumsal dönüşümlerle doğrudan ilişkilidir. Sanayi devriminin yarattığı mekanikleşme, sınıfsal ayrışma ve manevi boşluk, Ön Raffaellocu sanatçıların geçmişe, özellikle geç Orta Çağ ve erken Rönesans’a yönelmesini teşvik etmiştir. Bu yönelim, yalnızca tarihsel bir nostalji değil, aynı zamanda bireysellik, zanaatkârlık ve içsel anlam arayışının bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda, John Ruskin’in sanatsal düşünceleri hareketin entelektüel temelini oluşturmuştur. Ruskin’in “doğaya sadakat” ve “ahlaki sorumluluk” ilkeleri, Ön Raffaellocu sanatçıların detaycılığını, sembolizmini ve tematik derinliğini belirleyen temel ilkelerden biri hâline gelmiştir. Millais’in “Ophelia” gibi eserlerinde görülen doğaya birebir gözlem ve teknik titizlik, bu etkilerin somut örnekleri arasında yer almaktadır.

Birinci bölümde yapılan karşılaştırmalar, Ön Raffaellocuların yalnızca bir sanat hareketi olmadığını, aynı zamanda Romantizm’in bireysellik, duygu ve doğa merkezli anlayışını daha ileri taşıyan; bunu da ahlaki ve toplumsal duyarlılıkla birleştiren bir oluşum olduğunu ortaya koymuştur. Romantizmle paylaştığı tematik benzerliklere rağmen, Ön Raffaellocuların biçimsel olarak daha net çizgiler ve sembolik yoğunluk tercih ettiği gözlemlenmiştir.

Bu bölümde, Ön Raffaellocuların oluşumu; akademik sanat anlayışına karşı bireysel ifade, ahlaki sorumluluk ve tarihsel estetik anlayış ekseninde gelişen çok katmanlı bir sanatsal ve düşünsel duruş olarak tanımlanmıştır. Hareketin edebi, estetik ve felsefi kaynaklarla kurduğu ilişki, onu salt bir görsel sanat akımının ötesine taşımış, 19. yüzyıl İngiliz sanat tarihinde belirleyici bir kırılma noktası hâline getirmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, Ön-Raffaellocu sanatçıların yalnızca resimsel bir devrimin öncüsü olmakla kalmayıp; edebiyat, şiir, tiyatro ve operayla kurdukları disiplinler arası ilişkiler üzerinden özgün ve çok boyutlu bir estetik dil geliştirdikleri ortaya konmuştur. Sanatın yalnızca görsellikle sınırlı olmadığını düşünen bu sanatçılar, şiirin duygusal yoğunluğunu, tiyatronun dramatik etkisini ve operanın sahnelemeye dayalı lirizmini eserlerine taşıyarak 19. yüzyıl İngiltere'sinde benzersiz bir kültürel etki yaratmışlardır.

Dante Gabriel Rossetti'nin hem şair hem ressam kimliğiyle sanatlar arası bir köprü kurması, John Everett Millais'ın Shakespeare trajedilerinden ilhamla sahne atmosferi yaratması, John William Waterhouse'un romantik şiirleri teatral bir görsellikle yeniden kurgulaması bu yaklaşımın temel örnekleridir. Bu sanatçılar, Tennyson, Keats ve Dante gibi edebi figürlerin eserlerini yalnızca resmetmekle kalmamış; bu metinlerin simgesel, duygusal ve anlatı düzeylerini tuvale aktararak görsel şiire dönüştürmüşlerdir.

Edebiyatla kurulan bu bağ, özellikle Viktorya dönemi kadınının temsili üzerinden yeni ve eleştirel bir alan açmıştır. Lanet, yas, aşk, özgürlük ve bastırılmış arzular gibi temalar, hem şiirlerde hem de resimlerde ortak bir duygusal zemin bulmuş; bu bağlamda kadın figürleri çoğunlukla dramatik, melankolik ve simgesel anlatılarla çevrelenmiştir.

Opera ve tiyatro etkisi ise, Ön Raffaellocu sanatın teatral sahneleme teknikleriyle olan paralelliğini gözler önüne sermektedir. Figürlerin jestleri, dramatik ışık kullanımı, detaylı kostüm ve mekân betimlemeleri, eserleri adeta sahnelenmiş bir anlatıya dönüştürmüştür. Özellikle Beata Beatrix, The Enchanted Garden ve Ophelia gibi eserlerde bu etkileşimler açıkça gözlemlenmektedir. Söz konusu tablolar, izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda duygusal ve anlatı düzleminde de içine çekerek çokduyulu bir deneyim sunar.

Sonuç olarak, Ön-Raffaellocuların edebi ve sahne sanatlarıyla kurduğu bu yoğun ilişki, onların sanatsal üretimini yalnızca plastik sanatlarla sınırlı bir çerçevede değerlendirmeyi olanaksız kılar. Bu sanatçılar, şiiri resme dönüştürmüş, tiyatroyu tuvale sahnelemiş ve operanın duygusal yoğunluğunu görselleştirerek sanat tarihine çok katmanlı bir anlatı mirası bırakmışlardır. Bu bütüncül sanat anlayışı, yalnızca

dönemlerinin estetik eğilimlerini yansıtmakla kalmamış; aynı zamanda günümüz disiplinler arası sanat pratiklerinin öncülü niteliğini de taşımaktadır.

Ön Raffaellocu hareketin kurucu üçlüsü olan John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt'ın sanatsal kişilikleri, eserleri ve estetik eğilimleri bireysel olarak analiz edilmiştir. John Everett Millais, Ön Raffaellocu estetiğini biçimsel detaycılık, doğaya sadakat ve güçlü bir anlatı diliyle birleştirmiştir. Millais'in "Ophelia" ve "İsa'nın Anne Babasının Evinde" gibi eserleri, yalnızca edebi referansları değil, aynı zamanda toplumsal eleştiriyi de görsel dile dönüştürmesi açısından dikkat çekicidir. Özellikle dönemin dini ve ahlaki değerlerini sorgulayan bu eserler, onun resim sanatında dramatik bir gerçekçilik oluşturduğunu göstermektedir.

Dante Gabriel Rossetti, şiirsel ve sembolik anlatımı ön planda tutarak, Ön Raffaellocu sanatına duygusal ve spiritüel bir boyut kazandırmıştır. Rossetti'nin kadın figürü üzerinden işlediği ideal güzellik, aşk, ölüm ve ruhsal yücelme temaları; hem edebi hem de görsel üretiminde merkezî yer tutar. "Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice" ve "Beata Beatrix" gibi eserlerinde görülen bu yaklaşım, onun operatik sahne düzenlemeleriyle birleşen teatral bir üsluba yöneldiğini ortaya koymuştur.

William Holman Hunt, Ön Raffaellocu hareketin etik ve manevi boyutunu temsil eden en güçlü isimlerden biri olarak öne çıkmıştır. Hunt, dini semboller, alegorik sahneler ve detaylı doğa gözlemleriyle donattığı eserlerinde, sanatın ahlaki bir mesaj taşıması gerektiğini savunmuştur. "The Light of the World" ve "The Scapegoat" gibi eserleri, yalnızca görsel olarak değil; aynı zamanda izleyicide içsel bir sorgulama yaratma amacı taşır. Hunt'ın doğaya ve İncil kaynaklarına dayalı sembolizm anlayışı, onun inançla sanat arasında kurduğu güçlü bağın görsel yansımasıdır.

Bu üç sanatçının ortak noktası; dönemin akademik sanat kalıplarına karşı çıkarken, sanatı hem bireysel duyarlılık hem de toplumsal sorumluluk düzeyinde ele almalarıdır. Aralarındaki farklılıklar ise sanatsal dilin yöneldiği estetik alanlarda belirginleşmektedir: Millais gözlemsel gerçekçiliğe, Rossetti sembolik şiirselliğe, Hunt ise manevi temsil gücüne odaklanmıştır.

Bu bölüm Ön Raffaellocu hareketin temelini oluşturan sanatçıların bireysel yaklaşımlarını ve sanatsal katkılarını kapsamlı şekilde analiz etmiş; bu analizler aracılığıyla hareketin hem çeşitliliğini hem de bütünlüğünü ortaya koymuştur.

Tezin üçüncü bölümünde, Ön-Raffaellocuların mitolojiyle kurdukları ilişkinin yalnızca tematik bir tercih değil; aynı zamanda dönemlerinin kültürel, psikolojik ve ideolojik gerilimlerine karşı geliştirdikleri çok katmanlı bir sanatsal strateji olduğu ortaya konmuştur. 19. yüzyıl İngilteresi'nin sanayileşme, modernleşme ve buna bağlı toplumsal dönüşümleriyle birlikte, bu sanatçılar mitolojiye yalnızca geçmişe duyulan nostaljik bir özlem olarak değil; aynı zamanda bireysel, toplumsal ve estetik bir direnç biçimi olarak yönelmişlerdir.

Özellikle Antik Yunan ve Roma mitolojisinin zengin figüratif dünyası, Ön-Raffaellocu sanatçıların sembolik anlatım olanaklarını büyük ölçüde beslemiştir. Theogonia'dan Odysseia'ya uzanan klasik metinler, yalnızca birer anlatı kaynağı değil, aynı zamanda Viktorya toplumunun ataerkil yapısını, kadınlık rollerini, ahlaki normlarını ve bireysel özgürlük arayışlarını sorgulamak için yeniden yorumlanmış kültürel araçlara dönüşmüştür.

Pandora, Medusa, Proserpine gibi mitolojik kadın figürlerinin yeniden temsili, dönemin kadın algısına karşı geliştirilen eleştirel ve bazen de radikal estetik stratejileri ortaya koymaktadır. Bu karakterler, hem Viktorya kadınının bastırılmış arzularını hem de erkek sanatçının zihnindeki femme fatale imgelerini yansıtan semboller hâline gelmiştir.

Mitolojik anlatıların, özellikle Prometheus'un başkaldırısı ya da Odysseus'un bilgelik ve iradeyle örülmüş yolculuğu gibi sahnelerde, bireyin bilgiye, özgürlüğe ve kimliğe ulaşma çabası olarak yeniden kurgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda Ön-Raffaellocular, mitleri yalnızca tekrar eden anlatılar olarak değil; dönüştürülen, güncellenen ve izleyiciye yeni sorular sorduran anlatılar olarak değerlendirmiştir.

Ayrıca bu bölüm, Yunan mitolojisinin sanatsal temsilleri bakımından tarihsel sürekliliğini de gözler önüne sermektedir. Rönesans'tan Romantik döneme kadar farklı sanat akımlarının mitolojik figürleri nasıl yorumladığına dair yapılan karşılaştırmalı analiz, Ön-Raffaellocu anlayışın hem bu gelenekle olan bağını hem de kendine özgü

ayrımalarını net biçimde ortaya koymaktadır. Botticelli'nin idealize edilmiş tanrıçalarıyla, Rossetti'nin melankolik Proserpine'i ya da Waterhouse'un kaderle sınıranan Shalott Leydisi arasındaki dramatik dönüşüm, bu sanatçıların mitolojiyi duygusal, ahlaki ve kültürel bir problematik hâline getirdiklerinin en açık göstergesidir.

Sonuç olarak, Ön-Raffaellocular için mitoloji, yalnızca bir anlatı deposu değil; anlam inşa eden, eleştiren ve yeniden kuran bir estetik araçtır. Bu bölüm, onların mitolojik anlatılara yaklaşımının çok katmanlı doğasını, dönemin ruhuyla ve sanatın evrensel işleviyle ilişkilendirerek ortaya koymuştur. Mitoloji, bu sanatçılar için hem geçmişle bağ kurma hem de mevcut toplumsal gerçekliğe alternatif bir ifade alanı yaratma aracıdır. Bu yönüyle, Ön-Raffaelloclu mitoloji anlayışı, günümüzde dahi geçerliliğini koruyan sanatsal ve düşünsel bir miras niteliği taşımaktadır.

Ön Raffaelloclu hareketin doğrudan kurucusu olmayan ancak estetik anlayışına derin katkılarda bulunan önemli sanatçılar ele alınmıştır. Bu bölümde yapılan çözümlemeler, Ön-Raffaellocuların mitolojik temaları yalnızca bir anlatı kaynağı olarak değil, aynı zamanda estetik ve düşünsel bir inşa alanı olarak ele aldıklarını açıkça ortaya koymuştur. Sanatçıların eserlerine yansıttıkları mitolojik figürler ve sahneler, klasik anlatıların bireysel duyarlılık, toplumsal eleştiri ve kültürel sembolizmle yeniden yorumlanması olarak şekillenmiştir.

John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, George Frederic Watts ve John William Waterhouse gibi sanatçılar, mitolojik anlatıları bireysel estetik anlayışlarıyla şekillendirerek güçlü sembolik kompozisyonlara dönüştürmüşlerdir. Bu dönüşümde, mitolojik karakterler çoğu zaman dönemin kadın algısına, bireysel arzulara, ahlaki sorgulamalara ya da metafizik çatışmalara dair metaforlar olarak konumlandırılmıştır.

Millais'in Cymon and Iphigenia ya da Perseus Saving Andromeda gibi eserlerinde, aşk ve estetik duyarlılık üzerinden bir ruhsal dönüşüm teması işlenirken; Rossetti'nin Ligeia Siren ve Mnemosyne adlı çalışmaları, kadın figürünü hem metafizik bir bellek sembolü hem de estetik-şairane bir arzu nesnesi olarak yeniden üretmiştir. Bu eserlerde biçimsel detaycılık ile içeriksel yoğunluk arasındaki denge, Ön Raffaelloclu sanatın özgün yapısını belirginleştirmiştir.

Hunt'ın The Lady of Shalott tablosu, edebî ve mitolojik anlatının dramatik sembollerle birleştiği bir estetik düzlem kurarken; Burne-Jones'un The Doom Fulfilled ve Atlas Turned to Stone eserleri, kahramanlık, kader ve kozmik adalet gibi evrensel mit temalarını soyut, alegorik ve dekoratif bir görsellikle yorumlamıştır. George Frederic Watts ise The Minotaur ve Orpheus and Eurydice tablolarıyla mitolojiyi dönemin sosyal sorunlarına ve insanın içsel çatışmalarına bağlamış; klasik anlatıları modern sembolik düşüncenin taşıyıcısı haline getirmiştir.

Diğer sanatçılar; Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones ve George Frederic Watts, John William Waterhouse, James Collins, Arthur Hughes, Frederick Sandys, Simeon Solomon, William Bell Scott, Walter Howell Deverell, Henry Wallis, Evelyn De Morgan, bireysel üslupları, sanat anlayışları ve toplumsal, etkisel yönelimleri detaylı biçimde analiz edilmiştir. Bu analizler sonucunda, mitoloji kullanımının yalnızca bir “konu seçimi” değil; sanatçının dünyaya bakışını, etik tavrını ve bireysel psikolojisini yansıtan bir estetik tercih olduğu anlaşılmıştır. Ön-Raffaellocular, mitolojik anlatıları yeniden biçimlendirirken hem klasik form diliyle diyalog kurmuş hem de çağlarının sanatsal ve kültürel dinamiklerine eleştirel bir yanıt üretmişlerdir.

Mitolojik figürlerin yeniden temsiliyle yaratılan görsel anlatılar, izleyiciyi yalnızca estetik bir hazzla değil, aynı zamanda düşünsel ve ahlaki sorgulamalara da davet etmektedir. Bu bağlamda mitolojik konulu resimler, hem geçmişin simgesel mirasını güncelleyen hem de modern insanın ruhsal karmaşasını yansıtan güçlü birer görsel metne dönüşmüştür.

Sonuç olarak bu bölüm, Ön-Raffaellocuların mitolojik temaları sanatsal bir içeriğe dönüştürme biçimlerini plastik öğeler, ikonografi ve anlatı derinliği üzerinden analiz ederek, onların klasik mitlerle kurdukları yaratıcı ve eleştirel ilişkiyi görünür kılmıştır. Ön-Raffaelloclu mitoloji yorumu, estetik olduğu kadar felsefi ve psikolojik bir yönelim olarak da değerlendirilmelidir.

Bu bölüm Ön Raffaelloclu hareketin yalnızca kurucu üyeleriyle sınırlı kalmadığını; zamanla farklı yaklaşımlar ve tematik genişlemelerle zenginleştiğini ortaya koymuştur. Bu çeşitlilik, hareketin sanatsal sürekliliğini ve etkisini 19. yüzyılın sonlarına dek taşımıştır.

Bu tez çalışması, 19. yüzyıl İngiliz sanatında etkili olmuş Ön-Raffaellocuların mitolojik temalara yaklaşımını tarihsel, kültürel, estetik ve plastik açılardan incelemeyi hedeflemiştir. Ön-Raffaellocuların, mitolojik anlatıları yalnızca antik kaynaklara dayalı bir nostalji olarak değil; bireysel, toplumsal ve kültürel düzeyde çok yönlü anlam katmanlarıyla yeniden ürettikleri görülmüştür.

Tezin genel değerlendirmesine göre:

- Mitoloji, Ön-Raffaellocular için bir anlatı kaynağından çok daha fazlasıdır; bireysel psikolojinin, ahlaki sorgulamanın, toplumsal eleştirinin ve estetik arayışın güçlü bir ifade aracıdır.
- Kadın figürleri, “femme fatale”, “kurtarılan güzel” ya da “tanrısal hafıza” gibi arketipler aracılığıyla dönemin cinsiyet temelli ikiliklerini sorgulayan simgelere dönüştürülmüştür.
- Edebi ve mitolojik metinlerle kurulan sıkı bağ, sanatın disiplinler arası doğasını güçlendirmiş; şiirsel ve teatral anlatım biçimleri resim sanatına entegre edilmiştir.
- Plastik açıdan bakıldığında, mitolojik temalı eserler dramatik kompozisyon, sembolik ışık kullanımı ve doğacı detaycılık ile birer görsel anlatıya dönüşmüştür.

Sonuç olarak, bu tez, Ön-Raffaellocuların mitolojiye sanatsal bir tema olarak değil, çok katmanlı bir ifade alanı olarak yaklaştığını göstermiştir. Bu yönüyle Ön-Raffaellocu sanat, sadece Viktorya dönemi İngilteresi'nin kültürel izdüşümü değil; aynı zamanda günümüz disiplinler arası sanat anlayışının erken ve güçlü bir öncüsüdür.

Bu tez kapsamında, Ön-Raffaellocuların mitolojik temalara yönelik yaklaşımları çok yönlü biçimde ele alınmış; sanatsal, kültürel ve düşünsel düzeyde zengin bir çözümleme yapılmıştır. Ancak mitoloji ve sanat ilişkisi, yalnızca bu bağlamla sınırlı olmayan, daha geniş araştırma alanlarına da kapı aralayabilecek bir derinliğe sahiptir. Bu doğrultuda aşağıdaki öneriler, hem sanat tarihi literatürüne hem de disiplinler arası çalışmalara katkı sağlayabilecek niteliktedir:

1. Farklı Sanat Akımlarında Mitoloji İncelemesi:

Ön-Raffaellocular dışında, aynı dönemde ya da farklı yüzyıllarda etkin olmuş sanatçı ve akımların mitolojik temalara yaklaşımları karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Özellikle Sembolistler, Romantik ressamalar ve Art Nouveau sanatçıları ile karşılaştırmalı bir mitoloji analizi, görsel anlatıdaki dönüşümleri ortaya koyabilir.

2. Kadın Temsilleri ve Mitolojik İmgelerin Feminist Yorumları:

Ön-Raffaellocu eserlerde yer alan mitolojik kadın figürleri, çağdaş feminist sanat kuramları çerçevesinde derinlemesine analiz edilebilir. Kadının temsili, arzu, lanet ve kurtuluş gibi temalar etrafında yeniden değerlendirilebilir.

3. Disiplinler Arası Sanat ve Edebiyat Araştırmaları:

Ön Raffaellocu hareketin edebiyat, tiyatro, şiir ve müzikle kurduğu bağlar, disiplinler arası metodolojilerle daha detaylı biçimde ele alınabilir. Örneğin, belirli bir şiirin görsel temsili ya da bir operanın resimsel karşılığı incelenerek sanatlar arası geçişler araştırılabilir.

4. Plastik Sanatlar Bağlamında İkonografik Derinleşme:

Bu çalışmada yer verilen eser analizleri daha da genişletilerek, ikonografik çözümlemelerin dijital modellemelerle desteklendiği, figür, kompozisyon, ışık ve renk üzerinden çok boyutlu analizlerin yapıldığı yeni projeler geliştirilebilir.

5. Günümüz Sanatında Ön Raffaellocu Etkiler:

20. ve 21. yüzyıl sanatında, özellikle illüstrasyon, dijital sanat ve fantastik anlatılar içinde Ön Raffaellocu estetik ve mitoloji kullanımının izleri araştırılabilir. Çağdaş sanatçıların bu mirası nasıl dönüştürdükleri sorgulanabilir.

6. Sanat Eğitimi ve Müze Uygulamaları İçin Kaynak Üretimi:

Bu tezde elde edilen bulgular, sanat eğitimi alanında ders içeriği olarak ya da müzelerde mitolojik anlatılar temalı sergi rehberleri, katalog yazıları ve dijital arşiv projeleri için kullanılabilir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aktepe, H. (2018). Sanat Tarihinin Ön-Raffaellocu Kardeşliği: Arthur Hughes'in Estetik Dilinde Sembolizm. *Journal of Modern Art*, 31(3), 92-105.
- Altar, C. M. (2025). Rönesans'tan Sonra Opera. İstanbul Teknik Üniversitesi. <https://cevadmemduhaltar.itu.edu.tr/makale-ronesanstan-sonra-opera.html>
- Anger, M. (2016). *Pre-Raphaelite Friendships: Rossetti, Burne-Jones and Swinburne*. Art History Press.
- Apollodoros. (2017). *Bibliotheka: Yunan mitolojisi* (J. G. Frazer'ın İng. çevirisinden çev. N. Nirven). Pinhan Yayıncılık. (Eserin özgünü MÖ 2. yy)
- Arte, U. (2023). Umberto Arte ile sanat - V (D. Yalkut, Ed.). Destek Yayınları.
- Azam, A. (2014). Victorian ethics in Ön-Raffaellocu art: Depiction of the fatale fall of femme. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 19(6), 71-78. <https://doi.org/10.9790/0837-19617178>
- Barringer, T. (2012). *Friends and Critics: The Pre-Raphaelites and Their Circle*. London: Thames & Hudson.
- Barrow, R. J. (2000). Mad about the boy - Çocuğa deli olmak: Mitolojik modeller ve Viktorya dönemi resimleri. *Hellenic Studies Review: Dialogos*, 7, 124-142.
- Batur, M., & Başdoğan, A. (2022). Yunan Mitolojisindeki Tanrı Pan Sembolünün Doğa Bağlamında Resim Sanatına Yansıması. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 169-182. <https://doi.org/10.11243/IJHAR.07.02.10>
- Beattie, S. (2020). Is That Not Titian? Echoes of Venice in George Frederic Watts.
- Bohn, B. (2007). The Ön-Raffaellocu Brotherhood: A new approach. Thames & Hudson. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0126.xml>
- Curtis, G. (1992). Ford Madox Brown's Work: An Iconographic Analysis. *The Art Bulletin*, 74(4), 623-636.
- Cheney, L. D. G. (2015). Edward Burne-Jones' art and music: A chant of love. *Journal of Arts and Humanities*, 4(9), 47-60. <http://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/view/866>
- Codell, J., & Bendiner, K. (2000). The art of Ford Madox Brown. *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 31, 144. <https://doi.org/10.2307/4052862>

- Cruise, C. (Ed.). (2005). Love revealed: Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites. Merrell Publishers / Birmingham Museum & Art Gallery.
- Çevirgen, A. (2021). The seductive feminine beauty in Dante Gabriel Rossetti's sonnet "Lilith" and painting Lady Lilith. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 61(2), 1054-1068. <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal>
- Dağoğlu, T. (2023). Images of woman in Ön-Raffaellocu visual and textual narratives. Nobel Akademik Yayıncılık.
- De Morgan Foundation. (t.y.). Helen of Troy [Sanat eseri sayfası]. <https://www.demorgan.org.uk/collection/helen-of-troy>
- Demirtaş, C. (2019). Simgesel Estetik: George Frederic Watts'ın Sanatında Psikolojik Derinlik ve Sosyal Temalar. Dergi Sanat, 15(1), 32-44. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/arts/issue/47761/602207>
- Drawmer, L. J. (2001). The impact of science and spiritualism on the works of Evelyn De Morgan (1855-1919) (Doktora tezi). Buckinghamshire Chilterns University College.
- Eliade, M. (1949/2005). The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History (2005 ed.). Princeton University Press.
- Erhat, A. (2007). Mitoloji Sözlüğü. (30. Baskı). İstanbul : Remzi Kitabevi
- Evangelista, S. (2008). İğrenç bir hata: Walter Pater'ın Dionysos ikonografisi. Victorian Review, 34(2), 201-218.
- Eyüboğlu, İ.Z (1994). Dönüşümler. (Ovidius-Matamorphoses). İstanbul: Panel Yayınevi
- Faxon, A. C. (1994). Dante Gabriel Rossetti. Abbeville Press.
- Gombrich, E.H (1997) Sanatın Öyküsü. (Erol Erduran, ömer Erduran Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gök, K. (2017). Romantizm ve Romantizm akımının fotoğraf sanatına etkisi. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2(2), 41-72. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/395280>
- Gunzburg, D. (2010). John William Waterhouse: Beyond the Modern Pre-Raphaelite. *The Art Book*, 17(2), 70–72. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8357.2010.01104.x>
- Hammerschlag, K. R. (2012). The deathly sleep of Frederic Leighton's painted women. *Art History*, 35(2), 203–220. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2011.00844.x>
- Hesiodos, (2012) Theogonia (Tanrıların Doğuşu). (Furkan Akderin, Çev). İstanbul: Say Yayınları

- Hodge, S. (2018). Sanat (Mehmet Üstünipek, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- Holmes, J. (2018, 23 Şubat). Waterhouse and the Nymphs. University of Birmingham. <https://www.birmingham.ac.uk/research/perspective/waterhouse-and-the-nymphs>
- Homer. (2003). *İlyada* (çev. Azra Erhat & A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal eser M.Ö. 8. yüzyıl)
- Homer. (2004). *Odysseia* (çev. Azra Erhat & A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları.
- Hunt, W. H. (1905). *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Vol. 1). Macmillan & Co. <https://archive.org/details/preraphaelitismi01huntuoft>
- İzgi, E. (2018). Erken dönem Roman Polanski sinemasında Ödipal üçgen (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı). Ankara.
- Jenkins, T. (t.y.). Audio description of The Lady of Shalott by William Holman Hunt. ArtUK. <https://artuk.org/learn/learning-resources/audio-description-of-the-lady-of-shalott-by-william-holman-hunt>
- johnwilliamwaterhouse.com. (t.y.). Hylas and the Nymphs - 1896. <https://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/hylas-nymphs-1896>
- Kelly, M. (2004). John William Waterhouse's eroticized Hylas and the Nymphs. Victorian Web. <https://victorianweb.org/painting/waterhouse/kelly1.html>
- Kramer, S. N. (2002). Tarih Sümer’de Başlar: Yazılı tarihteki otuz dokuz ilk (H. Koyukan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (İngilizce özgün eser 1956 yılında yayımlanmıştır.)
- Krauss, A.-C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Çev. Dilek Zaptçioğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Lessens, R., & Lanigan, D. T. (2019). Henry Wallis: From Pre-Raphaelite painter to collector/connoisseur (cat. 97, 131). ACC Art Books.
- Little, S. (2021) İzmler: Sanatı Anlamak (3. Baskı). İstanbul: YEM Yayın.
- Loshak, D. (1963). G. F. Watts and Ellen Terry. The Burlington Magazine, 105(728), 476, 478-485, 487.
- Moriconi, C. (2014). Dante’s Dream: Rossetti’s reading of the Vita Nuova through the lens of a double translation. Nordic Journal of English Studies, 13(4), 56-80.
- Newman, A. (2004, 26 Ekim). The beautification of ugliness in Burne-Jones’s Perseus cycle. Victorian Web. <https://victorianweb.org/painting/bj/paintings/newman7.html>

- Ögel, Bahaeddin.(1971) Türk Mitolojisi. TTK Yayınları, 1995.
- Parsons, S. (1984). The Pre-Raphaelites and Music. *British Music Society Journal*, 6, 1–18.
- Pater, W. (1895). A study of Dionysus: The spiritual form of fire and dew. In *Greek studies* (ss. 117-131). Macmillan.
- Pollock, G. (1987). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge.
- Prettejohn, E. (2007). *Shakespeare and the Pre-Raphaelites*. Cambridge University Press.
- Richman, J. (2022). Wind gods and women: The feminist re-readings of Boreas in Evelyn De Morgan's works. *Journal of Victorian Mythology Studies*, 12(2), 45-63a.
- Roberts, L., & Wildman, S. (1998). Arthur Hughes: The Last Pre-Raphaelite [Sergi kataloğu, Museum of Richmond Old Town Hall]. Antique Collectors' Club Ltd.
- Roberts, L. (1997). *Arthur Hughes, His Life and Works*. Woodbridge: Antique Collector's Club.
- Robinson, M. (2020). *Ön Raffaelloocular: 500 Görsel Eşliğinde Yaşamları ve Eserleri* (S. Dingiloğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rossetti, W. M. (1911). *Dante Gabriel Rossetti'nin eserleri*. Hazell, Watson and Viney, Ltd.
- Sanat Atlası. (2010). *Sanat Atlası: Dünyanın En Kapsamlı Müze Kitabı* (Yay. Dan. Andrew Graham-Dixon). İstanbul: Boyut Yayın Grubu
- Seymour, G. M. (1997). Simeon Solomon and the Biblical Construction of Marginal Identity in Victorian England. *Journal of Homosexuality*, 33(3-4), 1-21.
- Smith, E. L. (2002). *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Southampton City Art Gallery. (t.y.). *Atlas turned to stone* [Sanat eseri, Edward Burne-Jones, 1882; SOTAG 105]. <https://artuk.org/discover/artworks/atlas-turned-to-stone-334141>
- Tate. (t.y.). *Elaine with the Armour of Launcelot*. Tate Britain. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hughes-elaine-with-the-armour-of-launcelot-t13359>
- Tennyson, A. L. (1832). *The Lady of Shalott*. In *Poems* (İlk baskı). Effingham Wilson.

- The Art Story Foundation. (2022). Evelyn De Morgan artist profile. <https://www.theartstory.org/artist/de-morgan-evelyn/>
- The De Morgan Foundation. (2019, 3 Aralık). Troy: Evelyn De Morgan's mythical women on display at the British Museum. <https://www.demorgan.org.uk/troy-evelyn-de-morgans-mythical-women-on-display-at-the-british-museum>
- The De Morgan Foundation. (t.y.). Evelyn De Morgan (1855-1919) [Sanatçı biyografisi sayfası]. <https://www.demorgan.org.uk/discover/the-de-morgans/evelyn-de-morgan>
- The Doom Fulfilled. (t.y.). The Doom Fulfilled [Photogravure after Sir Edward Coley Burne-Jones]. Sanders of Oxford. Erişim tarihi 25 Haziran 2025, <https://www.sandersofoxford.com/shop/product/the-doom-fulfilled/>
- Thomas, A. (2025, May 12). 10 things you should know about the Ön-Raffaellocu s. DailyArt Magazine. <https://www.dailyartmagazine.com/10-things-about-the-pre-raphaelites/>
- Toll, S. (2018). The Subtle Eroticism of John William Waterhouse's Nymphs. Sotheby's British Art Review. <https://www.sothebys.com/en/articles/the-subtle-eroticism-of-john-william-waterhouses-nymphs>
- Treuherz, J., Becker, E., & Prettejohn, E. (2003). *Dante Gabriel Rossetti*. Thames & Hudson.
- Trippi, P. (2002). J. W. Waterhouse. Phaidon Press.
- Ujszaszi, Z. (2015). The Ön-Raffaellocu journey into the Middle Ages: A quest for spiritual experience. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 7(1), 29-43.
- Virag, R. (2001, Mart). "The Minotaur", George Frederic Watts, 1885. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>
- Yaşdağ, M. (2013). Pre-Rafaelit Dönemi Resimlerinde Sembolizm. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaşdağ, M. (2017). 19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Ön-Raffaellocu Kardeşliği ve Sembolizmi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(1), 171-185. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/27682/292683>