

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**15–18 YAŞ GRUBUNUN GÖRSEL SANAT EĞİTİMİ
BAKIMINDAN WILLIAM BLAKE VE SANATI**

(Yüksek Lisans Tezi)

Z. Aslıhan KUŞOĞLU

İstanbul, 2008

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**15–18 YAŞ GRUBUNUN GÖRSEL SANAT EĞİTİMİ
BAKIMINDAN WILLIAM BLAKE VE SANATI**

(Yüksek Lisans Tezi)

Z. Aslıhan KUŞOĞLU

Danışman: Prof. Dr. Tayfun AKKAYA

İstanbul, 2008

T.C.
Marmara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü

15-18 YAŞ GRUBUNUN GÖRSEL SANAT EĞİTİMİ BAKIMINDAN
WILLIAM BLAKE VE SANATI

Zekiye Aslıhan Kuşoğlu

Danışman : Prof.Dr.Tayfun Akkaya
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Tayfun Akkaya
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Sefer Ada
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Ümran Bulut

(Orijinal)

İmzalar

.....
.....
.....
.....
.....

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

İSTANBUL 2008

ÖNSÖZ

Her türüyle sanat, bir dışavurumdur, bir yansımadır. Yaşanan çağı, içinde var olan toplumları, olayları ve kişisel özellikleri katar bünyesine ve bu olguları harmanlayarak duygu ve düşüncelere çeşitli kapılar açar. İnsana ait hemen her türlü özelliğin saptanabileceği sanat ürünü, insanoğlunun başından geçen bütün olayların yansıdığı bir aynadır aynı zamanda. Doğuştan gelen estetik hazzın kendini az veya çok belli etmesi ile başlayan sanat serüveni ile yaşama ait bütün insani özellikleri anlatır. Duygunun her derecesi, düşüncenin her türüsünün kendine yer bulduğu bu alanda var olan yapıtlar, zaman içerisinde basit eylemler olmaktan çıkarak çoğu zaman insan düşüncesinin bayraktarlığını yapmışlardır.

Sanat yapıtının seyircisinde uyandıracacağı izlenimler farklıdır. Kayıtsızlıktan büyük bir haz duygusuna kadar uzanan geniş bir duygu çeşitliliğiyle karşılanabilecek eserin kişide oluşan yansımaları, yapıtın olduğu kadar onu kavramaya hazır zihinlerin yapısıyla ilgilidir. Bu nedenle toplumda; sanattan zevk almak, ona gereken değeri vermek, koruyabilmek ve devam ettirebilmek için sanatçılar kadar sanatseverlere de ihtiyaç vardır. Sanat eğitimi bu noktada, sanata ait önemli bir destekleyici konumunda devreye girmektedir. Sadece el becerisine dayalı bir eğitimden çok sanat sevgisini, ona saygı ve ilgi duymayı öğreten bir eğitim sistemi ile sanattan anlayan bir toplum oluşturulabilir, bu şekilde uygarlığın önemli bir işareti olan sanat sevgisi ile onu anlayarak insana ait izleri çözme duygusu yerleşebilir. Bunun için sanata olan hâkimiyetini Sanat Tarihi ile destekleyebilen eğitimcilere ihtiyaç vardır. Ancak bu şekilde, sanatı ve dolayısıyla insanın tarih boyu süren macerasını bir bütün olarak anlayabilen bireyler yetişecek, geleceğin sanat ortamının geçmişe oranla daha özgür ve zengin olması sağlanacaktır.

Bu tezde incelediğim konuyu seçme amaçlarımdan en önemlisi, sanat eğitiminde gerek müfredattan gerekse eğitimcilerin bu konu hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden kaynaklanan büyük bir eksiğin var oluşudur. Sanatın birçok alanında olduğu kadar düşünce alanında da büyük bir kişilik olan William Blake'in

eserlerinde var olan insani ve toplumsal özellikler ile sanatını oluşturmada kullandığı yöntemlerle özgün ve devrimci nitelikte olması, onun tanıtılmasını zorunlu kılmaktaydı. Buna rağmen Ortaöğretim ve genelde tüm sanat eğitiminde fazla yer alamaması, sanatın bütünlüğü açısından eksiklik arz ediyordu. Sanatçı hakkında bilgi sahibi olan eğitimcilerin ve kaynakların azlığı, bu eksiğin giderilemeyecek bir kısırdöngü haline gelmesine sebep olmaktaydı. William Blake'in ve eserlerinin ayrıntılı incelemeleri olmadan yapılacak bir dönem incelemesinin yetersiz olacağı ortadaydı. Söz konusu sanatçının, bağlı olduğu akım olan Romantisizm içindeki yönlendirici konumu ve kişisel farklılıkları, onun tanıtılmasının gerekliliğini ortaya koymaktaydı.

Blake'in sanatı, kişisel özellikleri ve var olduğu dönemin getirdikleri ile şekillenmiştir. Devrimler çağı diyebileceğimiz bir dönemde yaşayan sanatçı, kendi iç dünyasının yarattığı kavramlar ve karakterlerle düşünce eksenini oluşturmuş, sanat üslubunu da bunun üzerine kurmuştur. Sınırsız denilebilecek bir hayal gücü ile devamlı işleyen parlak bir zekânın ürünü olan birçok eserindeki derin anlamlar ve semboller, incelikli bir sanat eğitimiyle tam olarak anlaşılabilir olsa bile şematik ve ifade zengini anlatımı ile izleyiciyle hemen bağ kurabilmektedir. Özgür düşünce, devrimci ruh ve duygunun üstün kılınması gibi özellikler, sanatında hemen kendini belli eder. Bu haliyle herhangi bir otoritenin baskısıyla değil kendi iradesiyle sanatını oluşturduğu açıktır. Sanat eğitimi içerisinde var olmasının zorunluluğu bu noktada da kendini gösterir. Yalın anlatımla ilgi odağı olan eserler, öğrenciyi basitten karmaşığa doğru ilerleyen bir rota takip etmeye yöneltirken, içerdiği duygu ve düşüncelerin yoğunluğu ile öğrenciyi sıkmadan sanatsal her türlü bilginin verilmesini sağlar.

Bu tez, William Blake'in sanatının oluşumunu birçok yönüyle ele almaktadır. Hayatı ve kişilik özellikleri incelenirken bunların yapıtlarına yansımaları da izlenmiştir. Sanatçı, sadece görsel sanatlarla ilgilenmemiş, edebiyat alanında da döneminin ruhunu en iyi şekilde ifade etmiştir. Görsel betimlemelerindeki gibi derin sembolik anlamlar içeren şiirleri, resimlemeleriyle paralel gitmiştir. Bu eserler birbirinden ayrı düşünülmemelidir. Hepsi aynı zihnin ürünü olan bu sanat eserleri, sanatçıyı tanıma

ve tanıtımda sanat eğitimcilerine yardımcı olacak önemli dayanaklardır. Birçok siyasi ve sosyal olayın belli bir sürede yaşandığı bir dönemde sanatını şekillendiren sanatçının yaşadığı ortam ve şartlar her yönüyle incelenmiştir. Bu şekilde sanatçının psikolojisinin incelenmesinin ardından dönemin sosyolojik analizi de yapılmıştır. Bunlar, sanatının her alanında verdiği eserlerinin belli bir zeminde incelenmesine imkân vermekteydi.

Tezin bir diğer bölümü, en önemli ve bilinen eserlerinin ayrıntılı incelenmesine ayrılmıştır. Okullarda yapılacak sanat yapıtı incelemelerinin detaylı ele alınışı olan bu incelemeler, sanat eğitimcisine sanatçı ve eserinin tüm yönleri hakkında bilgi sunacaktır. Kaynaklardan edinilen bilgilerin yanı sıra kişisel yorumlarımı da katarak hazırladığım bu incelemeler, okullardaki uygulamaya bu yönüyle de destek verecektir. Ayrıca bu eser incelemeleri ile sanatçının tipik özellikleri, yapıtlar üzerinde gösterilebilecek, eserlerdeki her unsurun nedenleri açıklanabilecektir. Bu şekilde sanatçı, eserlerinden de takip edilmektedir.

William Blake ve sanatının Ortaöğretim kademesinde öğrenciye rahatlıkla sunulabilmesi için, sanat eğitimcilerine kaynaklık edecek bazı bilgiler de verilmiştir. 15–18 yaş grubu öğrencilerinin gelişim düzeyleri anlatılarak, sanat eserini incelerken hangi dönemsel özelliklerden yararlanılabileceği ve bunun gelen sanat eğitimindeki yeri belirlenmiştir. Ortaöğretim müfredatında Görsel Sanatlar dersinde yer alan amaçlar ve üniteler de burada gösterilmiş, William Blake ve sanatının öğretiminin kendi alanı dışında hangi konularda uygulanabileceği ve hangi amaçlara hizmet edebileceği açıklanmıştır. Bu şekilde ele alınan konunun detaylı sunumu için gerekli bilgiler sanat eğitimcilerine sağlanmış, gerekli görülen öneriler yapılmıştır.

Sanatçı olarak William Blake'in biyografik ve dönem olarak 18.yüzyılın sosyolojik ve kültürel analizinin yapıldığı tezde, Prof. Dr. Tayfun Akkaya tarafından geliştirilen özgün bir sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak eserler incelenmiş, konunun okullardaki uygulanmasının gerekliliği ve bu yapılırken izlenmesi gereken yollar açıklanmıştır. Bu şekilde sanat eğitimcilerine yol göstermek amaçlanmıştır. Birbirinden farklı fakat birbirini tamamlayıcı nitelikte disiplinler kullanılarak oluşturulan bu tez, konuya detaylı bir inceleme getirmeye çalışmıştır.

Bu tezi oluşturmamda bana bilgi, tecrube ve y6nlendirmeleriyle yardımcı olan tez danışmanım Sn. Prof. Dr. Tayfun Akkaya'ya ve beni devamlı destekleyen aileme teşekk6r6 bir bor6 bilirim.

Z. Aslıhan Kuşoğlu

İstanbul, 2008

ÖZET

15–18 YAŞ GRUBUNUN GÖRSEL SANAT EĞİTİMİ BAKIMINDAN WILLIAM BLAKE VE SANATI

Bu tez çalışmasında, William Blake ve sanatının tüm yönlerinin, 15–18 yaş grubu öğrencilerinin görsel sanatlar eğitimindeki yeri, önemi ve eğitim programlarındaki gerekliliği değerlendirilmektedir.

Çalışmada, ilk olarak genel hatlarıyla William Blake ve sanatı; gravür, illüstrasyon ve edebiyat alanlarındaki tanınmış, tipik örneklerle tanıtılmakta ve sanatçının eserlerini oluşturmada ona rehberlik etmiş olan yönelimleri izlenebilmektedir. Özgün yapısı ile kendi içinde bir bütünlük yakalamış olan William Blake'in yaşamı incelenmiş, kendi düşünce sistemi ve döneminin sanat anlayışı bu araştırma içinde kullanılmıştır. Bu aşamada sanatının oluşmasına yardım eden kaynaklar ve önemli olaylar da incelenmiş ve dönemin koşullarının Blake'e etkisi ele alınmıştır. Çağdaş olan ve kendinden sonra gelen birçok sanatçıyı; konuları ele alışı, kullandığı teknikler ve çok yönlülüğüyle etkilemiş olan bu sanatçının tipik özellikleri incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Blake'in gravür ve illüstrasyon alanındaki eserleri incelenmiş ve yeni sanat tarihi disiplininin, sanat bilimlerinin ve sanat eleştirisinin ışığında, eserlerin çözümlemeleri yapılmıştır. Bu çözümlemeler, sanatçının hangi eserlerinin nasıl anlaşılması gerektiği konusunda sanat eğitimcilerini yönlendirecek niteliktedir.

Bir sonraki bölümde ise 15–18 yaş grubu öğrencilerinin; zihinsel, bedensel, psikolojik ve sanatsal gelişimi incelenerek, sanatçı olarak Blake ve akım olarak Romantisizm'in okullarda öğrenciye nasıl sunulması gerektiği araştırılmıştır. Bu konunun, söz konusu yaş grubundaki öğrencilere yeterli bir şekilde nasıl kavratılabileceği ve sanat tarihsel gelişim, estetik haz ve eleştiri yönlerinden öğrencinin gelişimini nasıl besleyeceği göz önüne serilmiştir.

Tezin sonunda ise; hayatı, kişiliği, eserleri incelenerek tüm yönleriyle ele alınan William Blake'in, Sanat tarihi içindeki yeri konu edilerek, sanat ve sanatçı kavramları bu yolla yeniden ele alınmış, sağlam metodolojik temele dayanması gereken sanatçı biyografilerine rehber olacak bir çalışma oluşturulmuştur. Sanatçının özgünlüğü ve Ortaöğretim sanat eğitimindeki yeri ve öneminin vurgulanması, tezin başlıca hedefleri arasındadır.

ABSTRACT

WILLIAM BLAKE AND HIS ART IN POINT OF 15–18 AGE GROUP VISUAL ART EDUCATION

In this thesis study, importance of William Blake and all sides of his art and place in the visual art education of group of age 15–18 students and necessities in educational programmes are judged.

In this study, firstly with main lines, William Blake and his art were introduced in engraving, illustration and literature branches with well-known, typical samples and orientations which directed the artist in creating his works of art were observed. William Blake's life that reached an entirety with his original construction was examined, his own philosophy and art mentality of his cycle were used in this project. In this step, the sources that helped his art taking form and important events were searched, effects of periodic circumstances to Blake were handled. Typical characteristics of this artist who effected many artists that his contemporaries and posteriors with handling themes, techniques he used and his versatility were inspected.

In the second part of study, Blake's works in the branches of engraving and illustration were inspected and works were analyzed with guidance new Art History discipline, Art Scholarships and Art Criticism. These analyses are directed Art Educationists about how the artist's works have to be understood.

And in the next part, how Blake as an artist and Romanticism as a movement have to come out to students at schools by searching mental, organic, psychologic and artistic developments of 15–18 age group students were examined. How this topic has the students in this age group absorbed satisfactory and how it feed students' development in the sides of Art Historical Evolution, Aesthetic Delight and Criticism were unfolded.

In the end of thesis study, by mentioning the place of William Blake who is handled with all sides by searching his life, personality and works, Art and Artist concepts were under debated again in this wise, a study which will be a guide to the Artist Biographies that must be supported strong methodological bases was composed. Accentuation of artist's originality, his place and importance in the secondary education are among main aims of the thesis.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİM LİSTESİ	xii
TABLolar DİZİNİ	xiii
ANAHTAR SÖZCÜKLER.....	xiv
I. GİRİŞ	1
Problem	3
Alt Problemler	3
Amaç	3
Önem	4
Sayıtlılar (Varsayımlar).....	5
Sınırlılıklar	5
Veri Toplama Teknikleri.....	5
Verilerin Çözümü ve Toplanması	6
Araştırma Yöntemi	6
II. WILLIAM BLAKE'İN HAYATI VE KİŞİLİĞİ	8
II.1. Hayatı.....	8
II.2. Kişiliği	10
III.3. Eserleri	13

III. YAŞADIĞI DÖNEMİN GENEL ORTAMI.....	20
III.1. 18.Yüzyıl'da İngiltere'de Genel Ortam.....	20
III.1.a. Kültürel Ortam.....	21
III.1.b. Düşünce Ortamı.....	23
III.1.c. Sanat Ortamı.....	26
IV. WILLIAM BLAKE'E AİT BAŞLICA SANAT YAPITLARININ ÇÖZÜMLENMESİ	31
"Günlerin Atası" 1794	31
"Âdem'i Yaratın Tanrı" 1795.....	37
"Newton" 1795	42
"Nebuchadnezzar" 1795	47
"Merhamet" 1795	51
"Âdem'i Yargılayan Tanrı" 1795.....	56
"İyi ve Kötü Melekler" 1795	60
"Mutlu Gün" "1794	64
"İsa'nın Giysileri İçin Kura Çeken Askerler" 1800.....	69
"Şeytan, Günah ve Ölüm" 1808	74
"Âdem ve Havva Tarafından Bulunan Habil'in Cesedi" 1826–7	78
"Ezekiel'in Vizyonu" 1803–5	82
"Bilge ve Aptal Bakireler" 1826	87
"Tanrı, Eyyub'a Kasırganın İçinden Cevap Verir" 1799.....	92
"Bahçede Acı" 1799–1800	97
"Şeytan'ı Bağlayan Mikail" 1805	102
"Yaşam Nehri" 1800–5	106
"Behemoth ve Leviathan" 1805–6	111
"Âdem ve Havva ile Görüşen Raphael" 1808	116
"Baştan Çıkarılma ve Düşüş" 1808	122
"Cehennemin Geçidi Üzerindeki Yazıt" 1824–7	127
"Ölümün Evi" 1795	132
"Ezekiel'in Karısı'nın Ölümü" 1794	137

"Kudüs" (Jerusalem) 1804–20.....	141
"Bakire Meryem'in Ölümü" 1803	146
V. 15–18 YAŞ DÖNEMİNİN SANATSAL VE SOSYAL GELİŞİMİ	150
V.1. 15–18 Yaş Dönemi Öğrencilerinin Zihinsel, Bedensel, Psikolojik Gelişimleri Doğrultusunda Resimlerinin Özellikleri	150
V.2. Ortaöğretim Basamağında William Blake'in Sanatı ve Romantizm Akımı Konusunun Genel İşleniş Yöntemleri	152
VI. ORTAÖĞRETİM SANAT EĞİTİMİNDE WILLIAM BLAKE'İN YERİ VE ÖNEMİ	155
VI.1. Ortaöğretim Resim Dersi Müfredat Programı	155
VI.2. William Blake ve Sanatının Ortaöğretim Müfredat Programı İle İlişkisi	166
VII. WILLIAM BLAKE VE SANATININ ÇAĞDAŞ EĞİTİM İLKELERİ IŞIĞINDA AKTARIMI	170
VII.1. Çağdaş Sanat Eğitiminde Yeni yaklaşımlar	171
VII.2. Betimleme	177
VII.3. Çözümleme	179
VII.4. Yorum	181
VII.5. Yargı	182
VII.6. Kuram	183
VIII. SONUÇ VE ÖNERİLER	186
V.1. Sonuç	186
V.2. Öneriler	188
BİBLİYOGRAFYA	190
RESİMLER	197

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Günlerin Atası	197
Resim 2: Âdem'i Yaratan Tanrı.....	198
Resim 3: Newton.....	199
Resim 4: Nebuchadnezzar	200
Resim 5: Merhamet	201
Resim 6: Âdem'i Yargılayan Tanrı	202
Resim7: İyi ve Kötü Melekler.....	203
Resim 8: Albion'un Dansı (Mutlu Gün	204
Resim 9: İsa'nın Giysileri İçin Kura Çeken Askerler.....	205
Resim 10: Şeytan, Günah ve Ölüm	206
Resim 11: Âdem ve Havva Tarafından Bulunan Habil'in Cesedi.....	207
Resim 12: Ezeziel'in Vizyonu	208
Resim 13: Bilge ve Aptal Bakireler	209
Resim 14: Tanrı, Eyyub'a Kasırganın İçinden Cevap Verir.....	210
Resim 15: Bahçede Acı	211
Resim 16: Şeytan'ı Bağlayan Mikail	212
Resim 17: Yaşam Nehri	213
Resim 18: Behemoth ve Leviathan	214
Resim 19: Âdem ve Havva ile Görüşen Raphael	215
Resim 20: Baştan Çıkarılma ve Düşüş.....	216
Resim 21: Cehennemin Geçidi Üzerindeki Yazıt	217
Resim 22: Ölümün Evi	218
Resim 23: Ezeziel'in Karısının Ölümü.....	219
Resim 24: Kudüs (Jerusalem)	220
Resim 25: Bakire Meryem'in Ölümü	221

TABLÖLAR DİZİNİ

1. Tablo 6.1 – Ortaöğretim 1. sınıfta üniteler ve dağılımları	159
2. Tablo 6.2 – Ortaöğretim 2. sınıfta üniteler ve dağılımları	162
3. Tablo 6.3 - Ortaöğretim 3. sınıfta üniteler ve dağılımları	165

ANAHTAR SÖZCÜKLER

Alegori: Bir düşüncenin, simgesel anlamlar yüklenmiş bir figürle veya başka bir oluşumla ifade edilmesi

Druidizm: Keltlerin inanç sistemi

Gravür: Farklı malzemelerdeki levhaların kazılarak işlenmesi ve üzerindeki desenin bir yüzeye basılması işlemleriyle uygulanan baskı tekniği

İllüstrasyon: Bir edebi eserde, metni açıklayıcı resimleme türüne verilen ad

İntaglio: Taş yüzeyinin oyulması ve bu yüzeyden baskı alma işlemi ve bu yöntemle yapılan baskı eserine verilen ad

Kozmik: Evrenin genel işleyişi ile ilgili olan

Metafizik: Fizikötesi

Melankoli: Belli bir nedene bağlı olmayan üzüntü ve yaşama karşı isteksizlik

Mistik: Gizemci

Morfoloji: (=Biçimbilim), Görünen bir biçimi esas alan tanımlama

Panteon: Çoktanrılı inanışlarda tanrı ve tanrıçalar bütünü

Platonizm (Platonculuk): Antik Yunan düşünürlerinden Platon'un felsefesine ilişkin düşünce sistemi

Pozitivizm: (=Olguculuk), Tespit edilebilen olgulara, gerçeklere ve deneylere dayanan, fizikötesi düşüncelere karşı çıkan düşünce sistemi

Rasyonalizm: (=Akılcılık), Sadece insan aklına uygun ve akıl yoluyla kavranabilen bir gerçekliği savunan felsefe

Sanrı: Gerçekte var olmayan varlıkları ya da olayların algılandığının düşünülmesi

Sembolizm: (=Simgecilik), Gerçekleri, olduğu gibi değil, kişide bıraktığı izlenimler olarak benimseyen akım

Swedenborgianizm (=Swedenborgculuk): İsveçli düşünür Swedenborg'un oluşturduğu düşünce ve inanç sistemi

Tempera: Yumurta akı, reçine ya da çeşitli yağlarla doğal renk pigmentlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan teknik ve bu teknikle oluşturulan sanat eserlerine verilen ad

Yeni-Platonculuk: Platoncu düşünceyi mistik öğeler katarak yeniden canlandırmayı amaçlayan düşünce sistemi

I. GİRİŞ

Okullarda Sanat eğitiminin amacı, sanatçı yetiştirmekten çok, sanata duyarlı ve kendi yaratıcılığının, yapabilirliklerinin farkında olan kuşaklar oluşturmaktır. Sanat eserlerinden zevk almak, onları yeterince tanımak da bu duyarlılığın kapsamındadır. Sanat eğitimi, toplum kültürünün altyapısıdır bir anlamda.

Sanattan zevk almak, kişinin sanat eseriyle karşılaşmasıyla başlar. Bu evrede Sanat Tarihi önemli bir role sahiptir. Bireye sanatı sevdirecek, estetik zevki aşılayacak olan, özenle seçilmiş sanat yapıtlarıdır. İnsanlık tarihi boyunca, değişen zevklere rağmen yine de güzel ve değerli olmayı başarabilen eserler, bir bakıma kişinin sanatsal açıdan eğitiminin anahtarıdır. Sanat yapıtlarını incelemek, bireye nerede bulunduğunu hatırlatır. Varolduğu çizgiye nasıl geldiğini, sanatın ve dolayısıyla uygarlığın nasıl bir yol kat ettiğini anlatır. İnsanlığın estetik duygusu ve yaratıcılığının görünen geçmişi ile geleceği aydınlanır. Sanatın değişerek devam etmesi, kişiyi yeni yaratımlara götürür. Burada asıl önemli olan doğru eserlerle karşılaşmak ve bundan faydalanabilmektir.

Sanat tarihi boyunca; düşünceleri, üslubu ve sanata getirdiği yeniliklerle zamanını aşarak kalıcılığı yakalamış sanatçılardan biri William Blake'dir. Blake, duygu kapsamında bir öze bağlı, fakat uygulamadaki farklılıkları ile birçok yöne doğru gelişmiş olan Romantisizm akımının belki de en özgün ve yaratıcı kişiliği olarak karşımıza çıkar. Gravüre getirdiği yeni bakış açısı ve uyguladığı teknik, bir efsaneyi yaşarcasına kullandığı konular ve yoğun sembolizmi ile yazdığı şiirler, bugün için bile özgünlüğünü yitirmemiş ve adeta ölümsüzleşmiştir. Sanat tarihi içerisindeki bu sağlam yeri de buradan gelmektedir. Ressam, gravürcü ve şair olarak hep ilklere imza atmış ve çağdaşları ile kendinden sonra gelenlere ilham kaynağı olmuştur. Gravür tekniğini kullanarak kitap resimleme (illüstrasyon) alanında sergilediği başarı ile, bu alanı da zenginleştirmiş, yazdığı şiirleri ve etkilendiği bazı edebi eserleri resimlemiştir. Eserlerini oluştururken yararlandığı düş dünyasının sınırsızlığı, onu üretken bir sanatçı yaparken, tekrarlara düşmesinin önüne geçmiştir.

Birçok kaynaktan beslenen bu zengin hayal gücü ile imza attığı eserler, onu Romantisizm akımının en özgün sanatçılarından biri yapmıştır.

William Blake, ortaya koyduğu sayısız ve benzersiz esere rağmen, yaşadığı dönemde hak ettiği değeri bulamamıştır. Bunun nedenlerinden biri, döneminde onun teknikleriyle çalışan sanatçıların azlığı ve Romantisizm akımının simge haline gelmiş eserlerini oluşturan sanatçıları gibi yağlıboyayı tercih etmemesi olabilir. Yine de kendi kişiliğinden gelen cezp edici üslubu ile daha sonraları, yaşarken kendisinin de iddia ettiği gibi adeta Romantisizm'in peygamberi mertebesine yakıştırılmıştır.

Ortaöğretimde (15–18 yaş dönemi) öğrenciye verilen Sanat Eğitimi içerisinde William Blake, Romantisizm, hatta genel olarak Sanat Tarihi hak ettiği gibi işlenmemektedir. Blake'in duygu dünyasını ve efsaneleri canlandıran sonsuz Romantisizmi, bu yaş grubu öğrencilerinin sanat yoluyla duygu boşalımını destekleyen potansiyel bir güç olduğu halde Görsel Sanatlar veya Sanat Tarihi derslerinde gereken ilgiyi görememektedir. Tezin oluşturulmasındaki en önemli nedenlerden biri de, Ortaöğretimdeki sanat eğitimcilerinin de bu sanatçıyı tüm yönleriyle tanması ve bu konuya derslerinde yer vermeleridir.

William Blake'in ülkemizde yeterince tanınmamasının nedenlerinden başta geleni, Blake hakkında neredeyse hiçbir Türkçe kaynağın bulunmamasıdır. Bulunan kaynaklar ise genellikle sanatçıyı tek bir yönüyle ele almakta; sadece şair ya da ressam olarak sunmaktadır. Blake'in hayatı, eserlerini oluşturmada kullandığı yöntemler ve düş gücünün kaynakları, sanatının tüm yönleri ve devrimci kişiliğiyle bize tanıtan bir eserin mevcut olmayışı, bu büyük sanatçıyı tam anlamıyla tanıtamamaktadır. Hazırlanan bu tezin amacı, sanat tarihi çalışmaları arasında bu boşluğu doldurmak, sanatın oluşum süreçleri ve yollarını anlamak adına William Blake ve sanatını eleştirel bakış açısıyla eksiksiz bir şekilde sunmak, ayrıca 15–18 yaş grubu öğrencilerine verilen sanat eğitimindeki bu boşluğu doldurmada sanat eğitimcilerini yönlendirmektir.

PROBLEM

Bir gravür sanatçısı ve şair olarak William Blake kimdir ve 15–18 yaş grubu sanat eğitiminde yer almasının eğitime sağlayacağı katkılar nelerdir?

ALT PROBLEMLER

- William Blake kimdir? Düşüncelerinin oluşmasına kaynaklık eden olaylar ve eserler nelerdir?
- William Blake hangi sanat dallarında eserler vermiş ve sanata nasıl katkıları olmuştur?
- Blake'in plastik sanatlar açısından başlıca eserleri nelerdir ve bu eserler nasıl yorumlanmalıdır?
- Söz konusu sanatçının, Ortaöğretim Sanat Eğitimindeki yeri nedir ve nasıl sunulmaktadır?
- Yapılacak araştırma ve yorumlar ışığında, William Blake ve Sanatı konusu, 15–18 yaş grubu öğrencilerine nasıl sunulmalıdır?

AMAÇ

Bu araştırma, sanat tarihinin gelişimine; düşünceleri, edebiyat, resim ve gravür eserleri ile yön veren ustalardan biri olan William Blake'i ve eserlerini bütün yönleriyle tanıtmak ve bu yolla 15–18 yaş grubu öğrencilerinin sanat eğitiminde hak ettiği yere sahip olmasını sağlama amaçlarını taşımaktadır.

Çağdaş eğitimin amacı, çevreye, toplumsal ve sanatsal olaylara duyarlı, estetik sezgileri güçlü, yaratıcı ve çok yönlü düşünceye sahip bireyler yetiştirmektir. Sanat Tarihi de buna hizmet eder. Genel olarak Sanat Tarihi, özele indiğimizde ise Romantisizm ve William Blake, sanatsal duyarlılığı bireye hissettirebilecek bir yapı olarak karşımıza çıkar. Blake'in eserlerinde Romantisizm'in duyguyu aklın önünde

tutan felsefesi ve efsanelerle birlikte insanın kökenine ilişkin karşı konulmaz ilgisi kendini gösterir. Bu düşsel öğeleri araştırma ve eserlerde kullanma düşüncesi, Blake'in resim ve gravürlerinde olduğu kadar, şiirlerinde de ortaya çıkmaktadır. Eski çağlara ve farklı kültürlerle duyulan özlem, Romantisizm'in temel öğelerinden olsalar da, Blake'in eserlerinde düşsel görüntü ve mısralar daha çok öne çıkarak, söz konusu akımın karakterini tüm yönleriyle yansıtmış, Romantisizm'i büyük ölçüde yönlendirmiştir. Bu yönüyle Sanat Tarihinde üzerinde önemle durulması ve tanınması gereken sanatçılardan biri olduğu açıktır.

Bu araştırmada William Blake'in kişiliği ve kendilerinden etkilenecek eserlerini oluşturduğu kaynaklar ve düşünce sistemi kadar, eserlerini de yeterli bir şekilde araştırarak tanıtmak da amaçlanmıştır. Sanat eleştirisi yoluyla yapılacak bu yaklaşımlarla Blake'in eserlerine objektif bir şekilde hak ettiği değer verilecektir. Eserlerinde de takip edilmeye devam edecek olan Blake'in kişiliği ve felsefesinin, bir bütünlük oluşturacak şekilde, Ortaöğretim basamağında görev yapan sanat eğitimcilerine ve sanatçılara kaynak olması amaçlanmıştır. Ayrıca Blake'in uyguladığı farklı tekniklerin tanıtımı ile 18.yy'da Baskı tekniklerinin durumu ve getirilen yenilikler de Sanat tarihi ve eğitimine katkıda bulunacaktır.

Bu araştırma sonucunda, William Blake, kişiliği, felsefesi ve çok yönlü sanatı Romantisizm ve genel sanat tarihi içinde daha iyi anlaşılacak, bütünlük oluşturacak şekilde ve Türkçe oluşturulmasıyla ülkemizde de daha iyi tanınması, okullarda verilen sanat eğitiminde daha çok yer verilerek öğrencilere her yönüyle kavratılması sağlanacaktır.

ÖNEM

Bu araştırma, William Blake'i ve sanatını tüm yönleriyle tanıtmaktadır. Ortaya çıkan veriler ışığında Romantisizm Akımı ile 18. yy'da İngiltere ve genel olarak Avrupa'daki durum hakkında da bilgi sahibi olunmaktadır. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular ile sanatçı ve sanat eğitimcilerinin, William Blake ve Sanatı ile

daha çok ilgilenmesi, bu konuda bilgi sahibi olmaya çalışmaları ve Ortaöğretim basamağında verilen Sanat Eğitime sağlayacağı yararların göz önüne serilmesi sağlanacaktır.

SAYILTILAR

Araştırmada kullanılan kaynaklar, Türkçe kaynak sıkıntısına rağmen, araştırma kapsamında yer alan konuları açıklayacak niteliktedir. Ortaöğretim müfredatında yer alan Romantisizm konusunun içinde yer alan William Blake'in detaylı bir şekilde ve tipik özellikleriyle tanıtılmasına imkân verecek ve öğrencilere yeni bakış açıları getirecek sayıda örneği içermektedir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler, Blake'in eserlerine Sanat Eleştirisi yöntemiyle getirilen çözümlemelerde de yardımcı olmuştur.

SINIRLILIKLAR

- Bu araştırma, William Blake, sanatının tüm yönleri ve eserlerinin, Sanat Tarihindeki yerinin değerlendirilmesi ile bu konunun Ortaöğretim Sanat Eğitimindeki yerinin değerlendirilmesiyle sınırlıdır.
- Bu araştırma; örneklerin verilmesinde, Blake'in en bilinen, malzeme, teknik, konu ve içerik açısından tipik eserleri ile sınırlıdır.
- Bu araştırma 1 yıl gibi bir zamanla sınırlıdır.
- Bu araştırma 2007–2008 eğitim öğretim yılında ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.

VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ

Araştırma sırasında ulaşılabilen her türlü birincil ve ikincil kaynaklar, kitaplar, internet kaynakları, araştırmalar incelenmiş, yabancı dildeki kaynaklar Türkçe'ye

çevrilerek konuyla ilgili bilgilerden yararlanılmıştır. Bu bilgiler ışığında, William Blake'in hayatı ve eserlerinin çözümlenmesine de doğru yorumlar getirilmeye çalışılmış, Ortaöğretim Sanat Eğitiminde uygulanan anlatım şekilleri ve sahip olması gereken önem vurgulanmıştır.

VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI

Yapılan araştırmada, konuyla ilgili her türlü literatür taranmıştır. Bu araştırmada elde edilen veriler değerlendirilerek, gerekli olan bilgiler araştırma kapsamında kullanılmıştır. Gerekli görülmeyen bilgiler ise araştırma kapsamına dâhil edilmemiştir.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu araştırma kaynak tarama kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Yapılan araştırmada öncelikle Sanat Tarihi içerisinde Romantizm ve William Blake'in yeri incelenmiştir. Blake'in yaşamı ve sanatını oluşturan etkenler, yaşadığı dönemin özellikleri dikkatle araştırılarak, yaşam öyküsü düşünce sistemi alanında genişletilmiştir.

Araştırmada William Blake'in şair kişiliğinin de üzerinde durulmuş, yazdığı şiirlerin, düşünceleri, gravür ve resim alanındaki eserleriyle bağlantısı incelenmiştir.

Son olarak da Blake'in gravür ve illüstrasyon alanındaki başlıca eserleri, yeni bir bakış açısıyla oluşturulan özgün bir metodla (Genel tanım, Malzeme ve Teknik, Morfoloji, Konu, Grafik Düzen, Renk Düzeni, Işık-Gölge, Kompozisyon Düzeni, Üslup, İçerik, Yorum) çözümlenmiş ve araştırma yöntemi buna bağlı olarak gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın bir diğ er b olum unde 15–18 yaş grubu   rencilerinin genel özellikleri incelenmiş, William Blake ve Sanatı konusunun bu yaş grubundaki öğrencilere nasıl sunulması gerektiği ve sanat eğitimine hangi katkılarının olacağı araştırılmıştır.

Sonuc olarak, konuyla ilgili yapılan bu araştırma ile sanatçı ve sanat eğitimcilerine rehber olmak hedeflenmiştir.

II. WILLIAM BLAKE'İN HAYATI VE KİŞİLİĞİ

II.1. HAYATI

28 Kasım 1757'de, hayatını geçirdiği Londra'da doğan William Blake, bir tuhafiyecinin oğluydu. Sadece okuma yazma öğrenene kadar okula gitti, daha sonra çizim yeteneğinin keşfedilmesi ile 1767 yılında, dönemin genç ressamlarını yetiştiren Henry Pars'ın çizim okuluna girdi (K.Raine: 2000, s 12). Çocukluğundan beri, ailesi tarafından eski İtalyan ustaların baskı eserlerinin koleksiyonunu yapması için teşvik edilmişti (K. Garlick: 1965, s19). Burada Antikçağa ait sanat eserlerini inceleyerek çalışma fırsatı buldu ve mitolojiye ilgi duymaya başladı. 14 yaşına geldiğinde gravür sanatçısı James Basire'in yanında gravürcü olarak çıraklığa başladı. Basire, Blake'i Londra'nın eski kiliselerindeki anıt ve binaların çizimlerini yapması için gönderirdi. Bu dönemde çizdiği Westminster Manastırı'ndaki anıtlar, sanat tarzını oluşturmasının basit ve sade bir yoluydu. Buradaki mezarların çoğu 13. yüzyılın sonundan 14. yüzyılın sonuna kadar olan döneme tarihlenir (R. Hamlyn: 2003, s 12). Blake, Gotik mimari ve heykel sanatı hakkında bulduğu bu çalışma fırsatı nedeniyle Basire'a her zaman şükran duydu. Blake'in ömür boyu sürecek Gotik aşkı, bu zaman tarihlenir (K.Raine: 2000, s 17). O'na göre Gotik sanat, gerçek Hristiyan sanatıydı.

Blake, Basire'in stüdyosundan yedi yıllık çıraklığın ardından yirmi bir yaşındayken, kendi hayatını gravürcü olarak kazanmak için ayrıldı. 1779'da bir süre için Kraliyet Akademisi'ne girdi fakat kendi yorumuyla şekillendirdiği Gotik Tarz, Akademi'nin çizim ekolünün dışındaydı (K.Raine: 2000, s 24). Bu nedenle aradığını burada bulamadı ve dönemin akademik sanatına bir tepki duymaya başladı. 1782'de okuma yazma bilmeyen bir kız olan Catherine Boucher ile evlendi. Böylece, bir taraftan sanat yaşamı boyunca kendisine destek olacak eşini yetiştirmeye başladı. Özellikle Masumiyet ve Deneyim Şarkılarının basımında birlikte çalıştılar. 1783'de ilk kitabı olan Şiirsel Çizimler'i yayınladı ve bu kitapla bir başarı kazanamadı (F.Claudon:

1994, s 210). Bu arada hemen hemen her yıl Kraliyet Akademisinin sergilerine suluboya ve tempera çalışmaları ile katılıyordu.

1784'de babasını kaybetti. Aynı yıl, Gravürcü James Parker ile bir baskı atölyesi açtı. Genç ve yetenekli kardeşi Robert'i de bir aile üyesi ve öğrenci olarak yanına aldı. Fakat Robert'ın yirmi ya da daha genç bir yaşta ölümü, Blake için hayatı boyunca yaşadığı en büyük kayıp oldu. 1789'da Masumiyet Şarkıları ile Thel'in Kitabı'nı bastı ve 1790'da Cennet ve Cehennemin Evliliği'ne başladı. 1792'de annesinin ölümü de ailesindeki diğer kayıplar gibi onu çok etkiledi.

1793'de Albion'un Kızlarının Vizyonları ve Amerika'yı, 1794'de ise Masumiyet Şarkıları, Avrupa ve Urizen'in İlk Kitabı'nı bastı. Bu arada renkli baskı yöntemlerini geliştiriyordu (D.Bindman: 2008, s 14). 1795'de Los'un Şarkısı, Ahania Kitabı ve Los'un Kitabı'nı yayınladı ve bir yıl sonra büyük ihtimalle Vala ya da Dört Zoa'nın çalışmalarına başladı. 1797'de 43 gravür ile resimlemesini yaptığı Edward Young'un Gece Düşünceleri basıldı. 1799'da Thomas Butts, Blake'in sanat koruyuculuğunu üstlendi. 1801–3 arasında Butts için suluboyalar ve Hayley için küçük projeler yaptı. Kitap resimlemelerine devam etti. 1805'de Robert Blair'in Mezar adlı eserini resimlemek üzere görevlendirildi. Yine aynı yıl büyük olasılıkla Eyyub'un Kitabı'nın ilk suluboyaları üzerinde çalışıyordu. 1806'da Milton: Bir Şiir ve Kudüs adlı yapıtlarının resimlemeleri ile Butts için suluboyalar yapıyordu. 1812'de üç büyük tempera eserini ve Kudüs'den örnek sayfalar sergiledi. 1825'de Samuel Palmer aracılığıyla Antikler olarak bilinen bir sanat çevresiyle tanıştı. Bu arada Dante'nin İlâhi Komedyası'nı resimlemek üzere sipariş aldı. Yoksulluk içinde yaşadı ve 12 Ağustos 1827'de tanınmamış bir sanatçı olarak öldü. Hayatını kaybettiğinde hala İlâhi Komedyası suluboyaları üzerinde çalışıyordu (D. Bindman: 2008, s 16). Resimlerinde, önce formları bakır plakalar üzerine asitle kazıyor ve ardından suluboyaya dönüştürüyordu. Yaşadığı dönemde, kitapları çok yavaş ve ucuza satılmıştır.

II.2. KİŞİLİĞİ

William Blake, çocukluğundan itibaren sanrılar görüyordu. Tanrı, melekler ve İsa görüntüleriyle başlayan bu sanrılar, gittikçe yoğunlaşarak düşünce tarzını ve sanatı şekillendirmişlerdir. Blake için Hristiyanlığının özü, Tanrı'yı görebilmesiydi. Bu bakımdan kendini bir peygamber gibi hissediyor ve sonsuz varlıklarla faniler arasında bir köprü olduğunu düşünüyordu. Desen yeteneği sayesinde, doğaüstü varlıklardan öğrendiklerini, yüksek sanat değeri olan betimlemelere aktarmıştır (G.Pillement, N. De Crauzat: 1994, s 47). Gördüğü sanrılardaki karakterlerin, ona sanatı konusunda da telkinde bulunduğunu düşünüyordu. Ölen kardeşi Robert'in ruhunu görmeye başladığında, bir baskı tekniği geliştirdi. Bu yöntemle, metin ve suluboya ile çalıştığı gravürü aynı levha üzerine alabiliyordu. Bu yeni teknik, rüyasında Robert'in ona açıkladığı bir yöntemdi (G.Pillement, N. De Crauzat: 1994, s 58). Resimleme alanında uyguladığı başka tekniklerde de bu sanrılardan izler vardır. Hristiyanlığa ait kutsal bir figür olan ve Kutsal Marangoz olarak anılan Yusufun ona görünerek yeni bir teknik açıklaması da deneyimleri arasındadır (B. Ormsby, J.H. Townsend, B. Singer, J. Dean: 2003, s 41). Blake'in tempera tekniği bu şekilde oluşmuştu. Bu deneyimin etkisiyle suluboyalarını, eski İtalyan sanatçıların da iyi bir tutturucu olarak gördüğü sulandırılmış marangoz tutkalı ile birlikte bir parça yontu mermeri üzerinde karıştırmıştır (K.Raine: 2000, s 45).

Sadece teknik açıdan değil, aynı zamanda işlediği konular bakımından da zengin hayal gücü ve sanrılarında gördüğü karakterlerin rehberliğinde yaşadığı söylenebilir. Özellikle, genel olarak Kehanet Kitapları olarak anılan seri ile Cennet ve Cehennemin Evliliği'nde kendine ait bu dünyanın ve öğretilerin izleri açıkça görülür. Tekniği ve tarzını geliştirmede sanrıları kadar somut izlerin de peşine düşmüş, onlardan faydalanmıştır. Kendine örnek olarak aldığı sanatçılar içinde özellikle Michelangelo'yu aklından çıkaramıyordu. Michelangelo'nun deseninin ve kompozisyonunun etkisinde şekillenen betimlemeleri, hemen hemen her yapıtındaki ana unsurlar olarak karşımıza çıkar (G.Pillement, N. De Crauzat: 1994, s 59).

Blake'in esinlendiği ve düşüncelerine bağlandığı Swedenborg ve Jacob Böhme gibi birçok düşünürün de kendisi gibi sanrı deneyimleri yaşamış insanlar olması, onun bu vahiylerin gerçekliğine inanması için bir başka nedeniydi. Dini açıdan uzun bir süre Swedenborgcu olan Blake, düşünce ortamı, bu tarzda şekillenmiştir. Bazıları İsveçli düşünür Swedenborg'a ait olan mistik inançlar, Blake'i her zaman etkilemişti. Özellikle bu dünyadaki maddi şeylerin, özünde yatan ruhsal bir gerçekliğin simgeleri olduğu düşüncesi onu çok etkilemiştir (G.K. Anderson, P. Farmer, R.C. Pooley, H. Thornton: 1963, s 337). Böhme'nin de bu tarz sanrıların rehberliğinde geliştirdiği bir düşünce sistemi, uzun süre Blake'in yapıtlarında kendini gösterir. Tanrı'nın tezahürünün, iyi ve kötünün karşıtlığıyla ortaya çıktığını savunan Böhme'nin etkisi altındaki Blake için iyi ve kötü kavramları tamamen şartlandırılmış bir düşüncenin ürünüdür. Özünde her şey Tanrı iradesi ile gerçekleşmektedir. Bu düşünceye yakın fikirleri olan John Milton'un görüşleri de Blake için çok değerliydi. Kutsal kitaplarda anlatılan bütün dayatmalara ve zorla kabul ettirilen hikâyelere tepki duyan sanatçı için Milton'un düşünceleri ve eserleri yönlendirici olmuştur. Hristiyanlığı özgür bir düşünce ile beslenen Blake, resimlemelerini yaptığı Kayıp Cennet'in yazarı olan Milton'un dini karakterler üzerindeki kalıplaşmış düşüncelere olan savaşıını desteklemiştir. Ayrıca ona göre Milton, İngiltere'nin gelmiş geçmiş en önemli şairiydi. Dante'ye de hayranlık besleyen Blake, öldüğünde de üzerinde çalışmakta olduğu İlahi Komedyayı resimliyordu. Eserlerinde baskıcı dinlere ve her türlü gizliliğe karşı duyduğu tepki görülmektedir. İncil ve Tevrat'tan kaynağını alan ama dinlere karşı nefret duyan bir diziye başlamıştır. İlahi Komedyaya resimlemesi de hemen ardından gelmiştir.

Blake aynı zamanda bir Platonistti. Doğa ve mekanik gerçeklikle ilgilenmeyen, olağanüstü bir düşselliği ön plana alan bir düşünceye kendini adamıştı. Blake'in fikir dünyasının şekillenmesinde sevdiği İngiliz şairlerinin eserleri yanında Platon'un ve Böhme ya da Paracelsus gibi Yeni-Platoncu düşünürlerin eserleri okumasının rolü büyüktü (J. Beer: 2007, s 29). İlk gravür aforizması "Doğal Din Yoktur"da, Platon'un doğuştan getirdiği görüşlerine karşı çıktığı için Locke'a saldırmıştır (K.Raine: 2000, s 49). Blake'in 1808'de yazdığı gibi, "İdeal güzellik düşüncesi, sonradan edinilmiş değildir. Bizimle birlikte doğuştan gelir. Doğuştan gelen idealar,

herkesin içindedir. Kişinin doğumuyla birlikte bunlar, gerçek kişilik halini alırlar." Baskının hüküm sürdüğü her türlü oluşuma tepkili olan sanatçıya göre çocukluk, yaşamın ruhunun en saf kaynağıydı. Eğitimin talimatları, var oluşa hiçbir şey ekleyemezdi. Yaşayan her şey kutsaldı. Ona göre evrenin mekanik görünüşünü temel alan Aydınlanma mantığı, ölçülemeyen yaşamın düşmanıydı. Dönemin her şeyi belli bir kesinlikle açıklayan ve başka gerçeklik kabul etmeyen bilim adamları ve düşünürlerinden olan Bacon, Newton ve Locke'un felsefelerine açıkça tepki duymuştur.

Blake, politik açıdan radikal bir devrimciydi ve yapıtlarında bu devrim düşüncesini sıkça işlemiştir. Döneminin önemli olayları olan ve dünyadaki dengeleri değiştirerek yeni idealleri ortaya çıkaran Fransız ve Amerikan devrimlerine ilgi duymuştur. Özellikle Fransız Devrimi (1791) ve Cennet ve Cehennemin Evliliği (1793) adlı eserlerinde bu düşünce açıkça görülür. Blake, politik görüşünün radikallığı ve gençliğinin devrimciliğine rağmen kalabalıkların adamı değildi. Hayatı boyunca devrinin resim ve edebiyat alanlarındaki yüksek sanatçılarından uzak durdu. Para kazanmakla bir ilgisi yoktu. Meydana getirdiği eserlerde, daha çok gördüğü sanrılar ile kendi görüşlerini paylaşmayı ve sanatını sunabilmeyi amaçlıyordu. Resimleri ve edebi eserlerinde bu mistisizmden esinlenmiştir. Baktığı her şeye melankolik yaklaşımı ve kaynağını sıra dışı birçok gizemden alan düşünce sistemi ile döneminin en Romantik kişiliğidir. Sadece İngiltere'de değil, Romantisizmin ilkelerini benimseyen bütün insanlar arasında bir öncü konumundadır. Fantastik görüntüler, gerçekdışı formlara olan eğilim, çoğu kez eserlerinin temelini oluşturmuştur. Düşünce sistemini oluşturan öğeler olan otorite düşmanlığı, sanat ve duygu kavramlarının yüceltilmesi, teknik açıdan belli formlar çerçevesinde betimlemelerine yansiyordu.

Düşüncesinin ana elementi mitolojidir. Bilinen konuların dışında, gizemli bir anlatıma yönelen sanatçı, Hristiyanlık öncesi Britanya'da var olmuş olan inanç ve efsanelerle iç içe bir sanat oluşturmuştur (E. Beksaç: 1995, s 84). Blake, sanata başladığı ilk dönemlerde karşısına çıkan Antik mitolojilerin dışında, kendine ait bir mitolojiye sahipti. Pagan ve Druid inançları ile gördüğü sanrılardaki karakterlerin

oluşturduğu bir panteona sahipti. Birçok kitabında belirttiği bu karakterleri, yaşama ait ilkeler ve özellikler olarak belirliyor, hatta çoğu politik görüşünü bu karakterlerin arasındaki ilişkilerle ifade ediyordu. Özellikle Dört Zoa ve Kudüs: Dev Albion'dan Gelenler adlı eserlerinde, oluşturduğu bu panteonu tanıtmış, onları sanat dünyasının kaynaklarından biri haline getirmiştir. Albion ve ondan gelen karakterler ile oluşan bu evrende Blake'in dünya görüşüne ait izler bulmak mümkündür (F.Claudon: 1994, s 210). Devrimci ruh, otorite, sanat ve mantık gibi özellikler, bu kişiliklerde hayat bulur ve simgesel bir anlatıma hizmet eder. Günümüzde Sembolizmin öncülerinden kabul edilmesinin nedeni de budur (G.Pillement, N. De Crauzat: 1994, s 59).

II.3. ESERLERİ

William Blake'in sanatı, edebiyat ve resimleme olarak ikiye ayrılır fakat bunlar birbirini destekler niteliktedir. Çünkü sanatçı, çoğu şiir kitabını kendi resimlemiş, bu şekilde icat edip geliştirdiği baskı tekniklerini sergileme fırsatı da bulmuştur. Resimlediği en önemli kitapları arasında; Tüm Dinler Birdir, Doğal Din Yoktur, Masumiyet Şarkıları, The'll'in Kitabı, Cennet ve Cehennemin Evliliği, Cennetin Kapıları, Albion'un Kızlarının Vizyonları, Amerika: Bir Kehanet, Avrupa: Bir Kehanet, Urizen'in İlk Kitabı, Deneyim Şarkıları, Los'un Şarkısı, Ahania Kitabı, Los'un Kitabı, Milton: Bir Şiir ve Kudüs: Dev Albion'dan Gelenler sayılabilir.

Tüm Dinler Birdir (1788) ve Doğal Din Yoktur (1788) adlı eserler, Tanrıcılığa doğrudan saldırı niteliği taşıyan eserlerdir. Duyuların ötesindeki bir dünyanın varlığını gösteren bir seri düşünceden meydana gelmiştir. Bu iki kitapçık, genellikle Blake'in metin ve deseni gravürde birleştirmesinin ilk denemeleri olarak bilinir. Blake'in vecizeleri, sonraki resimli kitaplarında gelişen sanat hakkındaki düşüncelerinin temel ilkelerini hissettirmektedir (D. Bindman: 2008, s 17).

Masumiyet Şarkıları (1789), genelde sonradan gelerek onunla bütünleşen Deneyim Şarkıları (1794) ile bir arada bulunur. Masumiyet Şarkıları, bazıları Blake'in kariyerinin erken dönemlerine tarihlenen doğa şiirlerinden oluşan bir koleksiyondur. Çocuk şiirleri gibi görünebilirler fakat çocukluk durumu ve İsa'nın varlığı hakkında

derin düşünceler içermektedirler. Bu düşüncelerin oluşumunda Swedenborg'un etkisi görülmektedir (D. Bindman 2008, s 42). Basit fakat sembolik bir anlatımın kullanıldığı eserde, herhangi bir çocuk kitabında görülebilecek ağaçlar, çiçekler ya da meyveler gibi motifler yer alıyordu. Deneyim Şarkıları'nın görsel dünyası daha karmaşıktır (J. Beer: 2007, s 91). 1794'de Deneyim Şarkılarının basımıyla bir araya getirilen bu iki eser, Blake'in yaşadığı dönemdeki sınırlı başarıyı yakalayan bir kitaptır ve Blake, onu hayatının sonuna doğru yeniden basıp renklendirmiştir. Birleşik cildin bilinen yirmi dört kopyası vardır. Blake bu resimlemelerinde kendine özgü bir teknik kullanmıştır. Asitle eritilen yüzeyden baskı alıyor ve sonra bunu suluboya haline getiriyordu. Bu eserlerde yer alan konulardaki, kısmetsiz insanların masumiyeti ve kent dünyasının acımasızlığı, Blake'de bu tekniği kullanma isteği uyandırdı.

Thel'in Kitabı (1789), Bakire Thel'in, kendini keşfetme yolunda, Har Vadisi'nin içine yaptığı yolculuğunu anlatan pastoral bir şiirdir. Thel'in Kitabı'nın bilinen on beş kadar kopyasının çoğunda, 1789–90 arasında yeniden yapılmış olan bölüm de yer alır. Bu, muhtemelen Blake'in bu eserin Masumiyet Şarkıları kadar popüler olmasını beklediğini göstermektedir. Fakat eserin 1816'ya kadar alıcı bulmadığı düşünülmektedir (D. Bindman: 2008, s 97).

Gravür ve kalem ile suluboya ile renkli baskı resimlere sahip olan Cennet ve Cehennemin Evliliği (1790), bir keşif gezisi şeklindedir. Swedenborg'un Cennet ve Cehennem adlı eserine bir hicivdir ve Blake'in, Swedenborgianizm'e karşı olan bağlılığından sıyrıldığının işaretlerini taşır (D. Bindman: 2008, s 106). Eserin bilinen sadece dokuz tamamlanmış kopyası vardır. Bu eser, Blake'in renkli baskı tekniğinin, derin renkler ve kehanet görüntülerinin gelişen hızı ile uyumlu, zengin dokular elde etmesinin ilk örneklerindendir.

Cennetin Kapıları (1793), Blake'in, İyi ve Kötü'nün Düşünceleri başlığı altında bir araya getirildiği British Library'de bulunan defterindeki büyük bir desen grubundan seçilerek oluşturulmuş bir seri simgedir. Baskı için yapılan düzenlemeyle Blake, onları bir insanın hayatını doğumdan ölüme kadar takip ettirmektedir. Bu simgeler

dönemin çocuk kitaplarında olanlar ile benzerlik gösterir fakat özünde, düşünce bazında son derece karmaşık yapıları vardır.

Albion'un Kızlarının Vizyonları (1793), gravür ve suluboya tekniği ile hazırlanmıştır. Eser, Özgür ruhlu kadın kahraman Oothoon ile sırasıyla duygu ve akli temsil eden Theotormon ve Bromion arasındaki üçlü ilişkinin trajik ve neticesiz hikâyesini anlatır. Metin, hala güncel olan kadın cinselliği ve özgürlük sorununa hitap etmektedir (D. Bindman: 2008, s 141). Bu eserin on yedi kopyası vardır.

Amerika: Bir Kehanet (1793), ülke içinde ve dışında, büyük ve tehlikeli sosyal ve siyasi karışıklıklar dönemi olan 1790ların ilk tam ölçekli kehanetleridir. Bu, Blake'in, en kanlı dönemine ulaşan Fransız Devrimi krizine doğrudan tepkisidir (D. Bindman: 2008, s 153). Söz konusu yapıt, tarihi bir durumda, Urizen olarak tanımlanan gerici güçlere karşı duran Orc ile kişileştirilen devrimci enerjinin Amerika'da patlak verişini anlatmaktadır.

Avrupa: Bir Kehanet (1794), Amerika'yı takip eder ve çoğunlukla Blake tarafından birleştirilmiştir. Ana olay, Blake'in çağının devrimlerinden önceki Avrupa tarihinde bir dönemle ilişkilidir. Levhaların tamamına yakının kaplayan resimlemeler, bir sefalet ayini ile salgın, açlık, dehşet, hastalıklar ve hapis hayatını gösterir. Bu güçlü görüntüler, metni doğrudan anlatmaz fakat kitabın alegorik anlatımının yorumlanmasını sağlar. Hikâyenin uğursuz ifadesi, bugüne ulaşan on iki kopyanın çoğunda görülebilen renkli baskı ile arttırılmıştır (D. Bindman: 2008, s 173). Kitabın başındaki, Günlerin Atası olarak bilinen sayfa, sonradan bu adı almıştır ve önemli bir resimlemedir.

Urizen'in İlk Kitabı (1794), suluboya ile renkli baskı resimlere sahiptir. Bu kitap, insanın ilk bölünmesini, Blake'in 1790'lardaki diğer kehanet kitaplarında açıklanan sonuçlarıyla tanımlar. Urizen formundaki mantık, insan zihninin diğer elementlerinden ayrılmaktadır ve Ölümsüz Sanatçı Los, ona şekil vermekle meşguldür. Onun için, onun doğası insanlık tarafından tanınabilmektedir. Los'un, Urizen'e şekil vermek için çabalaması, kitabın ana konusudur. Bu kitapta, Orc kimliğindeki devrimci enerji, doğar ve zincirle kayaya bağlanır, bu arada tam olarak

şekillenmiş olan Urizen, insan ruhunu din kafesine hapseder. Blake'in politik görüşlerini en açık biçimde temsil eden bu yapıtta, dinin kısıtlayıcılığı, devrim düşüncesinin ortada olmadığı zaman bu sınırlandırmaları gerçekleştirebileceği, sanatın yüceliği ve mantığın üstünde bir oluşum olması gibi birçok düşünce alegorik bir anlatımla ifade edilmiştir (D. Bindman: 2008, s 202). Sanatçının en politik yapıtı olarak anılır.

Los'un Şarkısı (1795) adlı eserde, suluboya ile renkli baskı resimlemeler kullanılmıştır. Bu eser, Amerika ve Avrupa'nın kehanetler dünyasının kronolojisinde daha önce gelen Afrika ve Asya bölümlerinin sıkıştırılmış biçimidir. Urizen'in dünya üzerindeki emirlerinin güçlüğünü Urizen'in Kitabı'nın sonunda tanımlandığı gibi anlatır. Urizen'in Afrika'ya dini getirmesi ve Orc formundaki devrim düşüncesinin Asya'da yükselmesi olarak gelişir. Kitabın başındaki sayfadaki renkli baskının zenginliği ve yoğunluğu, karanlık bir güneşe ibadet eden itaatkâr bir rahibin formundaki insanın erken dönem varlığını ve onun yanlış inançlara olan ilkel itaatini çağrıştırmada çok etkilidir (D. Bindman: 2008, s 193).

Ahania Kitabı'nda (1795), kuvvetli görsel betimlemeler, karmaşık bir metin ve Blake'in takip ettiği öz anlatımla birleşmektedir. Bu kitap, Fuzon'un formundaki Musa'nın öncülüğündeki İsrail'in çocuklarını anlatır. Urizen'den ortaya çıkan Ahania, Zevk olarak başlar fakat Urizen'in ahlaki yasasının altında Günah haline gelir. Trajik ağıtı ile kitap son bulur. Blake'in birçok resimli kitabının aksine Ahania Kitabı, intaglio denilen bir çukur baskı yöntemi ile yapılmıştır (D. Bindman: 2008, s 231).

Los'un Kitabı (1795), Ahania Kitabı ile format ve baskı tekniğinde yakından bağlantılıdır. Burada, Urizen'in yaratılışı ve dini ideolojinin kökeni, anaerkil saz şairi Eno'dan antik bir efsane gibi anlatılır (D. Bindman: 2008, s 239). İntaglio yöntemi ile yapılmış olan bu eserin günümüzde sadece bir kopyası bulunmaktadır.

Milton: Bir Şiir (1804–11) adlı eserde görülebileceği gibi, Blake'in, Milton'u İngiliz ulusunun kurtarıcı şairi olarak düşünmesi, kendi kaderiyle sıkı bir şekilde ilişkilidir. Bu kitaba, büyük ihtimalle Blake'in Feldham'daki son zamanlarında ya da 1804'de

Londra'ya dönüşünden hemen sonra başlanmıştır. Kompozisyonu ve kazıması yıllarca sürdü ve bilinen dört kopyanın ilk üç tanesi, büyük olasılıkla 1810/11'e kadar basılmamıştı. Metin sayfaları, basılmış ve önceki kehanet kitapları için geliştirilen tarzda bitirilmişti, fakat tam sayfa baskı desenlerde, kalın bir etki yakalamak için geleneksel gravür uygulamasının rafine grafik tarzından ayrılan yeni siyah çizgi ve beyaz çizgi gravür teknikleri kullanılmıştır. Renklendirme suluboya ile yapılmıştır (D. Bindman: 2008, s 245).

Kudüs: Dev Albion'dan Gelenler (1804–20), Blake'in kehanet kitaplarından sonuncusudur. Onun şiirsel görülerinin ve ifadeleri için icat ettiği araçların son bir sentezidir (D. Bindman: 2008, s 297). Kendi mitolojisinin elemanlarından kutsal kitap öykülerine bir sıralama ve düzenleme oluşturmaktadır. Kitapta adı geçen karakterler çok sayıdadır fakat Los, Kudüs, Albion, Doğa Tanrıçası Vala ve İsa, ana rolleri oluşturmaktadır. Dört bölüme ayrılan kitabın her bir bölümü farklı bir dinleyici kitlesine hitap etmektedir. Halk, Yahudiler, Tanrıcular ve Hristiyanlar için bölümlerden oluşan bu kitap, insan bilincinin görüntülerini içerir. Bir düşüş sonrasının hikayesinin anlatıldığı bu eser, Milton'un Kayıp Cennet'ine yine dinsel bir tema içeren bir rakip olarak algılanabilir (D. Bindman: 1998, s 6). Eserin tamamlanması yaklaşık yirmi yıl sürmüştür. Yapıtın ilerleyişindeki bu zorluklar ve sürenin uzunluğu; yapıtın şairi, tasarımcısı, oymacısı ve baskıcısının kendisi olmasıdır (M.D. Paley: 1998, s 12). Ayrıca sanatçının en uzun ve zorlu eseri Kudüs'dür. Eserin sadece altı defa basıldığı düşünülmektedir (M.Mason: 1998, s viii).

William Blake, eserlerinin çoğunu; tempera, renkli baskı ve suluboya tekniklerini tek ya da birlikte kullanarak oluşturmuştur. Bu tekniklerin oluşumunda gördüğü düş ve sanrıların katkısı büyüktür. Cennet ve Cehennemin Evliliği'nde bizzat anlattığı gibi, kullandığı asitle eritme yöntemi ile algının kapılarını da eriterek gerçeği yani doğaüstü olanı ortaya çıkarabileceğini düşünüyordu.

William Blake'in resimlenmemiş yapıtları da vardır. 1783'de bastığı fakat herhangi bir ilgi görmeyen Şiirsel Çizimler, Tiriël (1789), Fransız Devrimi (1791) ve Dört Zoa (1797) bunların en önemlilerindendir.

Bunların dışında, metnin kendine ait olmadığı bazı eserleri de resimlemiş olan sanatçının en seçme resimlemeleri; Mary Wollstonecraft-Gerçek Yaşamdan Orijinal Öyküler (1791), Edward Young-Gece Düşünceleri (1797), Robert Blair-Mezar (1805-8), John Milton-Kayıp Cennet (1808), R.J.Thornton-Virgil (1821), Eyyub'un Kitabı (1823-6) ve Dante-İlahi Komedyası (1825-7) adlı eserlerdir. İlahi Komedyası'nın resimlemeleri, Blake'in ölümü ile tamamlanamamıştır.

William Blake'in en bilinen şiirleri, Masumiyet ve Deneyim Şarkıları'nda yer alan; Kaplan (The Tyger), Hasta Gül (The Sick Rose), Baca Temizlikçisi (The Chimney Sweeper) ve Kuzu (The Lamb), en önemlilerindendir. Özellikle Baca Temizlikçisi gibi şiirlerinde dönemin İngiltere'sinin sosyal ortamına iyi bir şekilde ışık tutan Blake, hemen her şiirinde kendi simgesel anlatımını gerçeklerle birleştirir. Ayrıca Kaplan ve Kuzu şiirlerindeki birbirlerine karşıt duygular, Masumiyet Şarkıları ve Deneyim Şarkıları'nın barındırdığı farklı duyguları çok açık bir şekilde temsil eder.

Kaplan'ın en bilinen dördlüğü, sonda da tekrarlanır.

Gecenin ormanlarında parıldayan
Ateşten bir ışıksın ey kaplan!
Hangi ölümsüz göz ya da el
Korkunç simetrine biçim verebilir?

Kuzu ile aralarındaki farkların sembolik biçimde anlatımı ise şu dördlükten anlaşılabilir. Burada aynı zamanda İsa'nın da sembolü olan ve Masumiyet Şarkıları'nda önemli yeri olan saflık ve masumiyet olgularına karşıtlık olan, yaşam karşısında saflığın kayboluşunu ve hayatını sürdürmek için mücadele eden insan ortaya çıkmaktadır (W.Blake: 2003, s 84).

Yıldızlar kargılarını attığında,
Gözyaşlarıyla göğü suladıklarında,
Gülümsedi mi eserini gördüğünde,
Kuzu'yu yaratan mı yarattı seni de?

Bunun dışında Kutsal Perşembe ve Baca Temizlikçisi başlığı altındaki şiirler, hem Masumiyet Şarkıları hem de Deneyim Şarkıları'nda görülür. Birbirinden farklı ve birbirini tamamlar nitelikte olan bu şiirler, yine bu iki olgunun karşıtlığını vurgular. Ayrıca dönemin sosyal ortamına da bir pencere açar.

Annem öldüğünde çok küçüktüm,
Babam sattığında henüz dilim
Bile dönmüyordu "temizle" sözüne.
İste yatıp baca temizliyordum işte.

Masumiyet Şarkıları'nda yer alan Baca Temizlikçisi şiirinde, aileleri tarafından satılarak çalıştırılan çocukların durumu görülür. Dönemin İngiltere'sinde bu gibi işlerde çalıştırılan çocuklar vardı. Çoğunlukla sağlıklarını bu şekilde kaybeden ve belli bir yaş aralığında olan baca temizlikçileri, bedensel olarak biraz büyüdüklerinde bacalara girip temizlik yapamaz, başka işlerde kullanılırlardı (W.Blake: 2003, s 82). Sanatçı bu dörtlükte ve şiirin devamında, bu çocukların yaşamlarını çarpıcı bir şekilde göz önüne sermektedir.

Blake'in edebiyat ve resimleme alanındaki yapıtları, içerdikleri yoğun sembolizm ve ifade bakımından birbirini tamamlar niteliktedir. Kendi resimlediği şiir kitaplarında çok net görülen bu özdeşlik, resimlenmemiş kitaplarında ya da kendine ait olmayan fakat resimlediği başka kitaplar için yaptığı resimlerde de kendini belli eder.

III. YAŞADIĞI DÖNEMİN GENEL ORTAMI

III.1. 18.YÜZYIL'DA İNGİLTERE'DE GENEL ORTAM

18. yüzyıl, İngiltere'nin Kral III. George tarafından yönetildiği dönemdir. Kralın, tahta çıkışının ilk zamanlarında Fransa ile yakınlaşmasının sonucu olarak krallık toprakları, kıtalar arasında genişlemeye başlamıştı. Halk arasında büyük bir sevinçle karşılanan bu olay, ülkeye geçici bir refah getirmişti. Fakat çıkan iç karışıklıklar ve Amerikan sömürgelerine karşı uygulanan başarısız politikaların sonucunda krallık zor durumda kaldı. Amerika'da 1776'da gerçekleşen Bağımsızlık İlanı, bu olaylar içinde en önemlilerindendir. Versailles Antlaşmasıyla Amerika'nın bağımsızlığını tanımak dâhil birçok konuda güç kaybeden İngiltere'de toprak kayıpları sürdü ve bunu parlamentonun bölünmesi izledi.

William Pitt adlı parlamenterin seçimleri kazanıp parlamentoya yeniden şekil vermesiyle yeniden rayına oturan siyaset gündemine yine bu siyasetçi aracılığıyla İrlanda sorunu getirildi. Bu şekilde İrlanda da mecliste temsil edilmeye başlandı fakat mezhep sorunu nedeniyle kayda değer bir başarı sağlanamamıştır. 1793'de Fransa ile başlayan savaşta, Napoleon ve hemen arkasından Amerika Birleşik Devletleri ile mücadele eden İngiltere, bu savaşların sonunda mali krizler yaşamıştır.

Kuşkusuz bu döneme siyaset kadar damgasını vuran başka gelişmeler de olmuştu. 18. yüzyılın İngiltere ve genel olarak Avrupa açısından en önemli olaylarından biri olan Sanayi Devrimi ile makineleşmede büyük gelişmeler gerçekleşti. Kırsal alandan kentlere göç eden nüfusla beraber devrim güç kazanmıştır. Ulusal Pazarların oluşumu ve işletmecilik düşüncesi, yine bu dönemin ortaya koyduğu kavramlardır (E. Vial: 1993, s 186). Bununla birlikte tarımda yeni düzenlemeler yürürlüğe kondu. Sanayi Devrimi ile İngiltere'de farklı sınıflar türemiştir. İşçi sınıfı ve ticaret burjuvazisi gibi sınıflar, bu dönemde İngiltere'nin sosyal ve ekonomik sahnesinde yer almaya başlamıştır.

III.1.a. Kültürel Ortam

18. yüzyıl İngiltere'si ve genel anlamda Avrupa'sının kültür ortamını etkileyen akım, Romantisizm'dir. Aynı dönemde var olan Yeni-Klasikçi hareketleri birçok alanda geride bırakmayı başaran Romantik hareket, devrimci bir harekettir. Bu akımın ilk sanatçıları olan İngiliz Romantikleri, devrimi coşkuyla karşılamış ve desteklemişlerdi. Fakat değişen siyasi dengeler ve devrimci hareketlerin İmparatorluk fetihleriyle son bulması, Romantikleri bu coşku duygusundan çok çabuk koparır. Romantikler, bu dönemde hayatın acı gerçeklerini göstermeye başlarlar ve bu bakımdan aynı dönemin ileride gelişecek olan akımı olan Gerçekçilik ile ortak noktalara sahip olurlar.

Romantisizm aslında bir kaçış durumuydu. Düşlere, uzak ülkelere, bilinmeyen diyarlara duyulan özlem kendini belli etmekteydi. Romantiklerin bu kaçışı, klasik kurallardan olduğu kadar burjuva mülkiyetine dayalı sahte özgürlüklerden, pozitivist akılcılıktan, heyecanlı bir devrime çekilen engellerden uzaklaşma isteğiydi. Bir anlamda vaat edilen ile mevcut durum arasındaki farklar, Romantikleri hayal kırıklıkları ile beslenen ve yetişen bir nesil haline getirmiştir (M.A. Barberis-Grasser, 1993, s 86–87).

Romantisizm ilk olarak edebiyatta ortaya çıktı. Sanatın diğer dalları da onu takip etti. Akla karşı duygunun bir tepkisi olan Romantik edebiyat, öncelikle 18.yüzyıl İngiltere'sinde ve Almanya'da başlamıştı (A.De Place: 1993, s 378–379). Hayatı değiştirmek için yola çıkan Romantiklerin umutsuzlukla son bulan serüvenleri, onları bu dünyadan daha da uzaklaştırmıştı. İngiliz Romantikleri bu dönemi en yoğun ve acılı şekilde yaşayan kesimdi. Dünyayı özgürleştirme düşüncesi, gerçekleştirilebilecek bir ülke olmaktan gerçekçi bir biçimde çıkınca, onlar da ellerindekini, yani kendilerini özgürleştirme düşüncesini kullandılar. Kozmik görüşler ve sanrılar eşliğinde ortaya çıkan düşler ve buna bağlı olan yaratıcılık bu döneme damgasını vurmuştu. İngiliz romantizmi, acı veren deneyimleri, düşleri kendine kaynak edinmiştir. Hayatın her alanında başkaldırı, bu dönem sanatçı ve düşünürlerinin temel felsefesi olmuştur. İngiliz romantikler, iyimser hayalî

düşüncelere karşı yaratıcı bir duyarlılıkla cevap vermekteydiler (M.A. Barberis-Grasser: 1993, s 86–87).

Avrupa'da Romantisizmin en yoğun yaşandığı diğer birkaç ülkede de kaçış yerine dünyayı Romantikleştirmek ülküsü yayılıyordu. Alman Romantisizmi de İngiltere'deki gibi akım olarak kalmayıp bir yaşam tarzı haline gelmişti. Hatta Almanlar Romantik düşünceyi inanç haline getirmişlerdi. Chateaubriand, Lamartine ve Hugo ile kendini gösteren Fransız Romantisizmi, dünyayı kendince yorumlamıştır. Fransızlar bu dönemde sahip oldukları bütün düşüncelerini İngiliz ve Alman romantiklerine borçludurlar (M.A. Barberis-Grasser: 1993, s 86–87).

Bu çağın en önemli isimlerinden biri kuşkusuz Goethe'dir. Tıpkı Blake gibi Newton'un kuramlarını ve pozitivizmi eleştirmiş, fakat bilimlerle de yakından ilgilenmiştir. Goethe bir dönemin, bir kuşağın ve bir milletin temsilcisi olmuştur. Ama tarihin ve insanlığın derinliklerine inmekten, geçici heveslerin yerine sonsuz güzelliğe tapmaktan vazgeçmemiştir. Bir dönem okuduğu ilahiyatın yardımıyla, dini konular hakkında yoğun bilgi sahibidir. En önemli eseri olan Faust'da şeytanın çekiciliğinin ahlaki engelleri yıkabilecek denli büyük olduğunu anlatmıştır (M.A. Barberis-Grasser: 1993, s 90–91).

Romantik akım, çağın felsefi, edebi, dini düşüncesini ve sanat anlayışını değiştirdi. Bu arada devrimci müzik olan Romantik müzik de kendinden önce gelmiş kuşaklara, özellikle klasik olarak değerlendirdiği her şeye nefretle karşı çıkmıştır. Bu dönemdeki birçok bestecinin gözünde geçmiş döneme ait müzik tamamen ya da bir bakıma önemsizdi. 19. yüzyıla doğru ve bu yüzyılı da içine alan bir dönem içinde diğer ülkeler tarafından da benimsenen Romantisizm ile müzikte de değişim kendini gösterdi. 18. yüzyılın rasyonalistleri tarafından basit bir ses oyununa indirgenmiş olan müzik, saf müziğin zaferi adı altında duyuları okşamak ve ruhu büyülemekle görevli yüksek bir sanat haline geldi. Aklın zorlamalarından kurtularak, heyecanları ve her türlü duyguyu ifade edebilir oldu (A.De Place: 1993, s 378–379). Bu dönemde resmin görkemli Romantik yükselişine karşın mimari, Klasik üsluba bir dönüş yaşadı ve heykel sanatı da geçmişteki görkeminden çok daha farklı bir konumda bulunuyordu.

18.yüzyılın kültür alanında en büyük gelişmenin eğitim alanındaki fikir artışı olduğu söylenebilir. Bu dönemdeki hemen hemen her düşünür eğitime ait görüşlerini açıklamış ve kendine özgü bir eğitim politikasının gerekliliğini belirtmişlerdir. Bu iddia ve çalışmalardan bazıları günümüzün pedagoji düşüncesi ile uygulamalarının temelini oluşturur. (A. Trousson: 1993, s 416–417) Bu konuda duyarlılığını açıkça dile getirmiştir.

19. yüzyılın ilk çeyreğinde, Romantizm, halk figürüyle eski edebiyatların kaynaşması ile ortaya yeni bir tarz çıkardı. Edebiyattaki büyük atılımıyla milli uyanış ve bağımsızlık düşüncelerini destekledi. Bu şekilde birçok ülkeyi etkileyen bu yeni kaynak sayesinde başka ülkeler de Romantik eserlerde seslerini duyurmaya başladılar. Klasik kurallara ve eskiye şiddetle karşı koyan Romantizm bu yeni yönden geçmişle ilgilenmeye başlamıştır (M.A. Barberis-Grasser: 1993, s 88–89).

III.1.b. Düşünce Ortamı

18. yüzyılda meydana gelen politik, bilimsel ve sosyal gelişmelerin ışığında birçok yeni düşünce bir arada yükselmiştir. Bu çağ, birbirinden farklı birçok düşüncenin ortaya çıkışı ile özgür düşünce açısından verimli bir dönem olmuştur. Bu yüzyılın en parlak düşünceleri; Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı felsefesi ve bilimsel gelişmeler olmuştur. Fakat bu olgulara tepki olarak ortaya çıkan birçok düşünce de vardır. Dönemin sanat ve toplumsal değişim dalgasını oluşturan Romantizm akımı, düşünce ortamında da devrededir. Fransa'da devrim ve Almanya'da kuramsal düşünce alanlarında kendini gösteren Romantik düşünce, İngiltere'de daha çok sanayi üzerinden kendini göstermiştir.

Fransız Devrimi, Romantizm için bir ateşleyici olmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve Romantik düşüncede dile gelen bireycilik ve başkaldırı duygularına kaynaklık etmiştir (G.Tiber: 1994, s 29). 1789'da Avrupa tarihinin geleneksel monarşik düzeninden ayrılan Fransa, geçmişten köklü bir şekilde koparak yeni bir düzen kurma düşüncesi ile hareket etmekteydi. Devrim ile ilk defa

ulusal egemenlik, yasalar karşısında eşitlik, düşünce ve basın özgürlüğü gibi kavramlardan söz edilmeye başlanmıştı. Fakat devrimin vaat ettiği bütün bu özgürlüklerin yerleşmesi zaman ve tepkiler ile yavaş ilerledi. Devrimcilerin yenilikleri zorlama ile kabul ettirmeye çalışmaları ile ilk harekette düzen tam anlamıyla sağlanamadı. Yine de feodaliteye son verilerek ve cumhuriyet kuruldu. Bu devrimi kendi monarşik düzenleri için tehlike olarak görmeye başlayan ülkelerde bir panik havası oluşmuştu (Y. Fauchois: 1993, s 176–177). Yine de bu devletlerin özellikle aydın kesimi için Fransız Devrimi, büyük bir özgürlük çağının şafağı demektir. İngiltere'de de içinde Blake'in de bulunduğu bir sanatçı ve düşünür topluluğu tarafından sevinçle karşılanmıştır.

Devrimden önce Rousseau, 1762'de yayınladığı Toplum Sözleşmesi ile iktidarın yasallığını sağlayan ölçütleri belirlemeye çalışmıştır. Rousseau, insanın özünün özgürlük olduğunu söylüyordu. İnsanın özgür olarak doğduğunu ve siyasi kurumların ilk görevinin bu özgürlüğü korumak olduğunu savunmuştur.

1789'daki İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi ise Aydınlanma çağının düşünce sistemini ele alır ve yeni rejimin ilkelerini ortaya koyar. Egemenliğin ulusa ait olduğu açıklanır. Hukuki eşitlik, özgürlük, mülkiyet hakkı gibi konular ilk ele alınan konular olmuştur. (C. Dorison: 1993, s 412–413)

Yine aynı dönemde İngiltere'de de değişim rüzgârları esmekteydi. Yayılan özgürlük düşüncelerinin haricinde iktisadi alanda yaşanan bu değişimler, ilerde Sanayi Devrimi olarak adlandırılacaktı. Aydınlanma döneminin yol açtığı bu devrim ile üretim araçları hem nicelik hem de nitelik olarak etkilenip değişmiştir (Ö.Şenyapılı: 2004, s 48). Makinelerin gelişimi ile eski usulde çalışan zanaatkârların bunlara sahip olma imkânları azalmış, bu şekilde de makineleri birleşik binaların içinde tutacak olan fabrikalar kurulmaya başlanmıştı. Taşımacılıkta da meydana gelen ilerlemeler ile Sanayi Devrimi'nin öncüsü olan İngiltere'de büyük bir zenginlik dönemi başlamıştır (E.Vial: 1993, s 186–187). Kapitalizmin en önemli olduğu ülkelerden biri İngiltere'de ortaya çıkan iktisadi düşünce, İngiltere'de Hume ve Smith'in kurdukları klasik iktisat okulu ile faaliyete geçmiştir. Ulusal zenginlikleri devlet müdahalesinden uzak tutmayı amaçlayan bu düşüncenin gücü liberalizmdir.

İktisatçılara göre, toplum düşüncesinin temelinde toplumun maddi ihtiyaçları yatmaktaydı. (P. Ghrenassia: 1993, s 414–415)

Bu yüzyılda var olmuş bu iki devrim ile bilimsel gelişmelerin ışığında, özellikle İngiltere'de materyalist düşünceler yerleşmeye başlamıştır. Her ikisi de İngiliz olan Newton ve Locke, bir önceki yüzyıla ait dogmacılık ve metafiziğe karşı tepki gösteren akılcılık ve doğaya dönme düşüncesini ortaya atmışlardı. Locke ve Hume'un deneyciliği ile insan aklı boş bir levha olarak ele alınmıştır. Onlara göre, insan bilgisinin gücü yalnızca olgularla sınırlı olmalı ve kişi, duyularla saptanamayan şeyleri keşfetmeye çalışmamalıdır. Materyalist ve deneyci bu düşünce, ruhun ölümsüzlüğü, duygunun önemi gibi konuları arka plana itmiş, bu nedenle gerek dini kesimden, gerekse dönemin sanatçılarından tepki almıştır (P. Ghrenassia: 1993, s 410–411)

Bunlara karşıt olarak, Kant'ın düşünceleri ile kendine rasyonel bir kanıt bulan Romantik düşünce, onun birey özgürlüğü hakkındaki fikirlerinden de oldukça etkilenmiştir. İnsanın özgür doğması ve hiçbir dış ya da üst yasa tarafından yönetilmemesi gerektiği, insanın saygınlığı ve eşitlik ilkeleri, Romantik düşüncenin Kant tarafından ortaya konan özellikleridir. Kant, belirsiz ve fizikötesi değerlere, devrimci düşüncelere kuramsal açıklamalar getiren ilk filozoftur (F. Claudon: 1994, s 21). Yine Romantik düşüncenin niteliklerini dile getiren Fichte, Kant'ın öğrencisidir. İnsan kişiliğinde bir fatihin yattığı düşüncesi ile Romantik felsefe ile bütünleşen bu düşünür, gerçekliğin insan yapımı olduğunu öne sürer ve zekânın sınırlandırılmasına tepkilidir. Bilgi, eylem, düşünsel çabalar, ahlaki gelişmeler, mutlu bir çağın geleceği inancına yöneliktir (F.Claudon: 1994, s 21).

Çağ bunalımı, Romantisizmin kimliğidir. Dünyanın zihinsel bir olgu olduğunu öne süren Schopenhauer de bu düşünceyle uyum içerisindedir. Ona göre, tasarımın eylemden önce gelmesi ile dünya insanın kendi gerçeği haline gelir. Fakat burada devreye irade de girmektedir. Schopenhauer'e göre insanın en yüce amacı, bilgi, inanç ve irade birliğine sahip olabilmesidir. Çağın devrimci ve sosyal düşüncesi ile uyumlu olan bu fikir, Hegel tarafından da desteklenir. Ona göre tek mutlak, irade kaynaklıdır. Romantisizmin ilerleme, bireysellik ve devrim odaklı yaklaşımı, yine

Hegel'in düşünce alanında var olmuştur. Hegel'e göre dünyanın gerçekliği onun tarihindedir ve bu tarih süreklilik özelliğine sahiptir. Ayrıca ölümün bir yanılsama olduğu ve maddi sorgulamaların bir kenara bırakılarak gerçek özün keşfedileceği düşüncesi de Romantisizmin metafizik dünyasını desteklemiştir (F.Claudon: 1994, s 22). Bu düşüncenin yanı sıra yaşama bağlanmanın getireceği mutsuzluk ve tutarlı davranışların; sadece ölüm, intihar, merhamet ve başkaldırı olacağı düşüncesi, akımın simgesi olan melankoliye açılan bir kapıdır (F.Claudon: 1994, s 23). Romantisizmin en yoğun olarak yaşandığı İngiltere'de dünyevi acı, adeta moda haline gelmişti ve Romantik sanat ve felsefede de aynı duygululuk gösteriliyordu. Sonsuzluk düşüncesi, bilinmeyen ülkelere ve duygulara özlem İngiliz Romantiklerinin özellikleriydi. Bu şekilde insan hayattan uzaklaşıyor ve melankolinin rehberliğinde acı çektiren deneyimlere girişiyordu (A.Turani: 2000, s 496–497). Dönemin en önemli düşünürleri arasındaki Nietzsche'nin de insani değerlere karşı duyduğu umutsuzlukta Romantik bir hava vardır (F.Claudon: 1994, s 24).

III.1.c. Sanat Ortamı

18.yy.ın ikinci yarısından başlayıp 19.yüzyılı da içine alan zaman diliminde sanat, sosyal, politik, felsefi ve bilimsel gelişmelerin ışığında yönünü bularak, aynı olaylara farklı bakış açıları sunan akımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan Arkeolojik kazılarda bulunanların yol göstericiliğinde Antikçağ'ın yeniden keşfedilmesi ile Klasik ve akılcı değerlerin öne alınmasıyla ortaya çıkan Yeni-Klasikçilik ve bu akıma tepki olarak kendini göstererek duyguyu ön plana alan Romantisizm, bu çağı etkilemiş olan sanat akımlarıdır.

Rokoko'nun bir taraftan alaycı, diğer taraftan da sanatı belli bir zümreye hapseden yapısına tepki olan Yeni-Klasik anlayışın Akademizm'le güçlü bağlantıları vardı. Klasik düşüncenin yeniden dile getirilmesi ile ahlaki bir ciddiyet ve keskin bakış açılarıyla olaylara yaklaşan bu akım, sanatı değerlerine sahip çıkan bir toplum oluşturma amacıyla kullanmıştı (S.Little: 2004, s 66–67). Sanatın, hoş gitmekten çok

eğitmesi gerektiğini dűşűnen Yeni-Klasikçi sanatçılar, belli bir ahlaki sertliği içinde barındıran bir ciddiyeti savunuyorlardı (C. Constans: 1993, s 278–279). Yeni-Klasik anlayışında eser veren sanatçıların en önemlilerinden biri Jacques Louis David'dir. Resimlerinde yönlendiricilik açıkça görülür. İngiliz ressamlarından ise bu Akademik ekole sadık bir şekilde bağlı olan kiři Akademi'nin kurucusu Joshua Reynolds'dur. Klasik űslup dışındaki tarzları dönem sanatının dışında tutmak isteyen Reynolds'a en büyük tepkilerden biri Blake'den gelmiştir (K.Raine: 2000, s 24).

Kuşkusuz bu dönemin sanatını ateşleyen, ona zengin bir saha sunan olayı Fransız Devrimi ve beraberinde getirdiği düşűncelerdir. Bu kaynağın űlkűlerine âşık birçok sanatçının bu düşűnceleri kullanarak sanatını şekillendirmesi ile Yeni-Klasik sanat ile Romantik sanat arasında bir bağlantı olduğu düşünűlebilir. Fakat bu iki akım, sadece konuların verdiği mesajlarda bile çelişmişlerdir. Devrimin resmi bir sanat akımını desteklememesine rağmen dönemin koşullarını ve devrim düşűncesini en iyi anlatan akım olarak Romantisizm görűlmektedir. Akademik kısıtlayıcılıklardan bağımsız gelişen Romantik sanat, verilen eserlerin farklılığına rağmen belli bir düşűnceye hizmet etmişti. Dönemin getirdiği değişimler, özellikle çağın devrimlerle şekillenen düşűnce yapısı, istenen nitelikte olan bir halkı meydana getirmeye çalışıyor, Yeni-Klasikçi düşűnce, ahlaki değerlerin sert bir şekilde savunuculuğunu yapıyordu (S.Little: 2004, s 66–67). Yeni toplum düşűncesini yaymaya çalışan bu sanat, yöntemini Klasik değerlere bağlanma olarak belirlemişti. Aydınlanma ile birlikte gelen bilimsel gelişmeler, Yeni-Klasik düşűnceyi, akılcılık ve bilimselliği rehber edinme olarak yönlendirmiş, bu şekilde sanatın doğasında olan duygu ve hayal gücü evrenini kısıtlamıştır. Romantisizmin bir tepki olarak ortaya çıkışı da bu nedenledir.

Romantisizm, Aydınlanmanın getirisi olan akılcı düşűnceyi esas alarak insanın mantıkla kusursuzlaşacağını düşűnen Yeni-Klasikçi anlayışı reddetmekteydi. Aydınlanma düşűncesini; öznel, irrasyonel, duygusal ve ruhsal olanın önemini anlayamaması nedeniyle eleştiren Romantikler, sezgi ve duyguyu öne alarak bambaşka bir sanat oluşturdular. Toplum, siyaset, değerler gibi konuları ele alırken kendine has tarzlar ile bireyselleşmişlerdir. Sanatı, bir burjuva zevki olmaktan çıkarmak için uğraş veren Romantikler, kendinden önceki akımlardan bu şekilde de

ayrılmaktadır (S.Little: 2004, s 72–73). Kilise ve soyluların sanat koruyuculuğundan çekilmeleri üzerine, o zamana kadar hep soylu ve zengin sınıfın düşünceleri doğrultusunda değişimler gösteren sanat, ilk defa kendi özgür ruhunu Romantizm ile yakalamıştır (Ö. Şenyapılı: 2004, s4). Sanat bir anlamda kendi iradesine sahip olmuştur. Yeni-Klasikçiler gibi ideal olanın peşinden koşmalarına rağmen, bu ideal düşüncesi, akılcı ve materyalist değerlerle değerlendirilmemesi gereken özgün ifadelerdir (S.Little: 2004, s 72–73). Sanatın her alanında Romantik düşünce belli bir form birliğinden uzak olmakla birlikte, aynı temel değerlerin temsilciliğini yapar. Bunların başında Aydınlanma ile öne çıkan mantık ve gerçeği temel alan düşüncenin reddedilmesi gelmektedir. Duygu ve sezgi, her zaman ön planda olmalıdır. Bunları görmeden sadece mantık ile hareket edenler, insan doğasından uzaklaşır ve algı kanallarını dünyaya kapatırlar. Romantizm, akılcılığın reddini vurgulamakla birlikte Aydınlanma çağının özellikle kiliseye karşı çıkan yaklaşımını gözden geçirir (S.Little: 2004, s 72–73).

Devrimlerin getirdiği özgürlük ve isyan düşüncesi ya da Ortaçağ'a ait fantastik düşüncelerin liderliğinde yol bulan Romantik sanat, her ülkede ve neredeyse her sanatçıda kendine farklı bir ifade seçmiştir. Bu farklılık, sanatçıların özgünlüğünün yanında, sanat yapıtının tekliğine olan inancı da beraberinde getirmiştir. Yeni-Klasizmi taklitçilik olarak gören Romantiklere göre, sanat yapıtının ve sanatçı üsluplarının farklı oluşu, önemli bir özellikti (B.Toprak: 1971, s 162). İngiltere ve Almanya'da ortaya çıkan Romantik düşünce, burada kendini fantastik ve mistik bir dünyanın içinde bulur. Eski inanç ve korkuların su yüzüne vurduğu bu dünyada, efsaneler yeniden şekillenir. Biçimsel farklılıklara rağmen; başkaldıran, belirsiz ve doğanın karşısında dehşetli bir hayranlık besleyen düşünce her yerde kendini belli eder. Peyzaj resminin Romantik resmin önemli bir elemanı olmasının nedeni de doğaya duyulan bu benzersiz hayranlıktır.

İngiliz Romantik resminin en önemli sanatçıları olan William Blake (1757–1827), William Turner (1775–1851) ve aslen İsviçreli olan J.Heinrich Füssli (Henry Fuseli) (1741–1825), fantastik ve net olmayan görüntülerden hoşlanıyorlardı. Özellikle Blake ve Füssli'nin eski dönemlere ait karanlık çağları ve efsaneleri yüceltmeleri, fantastik

elemanların resimlerinde yer almasının temel sebebidir. Füssli ve Blake, ele aldıkları konular bakımından kendi aralarında ve Goya ile benzerlik gösterirler (G. Bazin: 1998, s 424). William Turner'in, çoğunlukla fırtınalı bir şekilde ele aldığı deniz manzaralarında, doğaya ve onun gücüne olan hayranlığın yanında, doğaya adeta belli bir karakter yüklemiş, duyguları öne alan bu akımda insan olmayan varlıklarda bile belli bir duygu ve hareket beklemiştir. Karmaşık biçimlerin yer aldığı tablolarında, görünmeyen dünyalara duyduğu özlemin izleri görülür (A. Şişman: 2006, s 156). Turner gibi bir manzara ressamı olan John Constable da doğayı ele alırken ona büyük bir sevgiyle yaklaşmıştır (E. Bektaş: 1995, s 84). Fakat ondaki yaklaşımda doğa daha yalın ve olduğu gibi aktarılmıştır. En ince ayrıntısına kadar inceleyerek resmettiği doğa manzaralarıyla Constable, tam olarak Romantik bir sanatçı sayılmasa bile dönemin Romantik özellikler de taşıyan önemli bir ressamıydı.

Alman Romantiklerinin en önemlisi olan Caspar David Friedrich (1774–1840) de doğa gözlemlerine dayalı bir resim anlayışını tercih etmiş, duygu egemenliğini doğa vasıtasıyla sunmuştur. Resimlerinde insanın doğa karşısındaki acizliğini vurgulayan dehşetli doğa manzaraları ve az sayıda insan kullanmıştır (A. Şişman: 2006, s 155). İssiz yerler, mezarlıklar, eski kalıntılar veya doğadan yalnız bir kesit, Friedrich'in en sevdiği elemanlardır. Bunları resimlerinde kullanırken, belli bir gizemin izini sürmüş, izleyiciyi kendi içine dönmeye çağırmıştır (G. Gatellier: 1993, s 280–281).

Romantisizm akımının bir anlamda çıkış noktasını belirlemiş olan Fransız Devrimi'ne rağmen Romantik tarzı benimseyen Fransız sanatçılar, akımın ilerleyen dönemlerinde kendilerini göstermişlerdir. Yine de akımın simgeleşmiş resimleri Fransız resamlara aittir. Özellikle Eugene Delacroix'nın (1798–1863) Halka Önderlik Eden Özgürlük adlı eseri, adeta Romantisizmin bayraktarlığını yapmaktadır. Yine Fransız Romantik sanatçılarından en önemlilerinden olan Theodore Gericault'un (1791–1824) eserlerindeki ifade ve kıvraklık ile Fransız Romantizmi kendine has bir hava yakalamıştır. Ayrıca bağlı olduğu acı ve ölüm düşünceleri ile İngiliz Romantizminin etkilerinin Fransa'ya yayılmasını sağlamıştır (G.Bazin: 1998, s 436).

Akımın İspanya uzantısı olan Francisco Goya (1746–1828), verdiği mesajların yoğunluğu ile diğer ressamlar arasında ayrıcalıklı bir yer kazanmıştır (G. Gatellier:

1993, s 280–281). Kişiliğindeki çelişkiler ve dönemin karmaşık politik ve sosyal yapısından kaynaklanan eşsiz eserler veren ressam, özellikle dönemini yansıtmada çok başarılıdır. Hemen hemen Avrupa'nın tamamında hissedilen Romantisizm akımı, bahsi geçen yerlerin dışında da önemli sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. Rusya'da Karl Briullov (1799–1852) gibi sanatçılar da bu akımı başarıyla temsil etmişlerdir.

IV. WILLIAM BLAKE'E AİT BAŞLICA SANAT YAPITLARININ ÇÖZÜMLENMESİ

GÜNLERİN ATASI

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Günlerin Atası**", Gravür ve suluboya, 232 mm. x 170 mm., 1794, British Museum, Londra

Resmin, yukarıdaki üçte ikilik kısmında, karanlık bulutlar arasında yer alan parlak güneş ve üzerinde diz çökmüş bir adam bulunmaktadır. Saç ve sakalları rüzgârla sola doğru yönelmiş olan adam, öne doğru eğilerek elindeki pergelle (kumpas) resmin altta kalan üçte birlik kısmına yönelmektedir. Güneşten ışıklar çıkmakta ve bulutların kenarlarını aydınlatmaktadır. Bu ışınlar, aşağıdaki karanlık bölüme doğru yol almaktadırlar.

Resmin merkezinde yer alan figür, endişesiz ve rahat bir duruşla öne doğru eğilmiştir ve yaptığı işle meşguldür. Bilge bir görüntü içindedir. Yer aldığı mekândan ve duruşundan gücü anlaşılan bu figür, eserin tümüne etkisi yayılan bir eylemi gerçekleştirmekte ve sükûnetini korumaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Konu Tevrat'tan alınmıştır. Eseri oluşturmakta kullanılan üç kavram ve olay, Tevrat'ın farklı yerlerinde anlatılan öykü ve tanımlamalara uygun olarak betimlenmiştir. Süleyman'ın Meselleri (8), Yaradılış (1:1-5) , Mezmurlar (104:2-5) ve (136:5) bölümlerinde yer alan anlatılar, Yaratıcı Tanrı imgesiyle birleştirilmiş, bu şekilde resmin konusu oluşturulmuştur. Süleyman'ın Meselleri'nde, Rabbin her şeyi yaratması anlatılır. Ezelden beri var olan Tanrı'nın her şeyi yoktan var etmesi örneklerle şekillendirilirken, Onun nasıl büyük yaratıcı bir güç olduğu üzerinde durulmaktadır. Tanrı burada; dünyayı, kırları, dağları, tepeleri, gök kubbeyi, atmosferi, derinlikleri yaratmış, dünyanın temellerini sağlamlaştırmış, denize ve sulara sınır koymuştur. Bu şekilde her şey onun isteğiyle olmuştur. Bu anlatılar,

Yaradılış bölümündekilerle paralellik göstermektedir. Burada da Tanrı'nın başlangıçta göğü ve yeri yaratması ile içinde Âdem'in yaratılışının da geçtiği altı gün içinde tüm evreni oluşturması anlatılır. Tanrı, sonsuz boşluğun içinden, elindeki pergelle bir çeşit hesap yaparak evreni oluşturan bütün elemanları yaratmıştır. Yer ve göğün yaratılmasının ardından, yerin ıssız ve enginin karanlık olması da söz konusu tasvirde destek vermektedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Resmin merkezindeki ışık kaynağı, güneşin kendisidir. Koyu renkli bulutlara ve gökyüzüne yansıyan güneş ışınları, resme hacim kazandırmıştır. Figürün anatomisi de bu ışık-gölge ile belli edilmiştir. Işığın bu şekilde kullanımı ile figürün oturduğu yer ve aşağıdaki bölge birbirinden kesin olarak ayrılmıştır. Kaynaktan çıkan ışınların azalarak yayılması, gücün ve kutsallığın da ifade bulmasıdır. Bu bakımdan, ışığın sembolik bir amaca hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Tanrısal güç ve kutsallık, oturduğu mevkiden aşağılara yayılmakta, böylece yaratılış onun eliyle yapılmaktadır. Resmin merkezinde yoğun olarak kullanılan bu ışık, tamamen sanatçının kendi iradesiyle kullandığı bir eleman olup, vurguya yardımcıdır. İfadeye güç vermek için kullanılmaktadır. Sonsuz boşluğun içinde tanrısal bir ışık patlamasıyla evrenin var olması, izleyiciye o anın dehşet ve coşkusunu hissettirir.

2.2. Grafik Düzen:

Geometrik açıdan bir değerlendirmede bulunursak, resmin genelinde yer alan kıvrık ve eğimli çizgilere, düz çizgiler karşıtlık oluşturmaktadır. Merkezde bir daire vardır. Etrafında kıvrımlı çizgilerin oluşturduğu bulutlar ve dairenin altında güneş ışıkları vardır. Merkezde oturan figürün duruşu ve ellerinden çıkan ışın şeklindeki pergel ayakları kendi içinde üçgenler oluştururken, yine bu ayaklar resmin alt kısmında bir dikdörtgen oluşturan koyu renkli uzayda yol almaktadır. Resmin dengesi iki taraftaki bulutlarla sağlanmıştır.

Yapıtta yatay ve dikeyler uyum içinde olmakla beraber, dikeylerin biraz daha önde olduğu söylenebilir. Resmin geneline yayılmış dairesel formların arasında yatay ve dikey çizgiler fazla kendini göstermese de, Tanrı'nın oturduğu zemin, saç ve

sakallarının uçuşmasıyla gerçekleşen hat ve alttaki bulutların hareketi resimdeki yataylıkları oluşturmaktadır. Buna karşılık öne eğilen Tanrı'nın kolu ve bacağının dik duran bölümü, elindeki pergelin ayakları ve tanrısal bir makam haline gelmiş olan güneşten aşağı doğru inen ışınlar eserdeki dikey çizgilerdir. Resmin dikey bir çerçevede ele alınması da dikeyliklere katkı sağlamıştır.

2.3. Renk Düzeni:

Resimdeki sıcak ve soğuk renkler, birbirine yakın oranlarda kullanılmıştır. Ateş renklerinin ve soğuk renklerin en koyu tonlarının kullanılması, karşıtlık sağlamıştır. Eserin dış bölgelerinde koyu renkler kullanılmıştır. Renk değerleri, merkezde parlak renklerin kullanımıyla dışa doğru koyulaşan bir sistemdedir. Özellikle ateş renkleri kullanılmıştır. Koyu renkler ise lacivert, siyah ve koyu yeşildir. Alt kısımda yer alan gökyüzü, düz ve siyah renktedir. Yaratılışın ilk evrelerinin anlatıldığı bu eserde, enginlerin karanlık içinde olması ve bir boşluk oluşturmaları, böyle bir rengin kullanımıyla sağlanmıştır. Bulutların dış hatları açık renklerden başlar ve gittikçe koyulaşır. Bu da güneşten gelen ters ışığın bir sonucudur ve bulutların konumunu belirlemede kullanılmıştır. Merkezdeki figürde; altın rengi, turuncu ve kahverenginin kullanımıyla hacim oluşmuştur.

Tanrı'nın oturduğu rengin altın sarısıyla karışık kızıllığı, doğrudan güneşi anlatan bir tasviri renklendirme amacıyla kullanılmış da olsa burada yine de bir renk sembolizminden söz edebiliriz. Kırmızı rengin güç ve hâkimiyet amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Güneşin bir bölümü ile aşağı doğru inen ve çevreyi aydınlatan ışınlardaki altın sarısı ise gaipler âlemi ve kutsallık sembolüdür. Karanlığın içinde yol almakla, tanrısal kutsallığı henüz bütünüyle oluşmamış evrenin üzerine yaymaktadır. Bulutlardaki lacivert ise göksel gerçeklik sembolü olarak kullanılmıştır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Tanrı'nın iradesiyle olan bu yaratım sürecinde onun kutsallığını anlatan renkler ön planda tutulmuştur. Bu şekilde izleyiciye verilmek istenen psikolojik etki de verilmiş, sonsuz karanlığın içinde kutsal bir olayın gerçekleştiği hissettirilmiştir. Blake'in eserleri içinde dönemsel diyebileceğimiz bir nitelikte olan bu renk

kullanımı, onun birçok eserinde kullandığı bir yöntem olmuştur. Birçok rengin bir arada kullanımı ve sıcak-soğuk dengesinin sağlanması da yine onun sanatının özelliklerindendir.

2.4. Kompozisyon:

Kompozisyon kapalı bir kompozisyonudur. Yan taraflardaki bulutların çevrelediği güneş ve ortadaki figüre göre kompozisyon ayarlanmıştır. Simetrik denilebilecek resmin içindeki hareketler sınırlıdır. Eserin iki yanından figüre doğru ilerleyen bulutların kıvrımları kendi içlerinde hareketler oluştururken, etken durumdaki asıl hareket, Tanrı'nın resmin aşağısına, yani karanlık içindeki enginlere doğru eğilmesi ve sol kolunu uzatmasıdır. Elindeki pergelle karanlıkları ölçerek yaratılış sürecini devam ettiren Tanrı figürünün pergelinin iki ayağı da hareketi aşağılara yöneltir. Bulutlardan aşağı doğru inen ışınlar da bu yöne doğru ilerleyen harekete destek verir niteliktedir. Bu şekilde bulutların eğimleriyle öne çıkarılan Tanrı, üzerinde toplanan hareketi resmin aşağı bölümlerine yöneltmektedir.

Resmin merkezindeki figür, ilgiyi üzerinde toplar. Duruşu ve hareketi ile resimdeki en önemli elemandır. Bu şekilde eserin anlam boyutuyla ilişki içindedir. Eserdeki tek ve tüm zamanlar boyunca en önemli olan eylemi gerçekleştiren Tanrı figürünün bu konumu ve hareketi, resmin en dikkat çekici yeri olan orta alana yerleştirilmiştir. Böylelikle ilgi odağı, eserin anlatmak istediği işi yapan figür haline gelmiştir. Yapıtta göz hizası esas alınmış, Tanrı figürü bu hizanın biraz üstüne yerleştirilmiştir. Bu şekilde yüceliği ve görkemi belirginleştirilen figür ve aşağı doğru inen hareketi, kompozisyonadaki perspektif odağını oluşturmaktadır.

Eserdeki planlar, birbirinden çok net ayrılmamıştır. Fakat dikkatli incelediğimizde, ön planda bulutların olduğu görülür. Güneşten çıkan ters ışıkla etrafı aydınlanmış bulutların öndeki varlığı bu şekilde hissedilmektedir. Tanrı figürü ve oturduğu yer olan güneş orta planda, enginlerin karanlığını simgeleyen sonsuz boşluk da arka planda kullanılmıştır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Sanatçının özgün yanlarından birisi, figürün anatomisindeki hacim duygusudur. Blake'in figürlerindeki derin hacim duygusu, kasların belirtilmesi ile bu yönde kendini belli eder. Saç ve sakalın uçuşması ile sağlanan bilge duruş ise tam bir romantik sanatçıya yaraşır niteliktedir. Hayalimsi görüntüler, sanatçının kendine has özelliğidir. Mistisizm de konunun içinde kullanılan önemli bir öğedir. Güçlü ışık-gölge karşıtlığı da William Blake'in gravürlerinde sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Dikkati belli bir yere çekerek olayı vurgulamak adına bu karşıtlıkları onun resimlerinde çoğunlukla görebiliriz. Sanatçının genel olarak eserlerine baktığımız zaman dönem dönem renklerinde değişim olduğunu görürüz. Bazen birçok rengi bir arada kullanırken bazen de monokrom çalışmıştır. Söz konusu resimde sıcak renklerin kullanımıyla genel bir monokrom etki sağlanmış, bu da Blake'in sıkça kullandığı bir metot olmuştur.

Blake'i diğer Romantik sanatçılardan farklı ele almak gerekir. Öncelikle Blake, çağdaşı olan diğer ressamlardan tekniği bakımından ayrılmaktadır. Gerek Romantikler gerekse Neo-Klasik eserler veren sanatçılar, yağlıboyayı tercih etmişlerdir. Blake ise teknik olarak gravür kullanmış ve onu geliştirmiştir.

3. İkonolojik Boyut:

Oturan figür, Yahudi-Hristiyan inancına uygun bir Tanrı imgesidir. Konusunu aldığı Tevrat'taki anlatılara uygun olarak yaratılış esnasında gösterilmektedir. Eser, insanlara Tanrının nasıl görüldüğü ve insanlığın nasıl meydana getirildiği hakkında fikir vermektedir. Oturduğu yer güneştir, yaratılışın ilk evrelerinde yarattığı bu kozmik eleman, tasvirin anlatımına göre onun kutsal mekânıdır. Buradan ışınlar yayar. Elindeki pergel ile dünyanın ve insanın yaratılışı ile ilgili bir fikir verir. Altı gün süren yaratım sürecinde Tanrı, her şeyi tek tek hesaplayarak evreni oluşturmuştur. Elindeki pergel de bu hesapları anlatmak için Blake'in başvurduğu bir yoldur.

Eserde Blake'in kendi mitolojisine ait bazı izler de görülmektedir. Eski Kelt Dini olan Druidizm ve Paganizmin etkileri ile Blake'in gördüğü sanrılarla şekillenmiş bu panteonda, Dört Zoa'dan biri olan, düzeni sağlayan ve zalim bir kural koyucu olarak

kendini gösteren Urizen, bu resimdeki Tanrı bedeninde yaşam bulmuştur. Blake, semavi dinlere ait bir imgeyi kendi panteonuna uygun karakterlerle birleştirerek kendi düşünce ve inanç sistemini de ortaya koymuştur. Druidizmin, ışığı ile bereket ve yaşam veren güneşe tapınmaları da bu betimlemede güneşin varlığına bir sebep olabilir. Çünkü bu eski Kelt inanışında her şey güneşe göre düzenlenir ve onun doğadaki etkilerine değer verilirdi (D. Rosenberg: 2000, s 401). Güneşte oturan Tanrı imgesi ile sanatçı Druid inancı ile Yahudi-Hıristiyan inancını birleştirerek bir karakter oluşturmuş, kendi sanrılarıyla şekillendirdiği mitolojik elemanları da bu birleşik inanç sembolüne dahil etmiştir.

William Blake, Romantisizm akımının ilk çıktığı ülke olan İngiltere'de yaşamıştır. Bu yönüyle, akımı yönlendirmiştir denilebilir. Fakat Romantisizm belki de gelmiş geçmiş bütün akımlar arasında en fazla farkı bünyesinde barındıran akımdır ve ancak konu açısından diğer Romantik sanatçılarla benzeşmesi söz konusudur. Bu konu benzeşmesi ise en çok yine İngiltere'de yaşamış olan Henry Fuseli (Heinrich Füssli) ile. Fuseli gibi Blake de mistik konuları kullanmıştır. Söz konusu eserde de gizemci bir zihnin ele aldığı konu takip edilmektedir.

4. Yorum:

Söz konusu eseri ancak konu yönüyle çağdaşlarına bağlayabiliriz. Konudaki dini ve mistik öğelerle sağlanan anlatım, sanatçının kendi fikir dünyasının ürünlerinden biri olarak oluşturulmuştur. Yaşadığı yer olan Britanya'nın eski kültüründen gelen öğeleri, evrensel Tanrı imajıyla birleştirerek seyirciye sunduğu bu eser, birbirinden çok farklı bu iki kültürün inanç sistemini yakınlaştırmış, bu şekilde kendine özgü bir inanış ortaya çıkarmıştır. Dönemin Reformist havası ile dinlere ait öğelerin sorgulanmaya başlaması, bu kaynaşmaya zemin hazırlamış, sanatçı da bunu kullanarak eserini oluşturmuştur.

5. Yargı:

Yapıt, sanat tarihi açısından kendine özgü bir yere sahiptir. Sanatçının, sanrılarının eşliğinde yarattığı imgelerden biri olan bu eserde de onun tipik özelliklerini görebiliriz. Romantisizm akımının peygamberi olarak nitelendirilen ve akımı

düşünce bazında belki de en fazla yönlendiren Blake'in bu en tanınan eseri de sanat tarihinde tartışmasız bir yeri hak eder.

ÂDEM'İ YARATAN TANRI

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Âdem'i Yaratan Tanrı**", Mürekkeple baskı ve kâğıt üzerine suluboya, 431mm. x 536mm., 1795, Tate Gallery, Londra

Eser üstten bulut benzeri eğrilerle, alttan ise yeryüzü ile bunların aralarında yer alan figürlerden oluşmuştur. Resmin orta kısmında, büyük bir yarım dairenin içinde geniş kanatlarıyla adeta havada süzülen bir figür ve alt kısımda onun sağ elini başına koyduğu yatay başka bir figür daha görülmektedir. Bu çıplak figür, kolunu yana doğru açmıştır. Belden aşağısında ise kıvrımlı, solucan benzeri bir şekil görülmektedir. Figürlerin yer aldığı yarım daireden üstteki bulut formlarına doğru giden ışınlar vardır.

Yerde yatan figürün yüzü ve hareketlerinde belli bir çaresizlik gözlemlenirken, onun üstündeki kanatlı figürde ne yaptığını bilen ve vakur bir ifade göze çarpar. Ciddi ve ağırbaşlılığın yanında, elinden geleni yapmakta olan bir kişiye ait ifadesini korumaktadır. Dünyevi olmayan bir mekân duygusunun hissedildiği eserde mucizevî bir olayın gerçekleştiğine ait bir ortam yaratılmıştır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu, ilk insanın yaratılışıdır. Tevrat'taki Genesis (Yaratılış) bölümünün resimlemelerinden biridir. İbranice Elohim olarak adlandırılan Tanrı'nın, ilk insanı yerdeki topraktan şekillendirmesi üzerine kuruludur.

Tevrat'a göre, Tanrı, bütün evreni ve insanı altı günde yaratmıştır. Âdem'in yaratılışı da altıncı güne rastlamaktadır. Tanrı, yeryüzündeki bütün canlılara egemen olacak ilk insanı, yani Âdem'i, kendine benzeyen şekilde yapmış, bunun için de yerden aldığı toprağı şekillendirerek ona yaşam soluğu üflemiştir. Bu şekilde insan canlı bir varlık olmuştur. Âdem'in yaratılışı ile evrenin yaratılışı tamamlanmış olur.

Bu konu rehberliğinde resme bakıldığında, yerdeki figürün, yaratılma aşamasında olan Âdem ve üstündeki kanatlı figürün de ona yaşam soluğunu veren Tanrı olduğu görülür.

Eserdeki sembollere örnek olarak, varlığı itibariyle materyal dünyayı sembolize etmekte olan solucan figürünü verebiliriz (U. Becker: 1994, s 333). Renk sembolizmi ile de desteklenen bu dünyevi obje, yapıttaki en göze çarpan simgedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde yoğun bir ışık görülmekle birlikte bu ışığın kaynağının tespit edilmesi zordur. Kaynak, güneşin yaydığı ışık gibi görünmekle birlikte, aslında mucizevî bir ışık olarak Tanrı'nın yaratımının bir parçası olması da muhtemeldir. Her iki şekilde de ışık, eserin ortasından çıkar ve genele doğru yayılır.

Işığın ilahi olduğu hissedilmektedir. Tanrısal yaratım sürecinde ortaya çıkan bu ışıktaki doğaüstü bir yan hemen sezilmektedir. Bu da, söz konusu ışığın psikolojik bir etki de amaçladığını göstermektedir. Ayrıca ifadenin yoğun ve net şekilde anlaşılmasına ve kompozisyon oluşumuna katkı yapan ışık kullanımı, sanatçı tarafından özellikle bu şekilde kullanılmıştır. Sahnedeki kutsallığın tamamlanması, ifadelerin kaybedilmeden aktarılması için ışık, belli bir yerden çıkarak eserin genelini aydınlatacak şekilde düzenlenmiştir.

2.2. Grafik Düzen:

Eseri geometrik açıdan değerlendirirsek, Tanrı ve Âdem'in yatay görüntülerinin, arka plandaki yarım daire halinde görünen güneş içinde yer alarak bütünleştiğini görmekteyiz. Bulutların aşağıya doğru genişleyen, hacimli görüntüsü ile yeryüzünün dik üçgen benzeri yapısı ise merkezdeki yarım daireye bir miktar karşıtlık oluşturur. Işın demetleri arasında da tam paralelliğin söz konusu olmadığı dörtgenler görülebilir. Bu yapıtın odağında yer alan figürler, kanatlı ve giyinik olan Tanrı figürü ile çıplak ve belden aşağısında solucanımsı yapılar bulunan Âdem'dir. Arkalarındaki yarım dairenin önünde, yatay duruşları ile göze çarpan bu iki figür, alttaki yeryüzü ve yukarıdaki bulutların yatay ve geniş kıvrımlı hareketleriyle desteklenmektedir. Eserin

tamamındaki yataylığı bozan, yarım daireden bulutlara doğru yol alan dikeye yakın ışın demetleridir.

Yapıtta yataylıklar baskındır. Tanrı ve Âdem'in duruşları, yeryüzü, bulutların hareketi ve yarım daire, eserdeki yatay unsurlardır. Bu elemanlara denge getiren ise, yarım daire olarak görülen güneşten bulutlara doğru ilerleyen ışın demetlerinin dikeyliğidir.

2.3. Renk Düzeni:

Esere genel olarak sıcak renkler hâkimdir. Özellikle yapıtın büyük bölümünde; altın sarısı, kırmızı ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Güneşten gelen ışınlarla çevresi adeta altın sarısı bir şeritle kaplanmış bulutların iç tarafları ve alttaki yeryüzünün koyu yeşil yapısı, yapıttaki renk dengesini sağlayan soğuk renklerdir. Kırmızı ışınların arasındaki lacivert gökyüzü de bunu desteklemektedir.

Renk sembolizminin yoğun olarak kullanıldığı eserde, Tanrısal bir yaratılış sürecini bize tam anlamıyla hissettiren altın sarısı, gaip âlemini simgelemektedir. Altın sarısının içindeki yer alan kırmızı ile tanrısal hâkimiyet ve güç gösterilmeye çalışılırken, yeryüzünün yeşil renkte gösterilmesi ile maddesel yaşama ait olgular da eserin renk sembolizmine katkı yapmaktadır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Yapıttaki semboller açısından belki de en ilginç olan, kahverengi olarak gösterilen ve bu şekilde dünyevilik anlamını veren solucan figürüdür (U. Becker: 1994, s 333). Bu figür iki yönden de eserdeki sembolizmin yoğunluğunu arttırarak, izleyiciyi yaratılış ile ilgili dini öykülere yöneltir.

Eserdeki renklerin kullanımında psikolojik anlamda çabalar da görülmektedir. Özellikle altın sarısının yoğun bir şekilde kullanımı ile izleyiciye yaratılış anının görkemi bütün yoğunluğuyla hissettirilmeye çalışılmış ve bu mucizevî olayın gerçekleştiği mekândaki kutsallık, adeta bir parlama şeklinde gösterilmiştir.

Bu yapıtta, Blake'in uzun bir dönem resimlemelerinde kullandığı altın sarısı ve onunla armoni oluşturan renklerin yoğunluğunu görebiliriz. Kullandığı renklerin tonları ve yoğunlukları kendine özgü bir çizgidedir.

2.4. Kompozisyon:

Eserdeki mekân kayalık bir yer olarak betimlenen yeryüzünde bir parçadır. Kompozisyonun alt bölümünde yer alan bu mekânın üstünde gökyüzü, güneş ve bulutları da içeren bir evren şeması görülmektedir. Kompozisyon, özellikle sağ ve soldan dışarı doğru açılmış gibi görünse de, arkadaki güneşin de desteğiyle yapıt içinde belli bir çerçeve içinde görülmektedir. Bu bakımdan eserin kapalı kompozisyon anlayışına göre düzenlendiği söylenebilir. Görkemli kanatlarla betimlenen Tanrı'nın bedeninin öne doğru olan yönelimiyle birlikte sola doğru bir hareketle başlayan bu eser, Tanrı'nın sol elinin yeryüzüne dokunuşuyla birlikte en sola doğru hareketlenirken, diğer eliyle de izleyicinin bakışını Âdem'e yönlendirmektedir. Âdem'in kolunun sola doğru açılımına karşıt olarak bedeninin hareketi sağa ve aşağı doğrudur. Belden aşağısını sarmış olan solucanımsı varlığın oluşturduğu eğriler de yine Tanrı'yı işaret edecek şekilde sonlanır. Eserdeki en güçlü hareket, kanatlardan sola doğru gelen yoğunluğun Tanrı'nın sağ koluyla Âdem'in başına doğru yöneldiği harekettir.

Kompozisyonun ilgi odağı, Tanrı ve Âdem'dir. Yaratılış sürecinde bir arada gösterilen bu iki figür, yapıtın anlam boyutuyla da yakından ilişkilidir. Yeryüzünden bir parça toprak alarak Âdem'i yaratan Tanrı, eserdeki dikkat çekici olan unsurdur. Bir eli ile toprağı alarak diğer eliyle yaratım işlemini gerçekleştirmektedir. Bu şekilde sanatçı olay anının tasvirinde, sadece kutsal metinlere bağlı kalmaktan çok, kendine özgü bir yaratılış kompozisyonu çizmiştir. Bu kompozisyonda toprağa şekil verme gibi bir eylem görülmemekle birlikte adeta bir enerji aktarımı olarak gösterilen bir yaratılış hissedilmektedir. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır ve perspektif odağı da buna göre belirlenmiştir. Perspektif odağında, görkemli kanatları ve aşağı doğru yol alan hareketiyle eserde büyük yer kaplayan Tanrı figürünün, ışıkla da desteklenerek ortaya çıkarılmış yüzü yer almaktadır.

Eserdeki planlar, fazla derinlik verilerek belirtilmemesine rağmen rahatlıkla birbirinden ayrılabilir. Tanrı, Âdem ve yeryüzü ön planı oluştururken, güneş ve bulutlar orta planı, ışınların yol aldığı gökyüzü ise arka planı oluşturmaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Yapıtın üslup özellikleri arasında, William Blake'in üslubuna ait hemen hemen bütün özellikler görülebilmektedir. Hayaletimsi, uçucu görüntüler, figürlerdeki belirgin hacim duygusu, kutsal varlıkların giyinik şekilde gösterimi ve kozmik elemanların neredeyse şematik diyebileceğimiz şekilde gösterilmesi, Blake'in üslubunu oluşturan temel öğelerdendir. Yine ışık kullanımındaki yoğunluk ve ışığın yönlendirilmesi de sanatçının tarzını oluşturan önemli özelliklerdendir. Renk kullanımındaki seçim de yine aynı şekilde sanatçının diğer birçok eseriyle paralellik göstermektedir.

Konunun anlatımında da sanatçı farklı bir yola gitmiştir. İnsanı çamurdan alıp şekillendirmesi ve ona yaşam soluğu vermesi farklı anlarda meydana gelen olaylar olarak gösterilmemiş, sanatçının kendi ifade tarzıyla bir arada ve hiç olmadığı gibi sunulmuştur. Tanrısal enerjiyle dolmaya başlayan Âdem'in şekillenışı, Tanrı'nın şefkatle ona kendi suretini ve yaşam soluğunu vermesi, iki figürün gerçekten aynı oluşumun parçaları olmasının vurgulanması ile bu eser, bilinen bir konuya farklı bir yaklaşım niteliğindedir.

3. İkonolojik Boyut:

Blake bu eserinde, Tevrat'ın Genesis (Yaratılış) bölümünde yer alan bir konuyu resimlemiştir. Tüm evrenin yaratılışının altıncı gününde, yeryüzüne hükmetmesi için kendi görünüşünde birini yaratan Tanrı'nın, yerden bir parça toprak alarak ilk insan olan Âdem'i yaratması, eserin içeriğini oluşturur. Yalnız Blake, bu eserinde olayı farklı şekilde ele almıştır. Burada görülen, toprağa şekil vererek insanı yaratan Tanrı değil, adeta toprağı kullanarak insana ruhunu veren Tanrı'dır. Kendini yaratıcısına bırakmış olan Âdem'in hareketsizliği ile onu canlandırmak için bir mucize yaratan Tanrı'nın hareketleri, izleyiciye gerçek bir mucizeye tanık oluyor hissini yaşatmaktadır. Âdem'in başında olan eliyle ona yaşam soluğunu veren Tanrı'nın bu hareketi, Âdem'in bedenini yavaşça terk etmekte olan solucandan da anlaşılabilir. Kutsallığın dolmaya başladığı bedenden dünyevi olgular ayrılmaya başlamıştır. Tanrı, yeryüzündeki temsilcisinin oluşumunu tamamlamaktadır.

4. Yorum:

William Blake'in bu eseri, Yahudi-Hıristiyan inancındaki en önemli hikâyelerden birinin ele alınışıdır. Bu konu, tarih boyu birçok sanatçı tarafından olduğu gibi Blake tarafından da orijinal bir yorum getirilerek oluşturulmuştur.

5. Yargı:

Verdiği ifadenin yanında, kendine özgü renkleri, mucizeyi hissettiren ışık kullanımı ve figürlerin görkemi ile Blake'in ve sanat tarihinin en önemli yapıtları arasındadır.

NEWTON

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "Newton", Gravür (Mürekkeple renkli baskı olarak ve suluboya ile kâğıt üzerine) , 460mm. x 600mm., 1795, Tate Gallery, Londra

Eserin orta kısmında öne doğru eğilmiş ve sol taraftan resme giren, liken ve yosunlarla kaplı bir kayanın üzerine oturmuş bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün üstünde, elbise olarak sadece omzundan aşağı doğru inen ufak bir örtü bulunmaktadır. Yerde açılmış halde bulunan bir parşömen rulosuna ayakları ile basmakta olan figür, sağ eliyle kâğıdın üzerindeki çizime dokunmakta, sol eliyle ise bir pergel tutmaktadır.

Resimdeki tek figür, öne eğilmiştir ve yaptığı işle fazlasıyla meşguldür. Dikkatini önündeki kâğıt rulosundaki hesaplamalarına vermiş olan bu figürde hissedilebilen tek duygu durumu dikkattir. Okyanusun dibinde gösterilmiş olması ile kendini adeta her şeyden soyutlamıştır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu, çıplak bir figür olarak karşımıza çıkan Isaac Newton'un kendisidir. Gezegenlerin hareketlerini doğru bir şekilde anlayan ilk bilim adamı olan Newton, Matematik, Fizik, Astronomi alanlarında önemli bir bilim adamı, bir mucit, aynı zamanda bir filozoftu. Günmerkezlilik (Heliyosentirizm)'in gelişimine katkıda bulunmuştur. Ayrıca optik, diferansiyel ve integral üzerine de önemli çalışmaları

vardır. Tarihteki en büyük bilim adamlarından biri olarak düşünülmektedir. Daha önce fazla tartışılmamış konulara getirdiği bilimsel kesinlik içeren fikirleriyle çığır açan biri olmuştur. Blake tarafından eleştirilmiştir. Blake, kesin sonuçlara karşı kritik yaklaşan biriydi ve Newton'un bilimsel olarak kesin sonuçlara varmasını yargılıyordu. tek gözlü vizyon olarak tanımladığı bu bakış açısına karşı Blake, yaratıcı düşünceye dair olan kendi inancını savunmuştur.

Newton'un derin sular altında gösterilmesiyle sembolik bir anlatım amaçlanmıştır. Eski bir ezoterik sembol olan derin ve karanlık sular, materyal dünyayı ifade etmektedir. Burada kullanılma amacı, söz konusu bilim adamının materyal gerçekleri tek gerçek olarak görmesine bir göndermedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserin üst bölümünde yer alan üçgen şeklindeki boş alanın tamamen karanlık olmasının dışında, kayanın ve figürün bazı bölümlerinde yoğun bir gölge görülmektedir. Karşıdan geldiğini düşündüren ışık; Newton'un yüzü, hareket halindeki uzuvları, omzundan aşağı doğru inen örtü ve önündeki kâğıt rulosu üzerinde toplanmıştır. Buradan geriye doğru, kayanın belirli yerlerine doğru yayılmaktadır. Yoğun bir ışık kullanımına rastlanmayan eserde sembolik ışık kullanımı da görülmemektedir. Fakat psikolojik yönden kullanıldığı açıktır. Bilimsel keşifler sonucunda çıkarılan kesin sonuçlarla belli bir aydınlığın kuşattığı Newton, yine de yaratıcılığın önüne geçemediği için önü karanlık halde gösterilmiştir. Ayrıca, okyanusun dibinde çalışmakta olduğu hissi de, resmin etrafını kuşatan yoğun karanlıkla verilmiştir.

2.2. Grafik Düzen:

Eseri geometrik açıdan değerlendirirsek, yapıtın ortasında kalan Newton'un oturuş biçimiyle bir üçgen oluşturduğunu görmekteyiz. Bu genel oluşumun detaylarında da (bacakların ve kolların duruşu) yine üçgenler göze çarpar. Sol eldeki pergel, yine üçgen oluşturacak şekilde açılmıştır fakat yapıttaki en büyük üçgen, soldan resme giriş yapmış olan kayanın formudur. Yapıtı sol üst köşeden sağ alt köşeye uzanan bir köşegenle ayırırsak; kaya, üzerindeki Newton ve kâğıt rulosu ile resmin yarısını dolduran bir dik üçgen oluşturmaktadır. Köşegenin üst kısmı ise kendi içinde bir

üçgen oluşturacak şekilde karanlık bir boşluk olarak betimlenmiştir. Buna göre eserde, üçgenlerden oluşan bir uyumdan söz edebiliriz.

Yapıtta yatay ve dikey çizgiler birbirini dengeleyecek şekilde kullanılmıştır. Newton'un öne doğru eğilmiş hareketi, sol kolunun duruşu, ayakların zemine paralel şekilde basışı ve kâğıt rulosunun yere serilmiş haldeki duruşu, yapıtaki yataylıkları belirlerken, figürün aşağı doğru eğilmiş kol ve bacakları ile pergelin ayakları bunları dengeleyen dikeylikler olarak göze çarpar. Kayanın eğimli duruşu, yapıtaki dikey ve yatay elemanları destekler fakat birine herhangi bir üstünlük vermez.

2.3. Renk Düzeni:

Eserdeki karanlık bölümün büyüklüğüne rağmen, geri kalan kısımda zengin bir renk kullanımı ile karşı karşıya kalmaktayız. Newton'u anatomik açıdan doğal rengiyle betimleyen sanatçı, esas renk zenginliğini kaya dokusunun oluşturulmasında göstermiştir. Newton'un okyanusun dibinde, kendini tecrit etmiş halde çalışırken gösterilmesi sonucunda, kayanın üzerinde oluşmuş deniz dibine ait canlı oluşumların resmedilmesinde sanatçı, sıcak ve soğuk renklerden meydana gelen bir uyum yakalamıştır. Yapıtaki renk kullanımında herhangi bir sembolizm görülmemekle birlikte, objelerin doğal renkleri kullanılmıştır.

Kullanılan renklerin seçiminde psikolojik bir etkinin amaçlandığı görülmektedir. Okyanusun dibinde, adeta bir münzevi gibi yaşayarak çalışmakta olan Newton'un olduğu ortamdaki loşluk, onun bilimsel kesinlik ilkesine göre hareket etmesiyle birlikte yaratıcılıktan uzak yaşayışını ifade etmektedir. Blake'in çoğu eserinde renk kullanımının belli bir yerde yoğunlaşması, bu yapıtta da görülür. Sanatçının ışıkla birlikte renkleri açığa çıkaran eserlerinden biri olan bu tasvir, Blake'in belli bir dönemine ait izler taşır.

2.4. *Kompozisyon:*

Yapıta soldan giriş yapan kayanın konumuyla başlayan hareket, öne eğilmiş olan Newton'un yüzü, kolları ve ayakları ile öne doğru ilerlemekte ve pergel tutan elle birlikte kâğıt rulosuna ulaşmaktadır. Rulonun kıvrımı, Newton'un kâğıt üzerindeki uzuvlarının sıralı duruşuyla birlikte yeniden geriye gider ve sol ayak ile yeniden kayaya doğru yönelir.

Eserdeki mekân, okyanusun dibi olarak tasvir edilmiştir. Kayanın resmin sol tarafından çıkmış olmasına rağmen, eserin ana figürü olan Newton, tam ortada gösterilmiş ve diğer elemanlar onun etrafında şekillendiğinden bu yapıtın kapalı bir kompozisyon olduğunu söyleyebiliriz. Kompozisyonun ilgi odağı, Newton'un kendisidir, hareket halinde oluşuyla ve üzerindeki ışıkla dikkat onun üzerinde toplanır. Yapıtın anlam boyutu da figürün buradaki varlığı ve kompozisyonun bu şekilde şekillenmesiyle yakından ilişkilidir. Newton'un tam ortaya yerleştirilmesi, doğal bir obje olan kaya üzerine oturuşu ve önündeki hesaplarla olan meşguliyeti ile pozitif bilimlere olan katkıları izleyiciye hissettirilirken, kendini tamamen dünyadan soyutladığı da gösterilmek istenmiştir. Yapıtta göz hizası kullanılmıştır ve perspektif odağı bu şekilde belirlenmiştir. Newton'un öne doğru eğilmiş yüzü, eserin perspektif odağıdır.

Eserdeki derin bir plan duygusu hissedilmemektedir. Ön planda; kaya, Newton, omuzdan aşağı doğru inen örtü, pergel ve kâğıt rulosu vardır, arka planda ise hiçbir obje yer almaz, tamamen karanlıktadır.

2.5. *Üslup Özellikleri:*

William Blake'in üslubunu oluşturan özelliklerin çoğunu bu yapıtta görmek mümkündür. İnsan anatomisindeki yoğun hacim duygusu (çıplak figürlerde kasların fazlasıyla belirtilmesi), ışığın rehberliğindeki renk kullanımı ve ışıkla sağlanan karşıtlıklar sanatçının sıkça başvurduğu yöntemlerdir. Ayrıca kayanın renkli yerlerindeki karmaşık ve kaliteli renk kullanımı ve Newton'un bedeninin elle tamamlanmış uygulamalarındaki yüksek kalite, Blake'in 1790ların ortalarındaki renkli baskı deneyimlerinden edindiği teknik ustalığı gözler önüne sermektedir. Sanatçının dünya görüşü ve çağının önemli bilim adamlarına olan değerlendirci

yaklaşımı, bu resimde kendini gösterir. Blake'in, özellikle Newton gibi pozitif bilimleri her şeyin önünde tutan ve bu düşünce rehberliğinde sadece duyuların ve bilimsel çıkarımların doğruluğuna inanan kişilere olan kritik yaklaşımı rahatlıkla sezilmektedir.

3. İkonolojik Boyut:

Blake bu eserinde pozitif bilimlerin gelişmesine büyük katkı sağlamış olan bilim adamı Isaac Newton'u, okyanusun dibinde, kendini çevresinden soyutlamış halde çalışırken resimlemiştir. Keşiflerinde ve teorilerinde ulaştığı kesin sonuçlara karşı kritik bir yaklaşım içinde bulunan Blake, onun bakış açısını tek gözlü vizyon olarak tanımlamış ve yaratıcı düşünceyi bundan daha üst bir konuma yerleştirmiştir. Karanlıkla çevrilmiş haldeki bilim adamının çaba içindeki hali, gerçekliği sadece bir taraftan görmesine yarayacaktır. Dönemin bir özelliği olan keşifler ve icatlar konusundaki zenginliği, bununla beraber gelen bilimsel gerçekliğin tek gerçeklik olduğuna dair inanışların üstünlük kazanması, bu eserde kendini gösterir. Sanatçının döneminin bu yönelimine karşı duruşu gözler önündedir. Eserdeki kayanın dokusu ve rastlantısal doğal renklerinde, sanatçı kendi düşünce ve inancını ifade etmektedir.

4. Yorum:

Blake bu eseri ile kendinden yaklaşık bir asır önce yaşamış ve büyük başarılarla imza atmış bir bilim adamının, sadece pozitif bilimlerin rehberliğindeki yaşamının, evreni tüm yönleriyle kavramaktan aciz olduğunu ve yaratıcı düşüncenin her zaman bunun önünde olacağını ifade etmektedir. Kim olduğu, eserin isminden de anlaşılacağı gibi açıkça belli olan bir kişiyi, tamamen farklı bir şekilde ele almak ve stilize etmek, Blake'in sanatında sıkça rastladığımız bir olgudur.

5. Yargı:

Burada Newton, diğer tasvirlerinden çok farklı gösterilmekte ve bir yandan eleştirilmektedir. Sanat tarihinde her yönüyle önemli olan bu eser, Blake'in felsefesini de en iyi şekilde yansıtan yapıtları arasındadır.

NEBUCHADNEZZAR

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Nebuchadnezzar**", Gravür (kâğıt üzerine mürekkep baskı ve suluboya) , 543mm. x 725mm., 1795, Tate Gallery, Londra

Eserdeki tek figür, yerde dört ayak üzerinde yürüyen bir erkek figürüdür. Saç ve sakalları uzamış, elleri ve ayakları pençeyi andıran bu figürün arka planında, doğal elemanlar olarak ağaç gövdesi ve kökler bulunmaktadır.

Eserdeki tek figür, dört ayak üzerinde ve adeta sürünen bir kişidir. Yüzünde dehşet ifadesi okunmaktadır. Vücudu hırpalanmış bir durumdadır, tırnakları pençe haline gelmiş, adeta hayvanlaşmıştır. Uzamış sakallarına basarak yürümektedir ve ruhsal bir bozukluğu anlatan bakışları vardır. Bulunduğu yerin karanlığı da kasvet verici atmosferi tamamlamaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu, Tevrat'ın Daniel bölümünden alınmıştır. Öyküye göre Babil Kralı Nebuchadnezzar, ülkesini refah içinde yönetmektedir, görkemli ve geniş bir krallığı vardır. Kudüs'e iki kez sefer düzenleyen Nebuchadnezzar, sonunda şehri ele geçirir ve bu şehrin nüfusunun büyük bir kısmını kendi ülkesine getirir. Getirilenler arasında Daniel ve arkadaşları da vardır. Daniel, kısa süre içinde Kral tarafından hikmetli bir kişi olarak görülmeye başlar, çünkü gördüğü bir rüyayı önce ona hatırlatmış, sonra da yorumunu yapmıştır. Bir süre sonra Nebuchadnezzar yeni bir rüya görür. Bu rüyaya bir anlam vermeye çalışan Kral, Daniel'e başvurur ve rüyayı yorumlamasını ister. Daniel, Nebuchadnezzar'a rüyanın anlamını anlatır. Rüyaya göre, Nebuchadnezzar insanlar arasından kovulacak, kır hayvanları ile birlikte yaşayacaktır. O'na öküzler gibi ot yedirilecek ve göklerin çiği ile ıslanacaktır. Yüce olan Tanrı'nın saltanat sahibi olduğunu ve bu kudreti istediğine verebileceğini anlayıncaya kadar bu durum yedi vakit sürecektir. Kral, bu hakikate iman ettikten sonra da saltanatı kendisi için yeniden kurulacaktır. Daniel'in bu yorumu, tam bir yıl sonra gerçekleşir. Nebuchadnezzar, sarayında dolaşırken gökten bir sesin Daniel'in bildirdiği gerçekleri yinelediğini duyar. Bu sözleri duymasıyla, olayların gerçekleşmesi bir olur. İnsanlar

arasından kovuldu, saçı kartal tüyleri gibi ve tırnakları kuşlarınki gibi uzayıp pençe haline gelinceye kadar öküzler gibi ot yer. Ve o günlerin sonunda Nebuchadnezzar'ın aklı başına gelerek Yüce olan Tanrı'nın kutsallığını ve hâkimiyetini anlar.

Tevrat'ta geçen bu hikâyenin rehberliğinde, eserdeki tek figürün, bu tanımlamalara uygun bir görünüşe sahip olan Nebuchadnezzar olduğu açıktır.

2.1. *Işık-Gölge Düzeni:*

Eserde yoğun bir ışık kullanımı görülmez. Sadece karşıdan gelen ve kaynağı belli olmayan bir ışık, Nebuchadnezzar'ın yüzünde toplanmış, buradan da figür ve mekâna hacim verecek şekilde eserin geneline yayılmıştır. Işık kullanımının azlığı ile seyirci olayın dehşeti ile baş başa bırakılmış, en güçlü ışık kullanımının görüldüğü yüzdeki çılgınlık ifadesine dikkat çekilmek istenmiştir. Resmin genelinin karanlık içinde olması da yine aynı amaca hizmet eder. Figürün içinde bulunduğu sefalet ve delalet durumu, yaşadığı karanlık mekânla ifade edilmiştir. Bu şekilde ışığın psikolojik açıdan resme büyük bir katkı yaptığı söylenebilir.

2.2. *Grafik Düzen:*

Eseri geometrik olarak değerlendirdiğimizde, arkada yer alan ağaç kütüklerinin bir üçgen meydana getirdiğini görmekteyiz. Nebuchadnezzar'ın duruşu, arkaya doğru uzattığı ayağı ile bir dik üçgen oluşturarak üstteki üçgenle uyum sağlar. Ağaç gövdelerinin dışında kalan bölgelerde yine küçük üçgenler görülürken, Kralın üzerinde bulunduğu zemin geniş bir dikdörtgen oluşturmaktadır.

Yapıtta dikey ve yataylar dengededir. Figürün bedeninde ve zeminde görebileceğimiz bu çizgiler uyum içerisinde. Bedenin duruşu, dizden aşağı bölümün ve ellerin konumu ile zemin, eserdeki yataylıkları belirlerken, kollar ve bacakların üst kısımları ile aşağı doğru inen sakalın dikeyliği karşıtlık oluşturarak dengeyi sağlar. Arka plandaki ağaç gövdelerinin yay benzeri eğimli çizgileri de eserdeki tüm yatay ve dikey oluşumları destekler.

2.3. Renk Düzeni:

Esere baktığımızda, renk kullanımının belli tonlarla sınırlandırıldığını görmekteyiz. Eserde yoğun olarak kahverengi ve kırmızı tonlar kullanılmış, bunun yanında yerin renklendirilmesinde yeşile de yer verilmiştir. Yapıtın dış bölümlerinde ise adeta bir çerçeve oluşturan koyuluklar figürleri, eserin bu tekrenkliliğinden doğan monotonluktan kurtarmıştır. Renk kullanımının azlığıyla birlikte renk sembolizminin de göze çarpmadığı bu eserde, sadece yerdeki yeşil maddesel yaşam ve figürdeki kahverengilik dünyevilik olarak yorumlanabilir (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Fakat kullanılan renklerin sembolikten çok psikolojik bir etki bırakmak amacıyla yer aldığı açıktır.

Yoğun bir karanlık içinde sadece kahverengi ve kırmızı renklerin tonlarının kullanımıyla, Nebuchadnezzar'ın içinde bulunduğu delilik hali, izleyiciyi adeta bir kâbus sahnesinin içine çekmeye çalışmaktadır. Sefil haldeki Babil Kralı'nın görüntüsündeki değişimler, böyle bir renk kullanımıyla iyice belirtilmiş ve ürkütücülüğü tamamlanmıştır. William Blake'in bazı eserlerdeki, bir rengin tonlarını kullanma ve renkten arındırma yöntemini burada görmekteyiz. Sanatçı, konudaki dramatik etkiyi arttırmak için bu yola sıkça başvurmuştur.

2.4. Kompozisyon:

Eserde tek figür bulunmaktadır, hareket de figürün hareketi olarak tanımlanabilir. Figürün hareketine destek verenler ise arka plandaki geniş alanlar olarak görülen ağaç gövdeleri ve köklerdir. Hepsi bir arada düşünüldüğünde eserdeki hareket, resmin üst bölümden başlayarak sağ taraftaki ağaç gövdesini takip ederek Nebuchadnezzar'ın yüzüne ulaşır. Uzun sakalları ile kollar ve ellerine yönelen bu hareket, figürün sol kolunun geriye gidişiyle bacaklara ve vücudun geneline doğru ilerler. Sağ ayakta figürü terk ederek soldaki ağaç kütüğünü kullanır ve bu şekilde yeniden tepeye ulaşır.

Kapalı bir kompozisyonun kullanıldığı eserde, kompozisyonun ilgi odağı, aynı zamanda yapıttaki tek figür olan Nebuchadnezzar'dır. Eserde büyükçe bir yer kaplayan Babil Kralı'nın sefil haldeki bedeni, yapıtın anlam boyutu ile birebir ilişki içindedir. Figürün yüzündeki, adeta deliliğin okunduğu dehşet ifadesi, uzamış saç ve sakalları, tıpkı bir hayvan postu gibi tasvir edilmiş bedeni, pençe halindeki el ve

ayaklarıyla dört ayak üzerinde duruşu, bu figürün, kompozisyonun en dikkat çekici yeri olan orta alana yerleştirilmesinin özellikle planlandığını görüntüsünü izleyiciye verir. Bu şekilde sanatçı, resimlediği konunun kahramanını bütün yönleriyle resmin odağına yerleştirmiştir. Göz hizasının esas alındığı bu yapıtta perspektif odağı, Nebuchadnezzar'ın yüzü ve yatay bir şekilde ilerleyen vücudunun üst kısımlarıdır.

Eserdeki planlar birbirine yakın olmakla birlikte rahat bir şekilde ayrılmaktadır. Nebuchadnezzar'ın bedeni ve bastığı yer ön planda, ağaç gövdeleri ve kökler orta planda, onların arkasında yer alan koyu manzara ise arka planda yer almaktadır.

2.5. *Üslup Özellikleri:*

Eserde Blake'in üslubunu oluşturan birçok elemana rastlamaktayız. Figür anatomilerindeki hacim duygusu ve kas yoğunluğu, zengin ifade, fantastik figür ve mekânların kullanımı, ışığın rehberliğinde renklerin ortaya çıkışı ve belli bir ifadeyi yakalamak için özellikle bazı renklerin seçimi, William Blake'in üslubuna ait önemli belirtilerdir. Özellikle Blake'in bu eserde yakaladığı yoğun ifade ve fantastik öğeler, yaşadığı hayal dünyasının, kutsal metinlerdeki tariflerle birleşmesiyle ortaya çıkan bir durumdur.

3. **İkonolojik Boyut:**

William Blake, bu eserinde Tevrat'daki Daniel bölümünde yer alan bir öyküyü resimlemiştir. Babil Kralı Nebuchadnezzar'ın gördüğü bir rüyanın Daniel tarafından yorumlanması ve bunun ardından yorumun gerçekleşmesi ile düştüğü durum tasvir edilmektedir. Adeta vahşi bir hayvanın görüntüsüne bürünmüş Nebuchadnezzar'ı dehşet içinde ve akli melekelerini yitirmiş olarak gösteren bu yapıtta, kralın sefil durumu ve Daniel'in yorumundaki gibi bir halde yaşaması, adeta zavallı bir ifadeyle betimlenmiştir.

4. **Yorum:**

Blake'in bu eseri, onun Tevrat resimlemeleri arasında en ünlü olanlarından. Tanrı'nın, kendini saymayanlara karşı gösterdiği bu tavır ve ders, fantastik öğelerin kullanımıyla birlikte ilgi çekici bir tasvirin oluşmasını sağlamıştır. Özellikle, çılgınlık içinde olduğu konunun alındığı metinlere dayandırılan Nebuchadnezzar'ın bu ruhsal

durumu, ışık ve renk kullanımıyla çok iyi bir şekilde verilmiş, konu bütünlüğüne hizmet etmiştir.

5. Yargı:

Vurgulanması gereken noktaya çok iyi değinerek eseri iyi bir şekilde kurgulayan sanatçının bu yapıtı için sanat tarihindeki en önemli ve başarılı dini içerikli yapıtlardan biri denilebilir.

MERHAMET

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Merhamet**", Gravür (renkli baskı ve suluboya), 425mm. x 539mm., 1795, Tate Gallery, Londra

Eserde kayalık bir manzara görülmektedir. Fırtınalı bir havada gösterilen elemanlar; yerde yatan bir kadın, havada süzülen iki at, bu atların önünde bulunan ve öne doğru eğilen bir figürdür. Bu figürün elinde bir bebek bulunmaktadır. En arkada da kollarını iki yana açmış olan arkası dönük bir figür daha görülmektedir.

Yerdeki figürdeki dua etme durumu, çare arayan bir yüz ifadesinin eşliğinde verilmiştir. Ona bakan yukarıdaki figürde bir sakinlik ve kendinden eminlik sezilirken, kucağındaki bebek kollarını iki yana açmış, adeta bulunduğu ortamda söz sahibi olmaya çalışmaktadır. Uçan atların gözleri kapalıdır, sanki olup bitene aldırmadan hareket etmektedirler. Karanlık bir atmosferde yer alan bu figürlerde; dua, acı çekme, sükûnet ve umarsızlık gibi duygular hissedilmektedir.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu, William Shakespeare'in "Macbeth" adlı oyunundan alınmıştır. Bu oyunun ilk sahnesinin başlarında geçen bazı cümleler, Blake'in bu yapıtının konusunu şekillendirmiştir. Söz konusu oyunda, Birinci perdenin Yedinci sahnesinde Macbeth tarafından söylenen dizelerde, Blake'in bu resminin konusunun ve elemanlarının ortaya çıktığı söylenebilir.

*"Bu Duncan, otoritesini öyle insanca kullandı,
Yüce görevini öyle dürüstçe yerine getirdi ki,
Erdemleri birer melek olup, dile gelecek,
Borazanlarla haykırarak savunacak onu,
Canına kıymaya kalkarı, sonsuza dek lanetleyecek.
Merhamet, yeni doğmuş çıplak bir bebek gibi,
Ölümü izleyen fırtınanın tepesinde çığlık atacak;
Göklerin görünmez ulaklarına binmiş gelen
İntikam melekleri gibi bu korkunç cinayeti
Götürüp cihanın gözleri önüne serecek;
Akan gözyaşları rüzgârla susturacak."* (W. Shakespeare: 2006, s 42).

Bu dizelerde, oyunun ana olaylarından biri olan Macbeth'in Kral Duncan'ı öldürme düşüncesinin yarattığı ikilem anlatılmaktadır. Macbeth, krallık arzusu ise cinayeti göze almakta fakat kendi içinde bunun yanlışlığını tartışmaktadır. Kralı öldürmekle yapmış olacağı hatayı ve bunun için lanetleneceğini de düşünmektedir. Resimdeki figürlerin hareketleri ve durumları, bu yapıtın Macbeth'den esinlenerek yapıldığını düşündürmektedir. İngiltere'nin gelmiş geçmiş en önemli şairi sayılan Shakespeare'in bu eserindeki soyut ve sembolik kavramlar, Blake'in bu eserinde rahatça tespit edilebilmektedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde ışık ve gölge dengede kullanılmıştır. Yoğun bir gece manzarasının eşliğinde, hemen her figürün aydınlık içinde olması ve çevresine ışık yayması, fırtınalı manzarayı dengelemiştir. Işık kaynağı belli olmamakla birlikte, bunun doğaüstü bir aydınlık olduğu sezilmektedir. Görevini adaletle yerine getirmiş birinin öldürülmesinin getirdiği korkunçluk, oluşan fırtınalı hava ile sağlanırken, bu cinayetin getireceği laneti dünyanın her tarafına anlatmak için orada bulunan ve görünmez ulaklar olarak adlandırılan rüzgârlar ve keruvun parlaklığı da olayın şiddetini vurgulamak içindir. Bu durumda psikolojik amaçlarla kullanılmış ışık ve

gölge, birbirine anlam boyutunda karşıtlık oluşturmamakta, aksine birbirini desteklemektedir.

2.2. Grafik Düzen:

Resmî geometrik açıdan değerlendirdiğimizde yatay hareketlerden doğan dikdörtgenlerin varlığını hissederiz. Birçok figürün bir arada gösterilmesi de buna katkı sağlamıştır. Kayalık manzaraya kadar olan zemin tam bir dikdörtgen meydana getirmektedir. Yerdeki figür, uzun ve kıvrımsız hareketiyle dikdörtgenimsi bir kütle halini almıştır. Atların paralel duruşları ve arkadaki figürün açık kolları ile oluşturduğu şekil de dikdörtgensidir. Atların önündeki figürün duruşu ve kucaklama hareketiyle kollarının aldığı biçim, resme denge getirecek bir dairesel form oluşturmaktadır. Aynı şekilde bebeğin vücudunun zarif hareketinden doğan bir yay, yine resmin dengeleyici unsurlarından biridir.

Yapıtta yatay çizgilerin bariz bir üstünlüğü vardır. Atların, arkadaki figür ile zeminde yatmakta olan figürün yataylığı, kayalığın düzeni ile de desteklenmiştir. Bu yataylıklara karşılık olarak, öne eğilen keruv figürünün aşağı inen kolları ile bebeğin dikey duruşu, yapıta bölgesel bir denge getirmeye çalışmıştır. Fakat bu duruşlar, sadece resmi tekdüze bir yataylıktan kurtarma amacıyla kullanılmış görünmektedir.

2.3. Renk Düzeni:

Resimdeki renkler, karanlığın içinden ortaya çıkmış renklerdir. Eser içindeki renk kullanımı tamamen tek rengin egemenliğinde olup altın sarısı, yeşil ve çok az da olsa kırmızı renklerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu durumda renk sembolizminden fazla söz edilemez. Sadece yeryüzü simgesi olan yeşil ile kutsallık simgesi olan altın sarısı öne çıkmaktadır. Havadaki keruvun (intikam meleği) saçları ve bedenin bazı yerlerindeki altın rengi bu sebeple kullanılmıştır.

Arka fondaki koyu mavi ise fırtınalı atmosferi hissettirme amacını taşımaktadır. Bu da eserdeki renklerin sembolik anlatımdan çok psikolojik etkiler düşünülerek kullanıldığını hissettirmektedir. Fırtınalı hava ile işlenmesi düşünülen cinayetin yaratacağı suçlu ortam ve kişinin üstünde bırakacağı lanetlenmişlik anlatılmak

istenmiştir. Göklerin görünmez ulakları yani rüzgâr olarak tasvir edilen atlar eşliğinde gelen keruvun ortaya çıkardığı aydınlığa karşıtlık oluşturan kapalı ve fırtınalı hava, yaşanan kötü olayları anlatmaktadır ve işlenen cinayetin sonuçları olarak tek tek gösterilmektedir. Bu yolla izleyici, adaletin doğaüstü bir şekilde işleyişine tanık olur. Blake'in tipik renk kullanımının gözlemlendiği bu eserde, renkler ışığın rehberliğinde ortaya çıkmakta ve kendini göstermektedir. Yapıtta ayrıca birbirine yakın renklerin kullanıldığını görmekteyiz. Bu da Blake'in renk kullanımına ait dönemsel özelliklerinden biridir.

2.4. Kompozisyon:

Atların süzülüşü ile soldan sağa doğru başlayan hareket, arkadaki figürün uzanışı ile yönelimini sürdürmüştür. Atlarla aynı hizada olan ve yine havada süzülmekte olan figürün duruşu bu hareketi orta alanda toplamaktadır. Kucağındaki bebeğin duruşuna karşıtlık oluşturmuş olan konumu ve yüzünün yönelişi ile hareketi sola ve aşağı iletir. Bu birbirine bağlı figür öbeğinin alt kısmında, resmin aşağısında yatmakta olan kadın figürü hareketin bu noktadaki durağıdır. Burada da, söz konusu figürün, resmin sağına doğru adeta akmakta olan harekete katkı yaptığı görülmektedir.

Yapıtın arka fonunda bir tepe görülmektedir ve mekân bu doğrultuda yeryüzü üstünde herhangi bir zemindir. Eserdeki elemanların resmin iki yanına doğru açılmasıyla, yapıt açık kompozisyon halini almıştır. Kompozisyonun ilgi odağı, havadaki keruvun kolları arasındaki bebektir. Bu, eserin anlam boyutuyla da birebir ilişki içinde olan bir yerleştirmedir. Eserin konusu olan merhamet duygusunun, Shakespeare'in eserinde çılgık atan çıplak bir bebek olarak tanımlanması, söz konusu elemanın konu bütünlüğüne yaptığı katkıyı göstermektedir. Bebeğin yanı sıra, onu kolları arasında tutan keruv da, bu korkunç cinayeti dünyaya duyurmak üzere görevlendirildiğinden, resmin en dikkat çekici yeri olan orta alana yerleştirilmiştir. Bu şekilde, sanatçı, konudaki en önemli elemanların resmin en önemli elemanları olmasına izin vermiştir. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır. Perspektif odağı da buna göre şekillenmiştir. Kollarını iki yana açmış durumdaki çıplak bebek, kompozisyonun perspektif odağıdır.

Resimdeki planlar birbirine yakın olup, adeta bütünleşmiş haldedir. Yine de ön plandaki öğeler; rüzgârı simgeleyen uçan atlar, merhameti simgeleyen bebek, keruv ve arkadaki figür ile yerde yatan dua eden figürdür. Tepeye kadar olan zemin de ön planı oluşturur. Orta planda gördüğümüz ise sadece tepedir. Arka plana ise fırtınalı havanın yarattığı manzara yerleştirilmiştir.

2.5. Üslup Özellikleri:

Blake'in sanatını oluşturan üslup özellikleri, bu yapıtta kendini rahatça göstermektedir. Hayaletimsi figürlerin uçucu görüntüleri, uyumlu çizgilerden oluşan desen karakteri, şematik denilebilecek bir kompozisyon kuruluşu, figürlerin dengeli hareketleri ve zengin ifadeleri, doğa manzaralarının ifadeyi güçlendirme amacıyla kullanımı ve hafif bir şekilde deformasyona uğrayan figürler, sanatçının tarzını oluşturan öğelerdendir. Deforme edilmiş bu figürler, Blake'in sanatını oluştururken Gotik sanattan ne kadar etkilenmiş olduğunu göstermektedir. Yine ışık kullanımının konuya paralellik göstermesi de Blake'in sıkça kullandığı yöntemlerdendir.

3. İkonolojik Boyut:

Sanatçı, bu eserinde William Shakespeare'in "Macbeth" adlı eserindeki bir bölümün verdiği mesajı adeta resme dökmüştür. Macbeth'in Kral'ı öldürmesinin doğuracağı sonuçlar gibi nesnel bir temadan yola çıkan resim, metindeki sembolleri de kullanarak soyut kavramlara ulaşmıştır. Keruv ve duacı gibi dini öğelerin kullanımına rağmen daha çok ahlaki ve insancıl bir konunun anlatıldığı resimde, adaletli ve iyi insanlara yapılan kötülüklerin yaratacağı sonuçlar işlenmiştir.

4. Yorum:

Blake'in bu eseri, bir tiyatro eserini temel alarak yapılmış eserler içinde önemli bir yere sahiptir. Romantisizm akımında, Macbeth'i konu alan başka resimler de olmasına rağmen, bu resimdeki sembolik anlatımın getirdiği soyut çağrışımlar, resmin içeriğini hem gizler hem de ipucu verir.

5. Yargı:

William Blake'in, sanatını yönlendirmede Shakespeare'e ait bir metni de kullanması; onun sanatın birliğine inandığının göstergesi olarak düşünülebilirken, aynı zamanda

olaya görsel olarak katılabilecek azami katkı konusunda da fikir vermektedir. Blake'in bu eseri, sanat tarihinde önemli bir yer tutan yapıtlardandır.

ÂDEM'İ YARGILAYAN TANRI

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "Âdem'i Yargılayan Tanrı", Gravür (mürekkep ve suluboya), 432mm. x 535mm., 1795, Tate Gallery, Londra

Eserin sağ tarafından resme girmiş, daire formunda olduğu belli olan alevler içinde bir bölge vardır. Bu bölümün içinde, eserin sol tarafında bulunan bir atın çektiği arabaya oturmuş, yaşlı bir figür görülmektedir. Sol elini bir kitabın üstüne koymuş olan bu figür, sağ eliyle de önünde duran başka bir figürü işaret etmektedir. Ayakta duran bu diğer figürün başı önde bir duruşu vardır. Ayakları zemindedir ve adeta kendini utanç içinde gizlemektedir. Ateşten bir daire olarak betimlenen bölgeden yukarı ve sola doğru ışınlar yol almaktadır.

Oturan figürde bir hâkimiyet durumu sezilmektedir. Güçlü bir şekilde durur ve önündeki figürü işaret eder. Ayaktaki figür ise öne doğru eğilmiş, kendinden utanmakta ve karşısındaki figüre bakamamaktadır. Başı ve vücuduyla yaptığı hareket, adeta kendini ve durumunu gizleme amaçlıdır. Oturan figüre karşı mahcup olduğu sezilmektedir.

2. İkonografik Boyut:

Konu Tevrat'tan alınmıştır. Söz konusu tasvir, Tevrat'taki Cennetten Kovuluş kısmında anlatılan öyküyle örtüşmektedir. Buna göre Âdem ve Havva, Tanrı'nın buyruğuna karşı gelerek yasak meyveyi yedikten sonra, çıplaklıklarını fark etmiş ve incir yapraklarını dikerek gizli yerlerini örtmeye çalışmışlardır. Bir süre sonra bahçede dolaşan Tanrı'nın varlığını hisseden Âdem ve Havva, ona görünmemek için gizlendiler fakat Tanrı Âdem'e çıplaklıklarının nasıl farkına vardıklarını, yasakladığı ağaçtan yiyip yemediklerini sordu. Âdem'in, meyveyi ona karısının yedirdiğini söylemesi üzerine Tanrı, Âdem'e karısının sözünü dinleyerek ağaçtan yediği için

toprağı lanetlediğini ve yaşadığı müddetçe besinini ondan zorlukla alabileceğini söyledi. O andan itibaren verimsizleşecek olan toprağın yalnız diken ve çalı vereceğini, yaratıldığı toprağa dönünceye kadar yiyeceğini güçlkle elde edebileceğini anlatıp Âdem ile Havva'ya deriden kaftan yaparak giydirdi ve onları cennetten kovdu. Hayat Ağacı'na bir daha yaklaşımlarını engellemek için Aden Bahçesi'nin önüne alevler içindeki kılıcıyla Keruv koydu.

Konunun yol göstericiliğinde eseri incelersek, oturan figürün Tanrı, ayaktaki figürün ise Âdem olduğunu görürüz. Tanrı burada yasak meyveyi yediği için Âdem'i yargılamaktadır.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Resimdeki figürler, karşıdan gelen bir ışıkla aydınlanmış görünümde olmasına rağmen, ikinci bir ışıkla daha aydınlanırlar. Tanrı'nın oturduğu dairesel formun yaydığı ışık, objelere yeni bir ışık-gölge durumu vermektedir. Bu şekilde bir aydınlatma kullanılan eser için doğal ışık kullanılmıştır diyebiliriz. Bu ışık, Tanrı'dan gelen güç ve hiddeti de simgelemekte, aynı zamanda onun ilahiliğini de ön plana çıkarmaktadır. Yoğun ışığın Tanrı'dan çıktığı yoğunlukla aynı derecede olmayarak Âdem'e doğru azalması, adeta Âdem'in artık eski kutsallıkta olmadığını bir belirtisidir. O, ilk günahı işlemiş ve sonsuz yaşamdan mahrum bırakılmıştır.

2.2. Grafik Düzen:

Geometrik açıdan değerlendirildiğinde bu eserdeki en büyük yeri kaplayan elemanın, ateşler içindeki daire formu olduğunu görmekteyiz. Bu form içinde Tanrı'nın oturduğu üçgenimsi bir yapı oluşturmaktadır. Âdem ve atın formlarında herhangi belirleyici geometrik bir öge göze çarpmasa da, başını öne eğmiş ve bir ayağını geriye atmış olan Âdem, bu haliyle kendi içinde üçgenler oluşturmaktadır. Atın hareketleri de bunun benzeridir.

Eserde yatay ve dikey çizgiler bir uyum içerisinde kullanılmıştır. Tanrı'nın oturduğunda yataylık ve dikeylikler bir arada kullanılırken, resimdeki en önemli yatay hareket, Tanrı'nın elinde tuttuğu ve Âdem'e doğru yönelen asasıdır. Âdem ve atın

duruşları, yine yatay ve dikey olarak birbirlerini karşılarken, daire şeklindeki form bunları destekler.

2.3. Renk Düzeni:

Resme genel olarak baktığımızda, sıcak renklerin hâkimiyetini rahatça görürüz. Özellikle Tanrı'nın oturduğu alevlerle dolu dairesel form, resmin geneline yayılan bir sıcak renk baskısının kaynağıdır. Göğün sarıdan turuncuya geçişli tonları, attaki kıvılcak kahverengi tonlar ve kıvılcak yeleleri ile bu etki daha da artmaktadır. Anatomisine uygun olarak renklendirilmiş Âdem ve beyazlar içindeki Tanrı, bu genel kıvılcaklığın içinde bir parça rahatlama sağlar. Yine Âdem'in bastığı zeminin mavi rengi ve resmin geri kalan yerlerindeki, figürleri ön plana çıkaran koyuluklar da bu amaca hizmet etmektedir.

Eserde kullanılan renklerin bir kısmı sembolik amaçlıdır. Tanrının oturduğu daireden yayılan altın sarısı ışınlar, gördüğümüz kişilerde ve olay anında ortaya çıkan ilahilik ve kutsallık sembolüdür. Yoğun bir şekilde kullanılan kırmızılar da tanrısal gücün bir ifadesi olup hâkimiyet anlamı taşımaktadır. Âdem'in bastığı mavi zeminde Tanrı'ya karşı duyduğu göksel aşk sembolize edilmiştir. Renklerdeki psikolojik amaçlı kullanımlar, sembollerden daha ön plandadır. Tanrı'nın kudretini ve kıvılcaklığını ifade etmede kullanılan kırmızı tonların yoğun olduğu alevler, bu amaca çok iyi hizmet etmiştir. Yine altın sarısının gökyüzünde kullanımı ile tanrısal güç ve olayın ilahiliği izleyiciye derinden hissettirilmektedir (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Blake'in birçok yapıtında gördüğümüz yoğun ve grafiksel çözümlemelerle oluşturulmuş renkler ve yer yer koyuluklar bu eserde de öne çıkmaktadır.

2.4. Kompozisyon:

Alevlerin içinde oturan Tanrı figürünün, Âdem'i işarete eden kolundan başlayan hareket, utanç duygusuyla başını önüne eğmiş olan Âdem'e doğrudan ulaşarak onun arkasından ata doğru yönelir. Atın baş ve kuyruğunun yönü hareketi yeniden Âdem'in üzerine yönelterek, bu figürün resmin odağında yer almasını sağlar.

Kompozisyon, iki yana açılımı olmasına rağmen, kapalı kompozisyon olarak sınıflandırılır. Çünkü bütün elemanlar, aynı çerçevede ve birbirleriyle ilişki içinde

gösterilmiştir. Anlam boyutuyla ilişki içinde olan kompozisyon anlayışına güzel bir örnek olan eserde, özellikle Tanrı ve Âdem'in duruşları, Tanrı'nın onu işaret etmesi, buna karşılık Âdem'in başı önde verilen hükmü dinlemesi net bir şekilde görülmektedir. Bu iki figürün karşılıklı duruşları, onları hikâyenin olduğu gibi kompozisyonun da en önemli öğeleri haline getirir. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır ve perspektif buna göre belirlenmiştir. Tanrı'nın elindeki Âdem'i işaret eden asa, perspektif odağında yer alır.

Blake'in birçok eseri gibi derinlik duygusunun fazla olmadığı yapıtta, ön planda; Âdem, Tanrı, at, araba ve zemin, orta planda Tanrı'nın içinde bulunduğu alev içindeki dairesel form ve arka planda ise ışınların yol aldığı gök yer alır.

2.5. *Üslup Özellikleri:*

Bu yapıtta, Blake'in üslubuna ait en temel öğeleri görmek mümkündür. Adeta şematik bir anlatıma sahip olan eserde; çıplak figür olan Âdem'deki anatomik kusursuzluk ve belirginlik, Tanrı'nın örtülü görünüşündeki kutsallık, her figürdeki belirgin ifadeler, estetik duruş ve hareketler, grafiksel çözümler kullanılan efektler, tamamen Blake'in tarzını oluşturan elemanlardır. Yine yoğun ışık-gölge kullanımıyla sağlanan karşıtlıklar da sanatçının tipik üslup özelliklerindendir. Blake'in 1795'de yaptığı bir dizi baskıdan bir tanesi olduğu düşünülen bu eserde sanatçı farklı bir yöntem denemiştir. Tüm seride de kullandığı bu metoda iki aşamalı bir yol benimsemiştir. Önce siyah dış çizgiler basılmış, sonra renklendirmeye geçilmiştir. Bu da önceki baskılardan daha derin ve yoğun bir etkinin sağlanmasını sağlamıştır. Ayrıca, alevlerin en açık yerinde örneği görüleceği gibi bazı yerlerde kâğıdın kendi rengi olduğu gibi bırakılmıştır.

3. **İkonolojik Boyut:**

Blake bu eserinde Tevrat'tan alınmış bir öyküyü resimlemiştir. Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yemelerinin ardından, Tanrı tarafından yargılanmaları ve haklarında cennetten kovulma hükmünün verilmesi, yapıtın içeriğini oluşturur. Burada gördüğümüz, Yahudi-Hıristiyan düşüncesine uygun bir Tanrı modelidir. Fakat aynı zamanda Blake'in kendine has mitolojisindeki, zalim kural koyucu olarak nitelediği Urizen'e has bir görüntü de çizmektedir. Blake'in kendi düşünce dünyasında yaşattığı

kişiliklerin, eserlerinde başka kutsal kişilerin şeklinde vücut bulması ona has bir özellik olarak içeriği şekillendirmeye devam eder.

4. Yorum:

Âdem'in yargılanma sahnesine, kullandığı renkler, ışık, hareket ve ifadelerle ölçülmesi zor bir zenginlik kazandıran Blake, bu yapıtta dengeli bir kompozisyon da kurarak güzel bir eser ortaya çıkarmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, Yahudi-Hristiyan inancındaki Tanrı'ya ait görüntü düşüncesi, bu eserle birlikte Urizen olarak da göz önündedir.

5. Yargı:

Bu eski konuya getirilen farklı yaklaşımıyla dikkat çeken Blake'in bu eseri, sanat tarihindeki en önemli ve özel yapıtlardan biridir.

İYİ VE KÖTÜ MELEKLER

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**İyi ve Kötü Melekler**", Gravür (mürekkeple renkli baskı ve kâğıt üzerine suluboya), 445mm. x 594mm., 1795, Tate Gallery, Londra

Eserin iki yanına iki farklı figür yerleştirilmiştir. Soldaki, kollarını iki yana açmış, bir bacağını geriye atmış havada süzülür gibi bir hareket içinde olan bir figürdür ve diğer ayağından zincirle bağlıdır. Alevler içinde tasvir edilen bu figürün kendisinde de bu renkler kullanılmıştır ve göz bebekleri bulunmamaktadır. Sağ tarafta, deniz üzerinde bir gün batımı sahnesi görülmektedir. Bu sahnenin önünde, havada süzülen başka bir figür ise elinde bir bebek tutmaktadır.

Soldaki figürün gözbebekleri yoktur, bu şekilde insani herhangi bir özellik göstermez. Vücudunun kızılığı ile de dehşetli bir görünüm kazanmıştır. Ayağındaki zincirin verdiği bağlanmışlık hissi yüzüne de yansımıştır. Sağdaki figürde ise bir korku ve elinde tuttuğu bebeği sakınma durumu vardır. Bebekteki dehşet ifadesi de bu iki

figürün ruhsal durumlarını yakın hale getirmiştir. Atmosferdeki belirgin farklılık da bu iki karakteri birbirinden farklı yerlerde ve karakterlerde gösterir.

2. İkonografik Boyut:

Yapıt, konusunu Blake'in kendi düşünce yapısından almaktadır. Onun felsefesine göre kutsal kitaplar ve gizli şifreler, iyi olanın mantığını yanlış sunmaktadırlar. Eserde, bu mantık sağdaki meleğin ironik bir şekilde *iyi* olarak kişileştirilmesi olarak görülmektedir. Bu enerjinin karşısı olarak, soldaki melek, yanlış bir şekilde kötü ve şeytani olarak işlenmiştir. Fakat Blake'in yazdıklarına göre enerji, sonsuz mutluluktur. Mantık daima enerjiyi, dışında bir sınır oluşturarak belli bir yerde tutar. Bu şekilde enerjinin mantığın çerçevesinde kalıp iyi ve kötü olarak adlandırılması yanlıştır.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserdeki ışık, karşıdan geldiğini düşündüren bir ışıktır. Belli bir noktada yoğunlaşmayan bu aydınlatma, yalnızca eserdeki objelere hacim verecek niteliktedir. Yaptın arka tarafında bulunan doğmakta olan güneş, figürlerin aydınlatılmasına fazla etki etmemekte, bunun yerine sadece günün hangi dönemi olduğunu belirtme amacıyla orada bulunmaktadır. Alevlerden yoğunlaşarak gelen bir ışık daha vardır. Bu ışık, resmin geneline yayılan kızılığın nedeni olmakla beraber, psikolojik bir etki de vermektedir. Kötü bir güçten doğduğu hissedilen bu alevler, adeta cehennemden bir kesit sunmaktadır. Aydınlatmayla birlikte karanlığın da yoğun olduğu bu bölgede doğaüstü bir kötü enerjinin varlığı hissedilir.

2.2. Grafik Düzen:

Eserin geometrik olarak incelenmesinde ise üçgenlerin baskınlığı göze çarpar. Alevler içindeki meleğin duruşu, kendi içinde bir üçgen oluştururken, alevler de daha geniş bir üçgenin oluşmasına katkı yapar. Dalgalarla sahile vuran denizin görüntüsü de kendi içinde bir üçgendir. Gökyüzü ise bir dikdörtgen oluşturmaktadır.

Yapıtta dikey ve yatay çizgiler dengededir. Soldaki meleğin yana açılmış kolları ve geriye attığı bacağı, alevlerin yatay biçimde gidişi ile ufuk çizgisi, yataylıkları oluştururken, sağdaki meleğin ve bebeğin vücudunun üst bölümünün duruşu bunlara

karşıtlık meydana getirmektedir. Soldaki meleğin bağlı ayağı ve sağdaki meleğin geriye doğru yönelmiş ayağı da yatay ve dikeylere destek durumundadır.

2.3. Renk Düzeni:

Esere genel olarak baktığımızda zengin bir renk kullanımıyla karşı karşıya kalırız. Ateşin ve içindeki meleğin vücudundaki kırmızı tonları ile arkadaki tan vaktinin kırmızı ve sarı rengi, resmin belli başlı sıcak renk alanlarını belirler. Sağdaki meleğin ve bebeğin de sığa yakın renkler kullanılarak resimlenmesi eserin genelindeki sıcak renk hâkimiyetine katkıda bulunur. Bunlara karşıtlık olabilecek denizin mavi-yeşil görüntüsü ve göğün üst bölümündeki bariz mavilik, resme denge getirmemekle birlikte sıcak renklerin baskınlığını biraz olsun yumuşatmıştır. Renk sembolizminin fazla kullanılmadığı bu eserde sadece tan vaktini hissettiren kızılığın sembolik anlamından söz edebiliriz (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Genel olarak doğumu sembolize eden bu vakit, sağdaki meleğin kavradığı bebekle özdeşleştirilebilir.

Yapıdaki renklerin anlatıma yaptığı katkı daha çok psikolojiktir. Soldaki meleğin kırmızı tonların hâkim olduğu alevler içinde bulunması ile aynı renkten oluşan bedeni, ondaki enerjinin kötü ve adeta cehennemi olduğunu hissettirir. Aynı şekilde yeryüzüne ait bir ortamda, doğal renkler içinde ve anatomisine uygun olarak renklendirilen melek de izleyiciye verilmek istenen iyi enerjiyi vermektedir. Birbirlerinden çok farklı renklendirilmiş bu iki figür, Blake'in sözünü ettiği iyi ve kötü sınıflandırılmasını net olarak göstermektedir. Sanatçı, diğer birçok eserinde kullandığı bu tonlarla benzer etkiler sağlamayı amaçlamıştır.

2.4. Kompozisyon:

Yapıtın oluşturulmasında karşıt hareketler sezilmektedir. Fakat bu hareketler aynı zamanda öğeleri birbirine bağlayıcı ve destekleyicidir. Alevlerin rehberliğinde ve soldaki meleğin sağa doğru olan yönelimi ile başlayan hareket düzeni, sağdaki meleğe ve bebeğe ulaşır. Bebeğin sağdaki meleğe doğru sarılma amaçlı hamlesiyle yeniden meleğe yönelen hareket, onun soldaki meleğe dönük yüzüyle tekrar başladığı yere döner.

Kompozisyonun birbirinden ayrı elemanları ve resmin iki yana genişlemesine rağmen kapalı bir kompozisyon görülmektedir. Elemanlar birbirinden bağımsız gibi dursa da kendi aralarında ilişki içindedirler. Hareketleri ve duruşları ile birbirlerine bağlanmaktadır. Konu ve figürler, belli bir çerçevede ele alınmıştır. Figürlerin bu şekilde yerleştirilmesi, yapıtın anlam boyutuna da katkı yapmaktadır. Bir ayağı sol alt köşeden zincirle bağlı olan soldaki melek, bebeğe ve diğer meleğe ulaşmaya çalışmakta fakat başaramamaktadır. Bu da onun eserin bu yanındaki varlığının nedenini açıklar. Sağdaki melek ise çerçeve içinde gidebileceği kadar sağa gitmiştir. Burada da diğer melekten sakınma ve bebeği koruma dürtüsüyle yapılan hareket, bu meleğin de konumunu belirler. Aralarından geçen dalga bu iki farklı enerjiyi birbirinden ayırırken aynı zamanda aynı ortamı paylaştıklarını da hissettirmektedir. Yapıtta esas alınan göz hizasıdır. Perspektif odağında ise, soldaki meleğin yüzü ile iki yana açılmış kolları vardır.

Eserdeki planlar birbirinden net bir şekilde ayrılmıştır. Her iki yandaki melekler ve bebek ön planda, ufuk çizgisine kadar uzanan deniz orta planda, tan sahnesinin görüldüğü gökyüzü ve güneş arka plandadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Blake'in üslup özellikleri arasında, bu yapıtta gördüğümüz birçok eleman yer almaktadır. Belirgin anatomik öğeler ve bunlardaki hacim duygusu, fantastik görüntüler ve grafiksel renk uygulamaları ile neredeyse şematik bir açıklıktaki anlatım, sanatçının tarzını oluşturan önemli özelliklerdendir. Blake'in dönem dönem eserlerinde görülen zengin renk kullanımı ile sıcak ve soğuk renklerden birinin hâkimiyeti, yine sanatçıya özgü bazı özelliklerdendir.

3. İkonolojik Boyut:

Blake'in bu eseri, tamamen kendi düşünce evreninin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Enerjiyi sonsuz mutluluk olarak gören Blake'e göre kutsal metinler iyi ve kötü kavramlarını bize yanlış şekilde sunmaktaydılar. Burada görünmekte olan klasik bir iyi-kötü mücadelesinin ardında yatan, bu kalıplara karşı bir ironidir. Aynı dünya üzerinde, aynı atmosferin içinde yer alan ve birlikte yaşayan bu enerjiler için

kesin tanım yapmanın anlamsızlığını savunan Blake, bu eserde bunu da irdelemek istemiştir.

4. Yorum:

Kutsal metinlerin kalıplaşmış ayrımlarına karşı bir karşı duruş niteliği taşıyan bu eser, sanatçının tüm önyargılara karşı, özgür düşünce ile kendi fikir dünyasındaki tespitlerini sanatına aktarması bakımından önemli nitelik taşımaktadır.

5. Yargı:

Blake'in sanatına ait birçok ögenin burada bulunması da bu eseri sanat ve düşünce tarihinde önemli bir yere koymaktadır.

ALBION'UN DANSI (MUTLU GÜN)

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Albion'un Dansı**", Gravür (renkli baskı), 273mm. x 200mm., 1794, British Museum, Londra

Eserin ortasında, kollarını ve bacaklarını açmış, çıplak bir erkek figürü görülmektedir. Kayalık bir görünüşe sahip bir yer üzerinde ayakta duran bu figür, arkasındaki karanlık bulutlarla kıyaslandığında daha yüksek bir yerde bulunmaktadır. Bulutlardan gelen siyah yağmur, yine figürün arkasında ve alt bölümde yer alır. Figürün arkasında hemen hemen her renkten oluşan bir ışık demeti bulunmaktadır. Başının olduğu hizada ise en yoğun ışık görülmektedir.

Yüzünde huzurlu bir ifade sezilen bu figür, arkasındaki şiddetli ışıkla birlikte yüceltilmektedir. Karanlıkları arkasında ve ayaklarının altında bırakmış, bu şekilde onlara karşı verdiği bir mücadeleden galip çıkmıştır. Avuçlarının açıklığı ile arkasındaki ışığı göstermekte olan figür aynı zamanda adeta kendi varlığını sunmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Bu eser, daha önce 1796'da Blake'in yaptığı Büyük Desen Kitabı'nda karşımıza çıkan bir tasarımın yeniden yorumlanmasıdır. Eskisinin karşısı olarak renk faktörünün devreye girdiği bu yapıtta birden fazla konu ve mesaj vardır. Yine de önceki resim olmadan bu resmin konusunu tam anlamıyla açığa kavuşturmak mümkün değildir. İlk resimdeki semboller ve yazıların aracılığıyla kolayca saptanabilen politik konu, burada gizlenmiştir. Bu resimde ise birçok farklılığa rağmen değişmeyen ana figür ile eserin konusu seçilebilmektedir. Burada Blake, dans eden figür olarak gösterdiği Albion'u, mitolojik ve politik açıdan ele almıştır. Albion, Britanya mitolojisinde önemli yer alan bir kişiliktir. Grek mitolojisinde yer alan Poseidon'un oğlu olarak anlatılan Albion bir devdir. Bir adayı keşfetmiş ve oraya hükmetmiştir. Daha sonra Britanya olarak anılacak bu adaya o dönem içerisinde Albion ismi verilmiştir. Albion, bu sebeple Britanya topraklarının kişileşmiş halidir. İlk resimdeki yazıt ve simgelerle karşılaştırılınca ortaya çıkan anlam, bu kişileşmiş figürün, Endüstri Devrimi'nin sonrasında bütün milletler için çalışan İngiltere olduğu yönündedir (S. Foster: 1988, s 13). İlk uygulamada figürün ayakları arasındaki güveden ve yazıttan ortaya çıkan bu sonuç, burada karanlığın içinden coşkulu bir renk ve ışık patlamasıyla ortaya çıkan Albion ile verilmiştir. Kendinden kaynaklı ışık ve rengi açık kolları ve avuçları aracılığıyla etrafı ile paylaşan Albion, bu devrimin ardından artan zenginliğin ve gücün paylaşılması anlamında bu figürü kullanmıştır. Söz konusu figürün kollarının duruşu ile çarmıha gerilmeye benzer bir pozisyonda olması da bu konuyu destekler niteliktedir. Kendini feda etme olgusunu bu duruşla anlatan figür, Albion'un düşüşü olarak tanımlanan olaylar zincirinin ilk halkası olan kendini feda bölümünü oluşturur. Figürün bu duruşu aynı zamanda, Rönesans sanatçılarının üzerinde sıklıkla denemeler yaptığı geometrik şekillere yatkınlığı olan bir duruştur (S. Foster: 1988, s 13).

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde, Albion'un üzerinde ve hemen arkasında toplanan güçlü bir ışık vardır. Bir ışık patlaması halinde olan bu aydınlatma, figürün hemen arkasından çıkıyor gibi renkleri etkilemektedir. Fakat gerçek ışık kaynağı olmadığı açıktır, çünkü hemen önündeki figürü ters ışığa maruz kalmış bir durumda bırakmamaktadır. Eserde, figürü aydınlatan ışık, arkadakinden çok karşıdan geldiğini düşündüren yumuşak fakat

kuvvetli bir başka ışıktır. Alt arka bölümdeki karanlık atmosfere karşıtlık oluşturan bu geniş ışığın esere psikolojik bir etki göz önünde bulundurularak uygulandığı açıktır. Karanlığın içindeki yoğun aydınlık, figürün hareketi ile genişlemekte, bu şekilde onun liderliğinde hareket etmektedir. Albion figürü ile simgelenen İngiltere'nin, sanayi gücü ile dünyaya yeni bir aydınlık getirmesi anlatılmaya çalışılmıştır.

2.2. *Grafik Düzen:*

Eserdeki geometrik elemanların tespitinde farklı sonuçlara varmaktayız. Eserin genelinde gözle görülür bir üçgen egemenliğine rağmen figürün oluşturduğu görünmez nitelikteki daire-üçgen formu resme geometrik açıdan bambaşka bir hava katmaktadır. Resimde baskın olan üçgenleri tespit etmek için öncelikle Albion'un arkasındaki renklere bakmamız gerekir. Beyaz, sarı, kırmızı, mavi ve kahverengi ışık demetleri, renkleri ile ayrıldığında üçgenler oluşturmaktadır. Ayrıca figürün üzerinde durduğu kayanın ve siyah yağmurla karanlığı pekiştirilen alanın oluşturduğu üçgenler de resmin genel üçgen yapısına destek vermektedir. Figürün açılmış uzuvlarına ve hareketlerine bakarsak, daha önce de bahsedildiği gibi Rönesans'ta çok kullanılmış olan bir yöntemin kullanıldığını görürüz. Kol ve bacaklardaki açılma ile figür, belli bir dairenin içine yerleştirilmiş izlenimi vermektedir (S. Foster: 1988, s 13). Ayrıca figürün bu gerilmiş bedeninde uzuvları arasındaki boşlukların ve genel duruşun oluşturduğu üçgenler de görülmektedir.

Eserdeki yatay ve dikey çizgiler göz önüne alındığında, bunların dengeli bir şekilde kullanıldığı görülür. Yatay ve dikey olarak yol alan ışınlar, birbirine uyum getirmektedir. Figürün kollarının açılımı ile sağlanan yataylığa karşıtlık oluşturan dikey duruş ile yine denge sağlanmıştır.

2.3. *Renk Düzeni:*

Birçok rengin bir arada kullanıldığı bu resimde, karanlık bölgelerde kullanılan siyah ve koyu renk haricinde, ışığın rehberliğinde zengin ve doyurucu bir renk kullanımı göze çarpar. Albion'un arkasından çıkan ışın demetinde yer alan; beyaz, sarı, kırmızı, mavi ve kahverenginin sembolik anlamları olabileceği gibi psikolojik olarak kullanıldığını düşünmek daha mantıklıdır. Çünkü Hristiyan ikonografisinde yer alan

sembollerin, bir pagan ve druid inancı olan Albion efsanesinde kullanılma ihtimali azla yoktur.

Yine de renk sembolizmi açısından bu renklere yaklaşırsak, Albion'un tam arkasında, baş hizasında bulunan altın sarısı kutsallık ifadesidir. Hemen hemen bütün monarşi, oligarşi ve sınırlı demokrasilerde görülen bir düşünce olan, devletin Tanrı tarafından kutsanması olgusu, burada kutsallığın kullanılmasına neden olmuş olabilir. Ayrıca Albion'un Poseidon gibi bir tanrının oğlu ve kutsal olarak anılan bir kişi olması da buna katkı sağlamaktadır. Mavi ve kırmızı renkler ile anlatılmak istenen güç ve tanrı iradesi olmalıdır. Bunların desteğiyle kendisiyle beraber dünyayı da yeni bir çağa taşıması gereken İngiltere ifade edilmeye çalışılmıştır. Beyazla gösterilen Albion ise saflık simgesi olarak yer almaktadır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Renklerin psikolojik açıdan kullanılması ise daha büyük ihtimaldir. Albion bedeninde simgelenmiş İngiltere'yi merkez alarak yayılan bu renkler, daha önceki resimde belirtildiği gibi bütün uluslar için kendini feda edip aydınlık getiren İngiltere düşüncesine hizmet etmekte, bu şekilde bu farklı renkler diğer ulusları simgelemekte olabilir. Siyahla betimlenen karanlık bölümler, Sanayi Devrimi öncesi dünyanın durumunu anlatmaktadır.

2.4. Kompozisyon:

Kapalı bir kompozisyonun kullanıldığı bu eserde mekân, bir kayanın ve bulutların üstüdür. Bulutların üstünde kalan bölüm ise yapıttaki konunun canlandığı bölümdür. Resimdeki hareket, merkezden etrafa yayılmaktadır. Albion'un açılmış kolları ve bacakları ile başlayan bu dağılım, renklerle devam etmektedir. Eserdeki ilgi odağı, resimdeki tek figür olan Albion figürüdür. Orta alana yerleştirilmiş bu figür, aynı zamanda resimde en önemli yeri kaplamaktadır. Bu yüzden en dikkat çekici alana yerleştirilmiştir. Söz konusu figür aynı zamanda yapıtın perspektif odağıdır. Göz hizasının esas alınmasıyla Albion'un bedeni, perspektif odağı haline gelmiştir.

Eserdeki planlar birbirine yakındır, bu yüzden ayrı şekilde gösterilmeleri zordur. Fakat Albion ve basmakta olduğu kayayı, ön planı oluşturan elemanlar olarak tespit

etmekteyiz. Albion'un arkasındaki çeşitli renklerdeki ışın demeti orta planda, koyu renk bulutlar, dökülen siyah yağmur ve siyah fon ise arka planda yer almaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Sanatçının üslup özelliklerinden bir kısmı eserde rahatlıkla görülür. Sembolik ve psikolojik amaçla renklerle ışığın kullanımı, konunun bu elemanlarla anlatılması, figür anatomisindeki belirgin hacim duygusu burada da kendini gösterir. Ayrıca figürdeki ifadenin zenginliği de Blake'in fazlasıyla kullandığı bir öğedir.

3. İkonolojik Boyut:

Yapıtta anlatılmak istenen Albion figürünün simgelediği İngiltere'nin, Sanayi Devrimi sonucunda bütün uluslar için çalışarak dünyayı aydınlığa çıkarmaya çalışmasıdır. Ayrıca figürün çarmıha gerilmiş benzer duruşu Hristiyan inancında kendini feda duygusunu hissettirir (S. Foster: 1988, s 13). Hristiyanlık öncesi Britanya efsanelerinde yer alan Albion'un düşüşü ile kendini feda etmesi, bunun sonucunda ondan oluşan başka unsurların bir anlamda bu eski inanışların panteonunu oluşturması da figürün bu pozisyonunu açıklamaya yeter. Bu iki düşüncenin bir araya gelmesi ile dönemin getirdiği gelişmelerle öncü konumunu yakalayan İngiltere'nin bu bilginin ve gücün paylaşımı ile bir bakıma kendini feda etmesi ve bütün ulusların çıkarını gözeterek bu paylaşımı gerçekleştirmesi düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

4. Yorum:

Eski çağlara ait bir inanç sembolünün bir ulusu simgelemesi ile görünenin ötesinde yoğun bir kavrama ulaşmış olan bu yapıtta, sanatçı üslup özelliklerini de kullanarak politik ve düşünsel değeri olan bir eser oluşturmuştur. Ayrıca dönemin koşullarının da bu üstü kapalı kavramlar arasında öne çıkması, resmi daha da önemli kılmaktadır. İlk resimde, güve figürü ve bir yazıt gibi daha açıklayıcı öğelerle yapılan anlatıma rağmen bu yapıtta tercih edilmiş olan daha gizli anlatım ile sanatçı, konunun anlatımına başka elemanların diliyle katkıda bulunmuştur.

5. Yargı:

Dönemin getirdiği güç ve umutların anlatıldığı bu eser, sosyal tarih açısından önemlidir. Sadece söz konusu olan dönemin değil, bir figürün rehberliğinde eski

dönemlere ait gücün de desteğini gösteren yapıt, inanç, düşünce ve sanat tarihi açısından eşsiz bir yapıttır.

İSA'NIN GİYSİLERİ İÇİN KURA ÇEKEN ASKERLER

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "İsa'nın Giysileri İçin Kura Çeken Askerler", Suluboya (kâğıt üzerine çini mürekkebi ile lavi ve suluboya), 420mm. x 314mm., 1800, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Eserin ön bölümünde bir yükselti ve üstünde bir örtü bulunmaktadır. Bu örtünün çevresinde üç asker bulunmakta ve örtünün üzerindeki zarlara bakmaktadırlar. Askerlerin hemen yanında, biri ayakta üç askerden oluşan başka bir topluluk vardır ve bunlar da söz konusu zarlara bakmaktadırlar. Bu askerler, balta şeklinde dört silah taşımaktadırlar. Eserin üst bölümünde üç tane çarmıh görülmektedir. Ortadaki çarmıh tam arkadan görülmekteyken, diğer ikisi açılı şekilde zemine yerleştirilmiştir. Her üç çarmıhın görünüşünden, bu çarmıhlara insanların gerilmiş oldukları görülmektedir. Çarmıhların arka tarafında bir kalabalık bulunmaktadır ve bu insanlar ortadaki çarmıha bakmaktadır. Arkada bir tan manzarasının görüldüğü resimde, yapı olarak dendanlı sur duvarları ve kemerli bir kapı vardır. Burada toplanmış insanlar çarmıhlara ve alandaki kalabalığa bakmaktadırlar. En arkada da ne olduğu tam seçilmeyen, siluet şeklinde yapılar bulunmaktadır.

Eserin ön planındaki askerler, kendi aralarında eğlenmektedirler. Arkadaki olaydan bağımsız bir duygu içinde kendilerini oyuna kaptırmışlardır. Arkada ise bambaşka bir olay gerçekleşmektedir. Çarmıhların önünde toplanan kalabalık, dikkatle çarmıhtakilere bakmaktadır. Bazıları üzüntüyle başlarını eğmektedir. Resmin genelinde iki farklı duygu dünyası gözler önündedir. Öndeki askerlerin umursamazlığı ve alaycılığına karşın arkadaki kalabalıktan kimileri üzüntü içindedir. Karanlık atmosferin içindeki yeni ortaya çıkan ışık da bu üzüntü içindeki insanları aydınlatmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu İncil'den alınmıştır. Matta İncilinde (27:35–36), Markos İncilinde (15:24), Luka İncilinde (23:34) ve Yuhanna İncilinde (19:23–24) bölümlerinde anlatılan olaya göre resimlenmiştir. Matta, Markos ve Luka İncillerine göre, İsa çarmıha gerildikten sonra giysilerini paylaşmak için askerler aralarında kura çekerler. Yuhanna İnciline göre ise asker bütün giysileri paylaştıktan sonra, dikişsiz tek parça dokumadan oluşan harmanisini yırtmak yerine onun kimin payına düşeceğini belirlemek için kura çekmişlerdir. Bu, İsa'nın çilesi (passion) sürecinin içinde önemli bir yer tutan bölümlerden biridir.

Bu konu eşliğinde resme bakarsak, öndeki askerlerin İsa'nın giysilerini aralarında paylaşmak için kura çeken askerler olduğunu görebiliriz. Arkadaki çarmıhlarda ise İsa ve başka iki kişi vardır. Ortadaki çarmıhta bulunan kişi İsa'dır. Önündeki kalabalık da çarmıhtayken ona bakan yakınları ve ahalinin geri kalanıdır.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde, İsa'nın çarmıhının arkasından doğan güneş, resmin arka planını aydınlatırken, ön plandaki kura çeken askerlerin üzerine düşen bir ışık daha vardır. Karşıdan geldiğini düşündüren bu ışık, belli bir noktaya ve olaya dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır. Eserin konusu olan İsa'nın giysileri üzerine kura çekme olayına bu ışığın rehberliğinde dikkat çekilmiştir. Esas ışık kaynağı, doğmakta olan güneş, esere psikolojik katkıda bulunmuştur. İsa'nın kendini feda edişinin simgesi olan tan vaktindeki güneş, tam olarak İsa'nın çarmıhının ön tarafını aydınlatmakta, adeta onun üzerine doğmaktadır. Bu da bütün acılarına rağmen tanrısal bir kutsallık içindeki İsa, ortamı kaplayan karanlığın içinde ışığın kendisi haline gelmiştir.

2.2. Grafik Düzen:

Resmi geometrik olarak değerlendirdiğimizde, yerde kura çeken iki asker, hareketleri ve duruşları ile üçgenler oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ayakta duran asker de eğilmesiyle beraber başka bir üçgen oluşturmuştur. Çarmıhların dikey ve yatay tahtaları, küçük dikdörtgenler oluşturmaktadır. Ortadaki çarmıhın iki yanındaki

çarmıhların açılı görünüşleri, yine aralarında üçgen oluştururken aralarındaki boşluklar aşağı doğru inen dörtgenler meydana getirmektedir. Çarmıhların bulunduğu zemin ve kura çekilen örtünün altındaki yükselti de dikdörtgen şeklindedir. Arka tarafta da sur şeklindeki yapı yine dikdörtgenken, kemerli kapıda yarım daire şeklinde bir yay görülmektedir.

Yapıtta dikey çizgilerin fazla belirgin olmayan üstünlüğüne rağmen, yatay çizgiler de bunlarla uyumlu bir şekilde yer almaktadır. Çarmıhların, üzerlerindeki insanların, ayakta duran insanların, arkadaki yapının sütununun ve askerlerin silahlarının dikeyliğine denge sağlayan unsurlar; öndeki askerlerin yatay duruş ve hareketleri, zar atılan zemin, çarmıhların yatay tahtaları ve üstünde oldukları yer ile arkadaki yapının yatay haldeki uzanışıdır. Arkadaki belli belirsiz dikey çizgilerden oluşan silüet de resimdeki dikeyliklere destek vermektedir.

2.3. Renk Düzeni:

Suluboyanın yanında çini mürekkebi ile lavinin kullanıldığı bu resimde, renk kullanımı en az düzeydedir. Tan vaktinin kızılılığı, öndeki askerin pelerindeki kırmızı ve ortadaki çarmıhın iki yanındaki figürlerin giysilerindeki mavi dışında pek renge rastlanmayan eserde, kahverengi tonlarının ağır bastığı görülür.

Renk kullanımının azlığına rağmen sembolizmin kullanıldığı görülmektedir. Tan vaktinin kızılılığı, İsa'nın kanını temsil etmektedir. Askerin pelerindeki kırmızı, nefret anlamına gelebileceği gibi olayın Roma döneminde geçtiğini de anlatıyor olabilir. Zira Roma'da kırmızı imparatorluk rengidir. Olay bu dönemde meydana gelmiştir ve askerler Romalı askerlerdir. Ortadaki çarmıhın arkasında, hemen iki yanında bulunan figürlerin üstündeki mavi renk, ortadaki çarmıhtan yayılan bir renktir. Ortadaki çarmıh İsa'nın çarmıhı olduğuna göre, İsa'nın bedeninden yayılan bu renk, onun görsel gerçekliğinin sembolüdür (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Bu renkler dışında herhangi bir renk belirtilmediği için resimdeki renk sembolizmi hakkında başka bir yorum yapılamaz.

Resmin genelindeki karanlık, olayın geçtiği zamanın tan vaktine yakın bir saat olduğunu göstermekle beraber, resme psikolojik olarak da etki etmiştir. Karanlığın

içinde tan vaktiyle simgelenen İsa'nın kendini feda edişi ve yapılan kötülüklerin yoğunluğuna karşı ışıklar içinde oluşu, onun kutsal kişiliğini anlatma amaçlı kullanılmıştır. Renk kullanımının, Blake tarafından bazı olaylara vurgu yapma amacıyla aza indirildiği bu tarz, onun bu şekilde renklendirdiği başka eserlerde de görülebilir.

2.4. Kompozisyon:

Sol ön tarafta diz çökmüş olan askerden başlayan hareket, askerin zar atan eliyle orta kısma aktarılır. Elini yükseltinin üstündeki örtüye koymuş olan sağdaki askerle devam eden bu hareket, sağdaki ayakta duran askerlere, silahlarına ve bu yolla çarmıhlara ulaşır. Ortadaki çarmıhın tepe noktasını oluşturduğu çarmıhlar, yay şeklinde yeniden sola doğru uzanır. İncil'de anlatılana göre, bu üç çarmıhtan ortadaki İsa'nın gerildiği çarmıhtır. İki yanındaki çarmıhlara ise iki suçlu gerilmiştir. Çarmıhların kendi aralarında oluşturdukları simetri, arkalarında olan insan topluluğu için de geçerlidir.

Eserde kapalı kompozisyon kullanılmıştır. Çarmıhların ve askerlerin, kompozisyonu bir çerçeve içinde toplayan hareketleri ile bu bütünlük sağlanmıştır. Kompozisyonun iki farklı ilgi odağı vardır ve aynı zamanda gerçekleşen iki farklı olayı betimler. Önde kura çeken askerler, arkada da İsa'nın çarmıhının etrafındaki topluluk dikkati çekmektedir. İki taraftaki çarmıhların, İsa'nın çarmıhını işaret edecek şekilde yerleştirilmiş olması da kompozisyonun kurulmasında önemli bir etkidir. Ortadaki çarmıh ve kura çekilen alanın eserin en ilgi çekici yeri olan orta alana yerleştirilmesi, resmin anlam boyutuyla da ilişki içindedir. İsa'nın kendini feda edişi anında askerlerin onun giysileri için kura çekmesi, olayın dramatikliğini göstermektedir. Bu nedenle resmin dikkat çeken alanlarına yerleştirilmiştir. Bu şekilde sanatçı, bu iki olay arasında bir köprü kurmuş, ikisine de aynı ölçüde değer vermiştir. Yapıtta göz hizası esas alınmış, perspektif odağı buna göre belirlenmiştir. Eserin perspektif odağı, öndeki kura çeken askerlerle İsa'nın çarmıhı arasındaki bölgedir. Bu şekilde iki alan arasında ve dolayısıyla iki olay arasında bağlantı kurulmuştur.

Eserdeki planlar birbirinden çok net bir şekilde ayrılmıştır. Önde zar atan ve ayakta duran askerler ve silahlar yer alırken orta planda çarmıhlar, üzerindeki insanlar,

çarmıhların bulunduğu zemin bulunmaktadır. Arka planda ise sur halindeki yapı ve tan kızılığında olan gökyüzü görülmektedir.

2.5. *Üslup Özellikleri:*

Resimde William Blake'in üslubunu oluşturan öğeler rahatlıkla görülmektedir. Figürlerin yüzlerindeki ifade zenginliği, anatomideki belirgin hacim duygusu, atmosferin grafiksel anlatımı, ışığın olayı yönlendirmekteki rolü, arkadaki net olmayan silüet halindeki görüntüler, sanatçının eserlerinde sıklıkla görülen özelliklerdendir. Yine ifadeye katkı sağlayan renk kullanımı da Blake'in kullandığı yöntemlerdendir.

3. **İkonolojik Boyut:**

Sanatçı, bu yapıtta İncil'de geçen bir olayı betimlemiştir. Bu olaya göre İsa'nın çarmıha gerilmesinin ardından, askerler onun elbiselerini paylaşmak için zar atarak kura çekmektedirler. İki olayın birbirine bağlı konumu, eserde aynı zamanda bağımsızlaşmış ve ön plandaki askerler, arkadaki sahneden habersiz halde gösterilmiştir. Kendinden geçmiş halde zar atan ve aralarında eğlenen askerlerin bu durumlarına karşıtlık olarak, arkada bir acı çekme ve kendini feda etme olayı gerçekleşmektedir. Bu iki tezat duygunun bir arada gösterilmesi ile sanatçı, İsa çarmıhta acı çeker ve aşağılanırken, onun giysileri için kura çeken insanların varlığını sürdürdüğü anlatmaya çalışmış ve bu olayın dramatik boyutunu gözler önüne sermiştir.

4. **Yorum:**

Blake'in bu eseri, İsa'nın çarmıha gerilme sahnelerinde sıkça işlenen bir konunun resimlenmesidir. Passion sürecinde önemli bir olay olarak anlatılan bu durum, İsa'nın çarmıhtayken aşağılandığı gerçeğinin önemli bir detayıdır. Sanatçı, olayı şematik bir anlatımla göstermiş, iki olayı birbiri ile ilişki içinde fakat aynı zamanda bağımsız olarak ele almıştır.

5. **Yargı:**

Eser, bu farklı yorumuyla passion resimlemeleri arasında ve sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

ŞEYTAN, GÜNAH VE ÖLÜM

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Şeytan, Günah ve Ölüm**", Suluboya, 496mm. x 404mm., 1808, H.E. Huntington Library, ABD

Eserde karemsi bir zemin üzerinde karşı karşıya gelmiş iki erkek figürü ile aralarında yarı yılan şeklinde bir kadın figürü bulunmaktadır. Ateşlerin arasındaki bu zeminde, iki erkek figürü karşı karşıyadır ve soldakinin bir elinde mızrak, diğer elinde ise kalkan bulunmaktadır. Sağdaki figür ise sakallıdır ve bir taç giymektedir. Yarı şeffaf halde gösterilen bu figür, karşısındakine alevle saldırmaktadır. Arada kalmış kadın figürü de bu ikisini ayırmaktadır. İki figürün arkalarında birbirinden farklı duvarlar vardır. Soldaki figürün arkasındaki kemerli yapının içinde ateş bulunurken, sağdaki figürün arkasında kareli bir duvar vardır.

Resmin iki yanından birbirlerine saldırarak orta alanda buluşan iki figürde öfke hissedilmektedir. Savaş aletleriyle birbirine saldıran bu figürleri, aradaki yarı kadın yarı yılan figür ayırmaktadır. Bu figürde ise yoğun bir çaresizlik sezilir. Ne yapacağını bilmez durumda olduğu anlaşılan bu kadın, ikiliyi ayırmak için büyük gayret sarf etmektedir.

2. İkonografik Boyut:

Bu eser, John Milton'un "Kayıp Cennet" adlı eserinin 2. kitabında yer alan bir resimdir. Öyküye göre, soldaki figür olan Şeytan, Âdem ve Havva'yı baştan çıkarmak niyetindeyken, sağdaki figür olan Ölüm'ün karşı koyması ile yüz yüze gelir. Ölüm'ün hayali doğası, burada şeffaf bir görünüşle tasvir edilmiştir. Ortadaki figür olan Günah, Şeytan'ın kızıdır ve savaşı bu iki karakteri ayırmaya çalışmaktadır. Yarı kadın yarı yılan olarak gösterilen bu figür, olay anında Ölüm'ün kendisi ile babasının çocuğu olduğunu açıklamaktadır. Bu şekilde savaşıları birbirine zarar vermekten vazgeçirmeye çalışmaktadır (J. Milton: 2006, s 51).

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde görülen tek ışık kaynağı, birçok yerde var olan alevler olmasına rağmen, bunlar resme aydınlatma açısından bir katkı yapmamaktadır. Karşıdan geldiği hissedilen ve kaynağı belli olmayan bir ışık, figürleri doğrudan aydınlatmaktadır. Yoğun bir ışığa maruz kalan figürlerin hareketleri, loş ortamda bu şekilde öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Benzer renklerin ve tonların kullanıldığı bu resimde, ışık yine konuyu anlatmada bir rehber görevi üstlenmektedir. Bu da William Blake'in sıkça kullandığı bir yöntemdir. Bu şekilde sanatçı, izleyicinin dikkatini olay anında faal olan figürler üzerinde toplamaktadır.

2.2. Grafik Düzen:

Eseri geometrik açıdan değerlendirdiğimizde, dikdörtgen, daire ve üçgenlerin hâkimiyetinde bir kurulum olduğunu görürüz. Figürlerin bulunduğu zemin, duvarlar ve sütun, eserdeki dikdörtgenleri oluştururken figürlerin hareketlerinden doğan üçgensel formlar bunlara denge getirmektedir. Her figürün kollar ve bacaklar açık şekilde duruşu, kendi içinde üçgenler oluşturur. Yapıttaki dairesel formlar ise; Şeytan'ın elindeki kalkan, Günah'ın sarmallar oluşturan yılanı uzuvları ile yaylar oluşturan kapı kemerleridir. Yukarıdan aşağı doğru inmekte olan zincirin halkaları da dairesel formlara katkı yapmaktadır.

Eserde yatay ve dikey çizgilerde belli bir uyum olmasına karşın, yine de dikeylerin baskınlığı görülmektedir. Duvarların, sütunların, alevlerin ve dikey haldeki figürlerin duruşları, yataylıkları oluştururken, zemin, Günah'ın sarmal halde iki yana yayılan yılan parçası, perspektife uygun şekilde gösterilmiş ve yataylıklarından bir şey kaybetmemiş kapı kemerleri ile figürlerin birbirlerine saldırırken kullandığı silahlar da eserdeki yatay çizgileri belirtmektedir.

2.3. Renk Düzeni:

Resimde aşırı bir renk kullanımı görülmemekle birlikte, kullanılan renkler de bir araya gelmiş benzer renklerdir. Alevlerin renklendirilmesinde kullanılan kırmızı ve sarı renkler, Günah'ın yarı yılan bedenine de yansımıştır. Bu alev renkleri ve mekândaki kahverengi dışında başka bir rengin kullanımı görülmemektedir.

Kullanılan renkler sembolik amaçlı değildir. Kırmızı ve sarı burada ateşin gerçek rengini ifade etmekte kullanılmışlardır. Kahverenginin de yine sembolik amaçla kullanılmamıştır. Bu renklerin eserdeki kullanımı, daha çok bu doğaüstü sahneye uygun atmosferi sağlamaya yöneliktir. Bu üçlünün saldırı ve arada kalma gibi eylemleri ile kötü bir an anlatılmaya çalışılmış, loş ortam alev renkleriyle canlandırılarak seyircinin bu havayı birebir yaşaması sağlanmıştır. Bu yönden, söz konusu renklerin psikolojik etkiler düşünülerek resimde yer aldığı sonucuna varılabilir. Yapıttaki renk kullanımı, Blake'in uygun atmosferi oluşturmak için çoğu zaman yaptığı gibi abartısız fakat vurguludur. Ayrıca sanatçı, Kayıp Cennet için yaptığı diğer resimlemelerde de söz konusu renklerin rehberliğinde bir palet kullanmıştır.

2.4. *Kompozisyon:*

Simetrik diyebileceğimiz bu resimde, figürlerin ve nesnelerin hareketleri merkeze yöneliktir. Kemerli kapıların ortadaki sütunda buluşan hareketleri de buna destek verir. Şeytan ve Ölüm figürlerinin saldırı halindeki hareketleri, ortadaki Günah figürüne bağlanmakta ve bu figürün uzantısı olan yılan kıvrımları ve kollarıyla tekrar bu iki figüre dönmektedir.

Kapalı bir mekânın kullanıldığı bu kompozisyonda aynı zamanda bütün figürler, bir zemin üzerinde bulunmaktadırlar. Duruş ve hareketleri göz önünde tutularak birbirleriyle ilişki içinde oldukları bariz olan bu üç figür, belli bir çerçevede toplanmıştır. Mekânın, perspektif kullanılarak dışarıya doğru açılmakta olan yapısına rağmen kapalı bir kompozisyon, söz konusu figürlerle kendini hemen belli etmektedir. Bu yerleştirmenin ilgi odağı, savaştan iki figürün ortasında yer alan Günah figürüdür. Bu figürün kompozisyon içinde buraya yerleştirilmesi, eserin anlam boyutuyla da bütünlük içindedir. Şeytan ve Günah'ın savaşında, onları yatıştırmak için onların baba-oğul olduklarını açıklayan Günah, aslında hareket halindeki figürlerden daha büyük etkiye sahip bir eylemi gerçekleştirmektedir. Bu şekilde en dikkat çekici yer olan orta alanda kendine yer bulmuştur. Yapıtta esas alınan göz hizası, buna bağlı olarak perspektif odağının da yine ortadaki figür olan Günah olarak belirlenmesinde etkindir.

Eserdeki planlar, Blake'in birçok resminde olduğu gibi birbirinden net olarak ayrılmamıştır. Ön planda bulunan elemanlar; figürlerin üzerinde bulundukları zemin, onun önündeki alevler, Şeytan, Günah ve Ölüm figürleridir. Orta planda; duvar, sütun ve kemer yer alırken, arka plan kemerli kapının ardındaki alevlerden oluşmaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Bu yapıtta Blake'in üslubuna ait birçok özellik rahatlıkla görülebilmektedir. Figür anatomisindeki hacim duygusu ve zengin ifade en önemli eleman olarak karşımıza çıkarken figürlerin sahip oldukları veya çağrıştırdıkları niteliklerle betimlenmesi de buna katkıda bulunmaktadır. Şeytan'ın arkasındaki ateş ve Ölüm'ün cisimsizliğine uygun olarak çoğu yeri şeffaf olarak betimlenmesi de bunun örnekleridir. Blake'in eserlerinde fantastik öğeleri kullanması, sıkça yaptığı bir uygulamadır. Burada da Milton'un "Kayıp Cennet" eserindeki doğaüstü tanımlamaları eserine yansıtmıştır. Hayalimsi bir görüntünün hissedilir boyutta ifadesi, Ölüm'ün şeffaf bedeninde zirveye çıkmaktadır. Bu eser, sanatçının diğer resimleri ile hem bağlantılı hem de Kayıp Cennet resimlemeleri olarak değerlendirildiğinde belli bir tarz içinde olup diğer resimlerinden daha farklıdır.

3. İkonolojik Boyut:

Shakespeare'den sonra İngiltere'nin en büyük şairi sayılan John Milton'un "Kayıp Cennet" adlı eserinin resimlemelerinden biri olan bu resim, Kayıp Cennet'in içindeki diğer konular gibi, semavi dinlerin yaratılış inancının aksine bir yaratılış ve cennetten düşüş tablosu sunmaktadır. Geleneksel iyi ve kötü düşüncesine de farklı bir bakış açısı getiren Kayıp Cennet, Blake'in düşünce sistemine de çok şey katmıştır. Resimde, Âdem ve Havva'yı baştan çıkarmaya giden Şeytan'ın Ölüm tarafından engellenmesi ve Günah'ın da bu savaşı önlemeye çalışması anlatılmaktadır.

4. Yorum:

William Blake'in bu eseri, Kayıp Cennet resimlemeleri arasında, fantastik öğelerin kullanımının bolluğuyla öne çıkar. Cennetin asileri arasındaki çekişmelerin de var olduğu düşüncesinin de verilmeye çalışıldığı eser, Milton ve Blake'e ait, geleneksel inançlardan ve ayırmalardan uzak bakış açılarının ışığında gelişerek ortaya konmuştur.

5. Yargı:

Dönemin devrimsel atmosferiyle birlikte din düşüncesinin de yeniden gözden geçirildiği Kayıp Cennet ve onun resimlemeleri, Sanat ve Düşünce Tarihi açısından önemli bir yere sahiptir.

ÂDEM VE HAVVA TARAFINDAN BULUNAN HABİL'İN CESEDİ

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "Âdem ve Havva Tarafından Bulunan Habil'in Cesedi", Maun üzerine tempera, 325mm. x 433mm., 1826–7, Tate Gallery, Londra

Eserde kayalık bir manzara bulunmaktadır. Bu manzaranın önünde, biri yerde yatan ceset olmak üzere üç figür bulunmaktadır. Bu figürlerin önünde, mezar şeklinde açılmış bir çukur vardır ve en önde ellerini başına götürmüş koşan bir figür daha görülür. Arkada fırtınalı bir hava, bulutlar ve güneş göze çarpmaktadır.

Eserdeki atmosferde bariz bir uğursuzluk hissedilmektedir. Havadaki fırtına etkisi, güçlü ama etkisiz güneşi adeta örtmektedir. Figürlerde de bu gergin ortam görülür. Öndeki figürde çılgınlık ve dehşet ifadesi rahatlıkla görülmektedir. Yüzünden pişmanlık okunur. Arkadaki üç figür birbirleriyle bütünleşmiş bir halde durmaktadır. Yatan figürün başında, onun üzerine kapanmış olan kadın, hareketleriyle üzüntüsünü hissettirmektedir. En arkadaki erkek figürü ise, öndeki figüre yine dehşet içinde bakmakta ve ne yapacağını bilmez bir halde durmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Bu eser, William Blake'in "Habil'in(Abel) Hayaleti" adlı dramatik yapıtının bir bölümünü tasvir etmektedir. Fakat bu yapıt da Tevrat'ta geçen Kayin'in Habil'i Öldürmesi olayı ile ilgilidir. Bu durumda eserin konusunun Tevrat olduğunu söyleyebiliriz. Bu öyküye göre, Âdem ve Havva'nın iki erkek çocuğu doğmuştur. Bunlar Kayin ile Habil'dir. Büyüdüklerinde Kayin çiftçilik, Habil ise çobanlık yapmaya başlar. İki kardeş, Tanrı'ya adak olarak kendi ürünlerini sunarlar. Buna göre

Kayin, Tanrı'ya çiftçilikten edindiği toprak ürünlerini adarken, Habil sürülerinden ilk doğanları adar. Habil'in adağından hoşnut olan Tanrı, Kayin'in adağına yüz vermez. Buna çok sinirlenen Kayin kardeşini kırlara götürüp onu öldürür ve Tanrı tarafından lanetlenir. Yaptığına pişman olup Tanrı'ya yakarsa da değişen bir şey olmayacaktır. Kardeşini öldürdüğü için lanetlenecek, gittiği her yerden kovulacaktır. Toprak da bu olaydan sonra Kayin' e ürün vermeyecektir ve o hep kaçak hayatı içinde yaşayacaktır (B. Cömert: 2006, s 141-142).

Konuyu rehber olarak resmi incelersek, öndeki figürün Kayin olduğu açıktır. Yaptığı şeyin dehşetiyle yüz yüze gelmiştir. Yatan figürün de ölmüş olan Habil'dir. Onun üstüne kapanmış olan kadın figürü Havva, onun arkasında da Âdem durmaktadır.

2.1 Işık-Gölge Düzeni:

Doğada geçen eserlerin ana ışık kaynağı olan güneş, arkada yer almasına rağmen, bu kaynaklar sadece bulutlar ve kayalık manzara aydınlatılmıştır. Bunun dışında yapıtta karşidan ve sağdan gelen, kaynağı belli olmayan bir ışık daha sezilmektedir. İlahilik içerdiği hissedilen bu ışık, Habil, Havva ve Âdem üzerinde yoğunlaşırken, Kayin üzerine düşen ışık miktarında bir azalma göze çarpar. Burada verilmek istenen mesaj, kutsal ve suçsuz olana duyulması gereken saygı ile günahkâr ve kovulmuş kişinin zavallılığıdır. Arkadaki fırtınalı hava arasından sıyrılan güneşin kesintiye uğrayan ve sınırlı ışıkları ise adeta ortamın ve kişilerin kutsallığına rağmen gerçekleşen kötü bir eylemin neticesinde bu ilahi havanın ortadan kalktığını anlatmaktadır. Güneşin koyu rengi ve bulutlar üzerine düşürdüğü ters ışık ile beraber daha da koyu hale gelen bulutlar ile dehşet verici atmosfer tamamlanmıştır. Işık neredeyse kaynağı olan güneşi bile aydınlığa çıkaramamaktadır. Bütün bunların rehberliğinde, eserdeki ışık kullanımının izleyiciye verilmek istenen psikolojik etkiye hizmet ettiği görülür.

2.2. Grafik Düzen:

Geometrik olarak incelendiğinde bu eserde üçgen ve dikdörtgenlerin egemenliği görülür. Manzarada büyük bir yer oluşturan kayalar, kendi aralarında üçgenler meydana getirirken Âdem ve Havva'nın duruşları da birlikte bir üçgen oluşturmaktadır. Yine ayaktaki Kayin'in başını tutan kolları ve koşar haldeki açılmış bacakları da yine üçgen oluşturan hareketler yapmaktadır. Yatan figür olan Habil,

zemin ve zeminde açılmış olan mezar yapıttaki dikdörtgen benzeri oluşumları tarif ederken, arkadaki güneş daire formundadır.

Eserde dikey ve yatay çizgiler dengededir. Figürler arasında; Âdem ve Kayin'in dikey'e yakın duruşlarına Habil'in yatışı, yerdeki mezarın ve bahçıvan belinin yataylığı karşıtlığı oluşturmaktadır. Arkadaki kayalıklar da yatay ve dikeyleri içinde barındıran duruşlarıyla figürlerin bu durumlarını desteklemektedirler.

2.3. Renk Düzeni:

Esere genel olarak baktığımızda soğuk renklerin baskınlığı hemen göze çarpmaktadır. Fırtınalı havanın getirdiği koyu mavi bulutlar ve yine aynı renkteki kayalar ile zeminin koyu yeşil rengi, bu baskınlığı sağlayan en önemli unsurlardır. Figür anatomileri üzerinde görülen mavi-yeşil renklere çalan etki de bu etkiyi güçlendirmektedir. Bu soğuk renk hâkimiyetini bir parça yumuşatmak için arka fonda kullanılan kırmızı, kahverengi ve altın sarısı da olayın geçtiği atmosferi tanımlamak bakımından güzel bir karşıtlık oluşturmuştur.

Renk sembolizmin kullanılmadığı bu eserde, renkler daha çok psikolojik amaçlarla kullanılmıştır. Fırtınalı havanın ve bulutların, yaşanmakta olan olayın kötülüğü ve acılığını ifade etmekte kullanıldığı açıktır. Koyu ve soğuk renkleri yumuşatmaya çalışan arkadaki zayıf durumdaki sıcak renkler de adeta orada kutsal kişilerin bulunmasının, tarihin bu ilk cinayetinin günahını ve kötülüğünü affettiremeyeceğini hissettirmektedir. William Blake, bu tarz renk karşıtlıklarını yapıtlarında sıklıkla kullanmıştır. Renkleri, ortamın psikolojisine göre ayarlamak da yine onun kullandığı uygulamalardan biridir.

2.4. Kompozisyon:

Kayaya arkasını vermiş olan Âdem figürünün kollarını iki yana açmış duruşuyla başlayan hareket, onun önündeki, Habil'in üstüne kapanmış Havva ile devam eder. Yerde hareketsiz yatan Habil'in bedeni ile sola doğru devam eden hareket, sola doğru koşma halinde olan Kayin'e ulaşır. Blake'in "Habil'in Hayaleti" adlı yapıtında tarif ettiği gibi bu eserde de mekân kayalık bir köy olarak tasvir edilmiştir.

Kurulumda dışarı açılan öğelerin varlığına rağmen, kapalı kompozisyon kullanılmıştır. Figürlerin birbirleriyle ilişki içinde ve mekânla bağlantılı şekilde duruş ve hareketleri ile resmin odağında bulunan güneşin bu elemanlar arasında olan birleştirici niteliği, kompozisyonun kapalı olarak nitelenmesinde etkindir. Figürler ve doğal elemanlar resmin odağı olan güneşe hemen hemen aynı derecede yakındır. Bu nedenle bir bütünlüğün sağlandığı yapıt, anlam boyutuna da hizmet etmektedir. Fırtınalı bir atmosferin tanıklığında gerçekleşen olayın karakterleri, durumun gerektirdiği gibi yerleştirilmiştir. Yerde yatan Habil'in başında, üzerine kapanan annesi ve diğer oğluna dehşetle bakan babası bulunmakta ve bu üçlü grup psikolojik olarak da birbirlerine destek durumunda gösterilmiştir. Aradaki mezar çukuru ile ailesinin diğer fertlerinden ayrılmış olan Kayin'in dehşet içindeki hali ve koşar durumdaki hareketine karşın geriye dönük bakışları da diğer figürlerle olan kopuk ilişkisini tanımlamakta ve eser içindeki yerleştirilmesinin nedenini açıklamaktadır. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır. Kompozisyonun odağında güneş vardır. Sanatçı bu şekilde, dikkati hiçbir figürün üzerinde toplamamış, iki yandaki figürlerin durumlarına eşit önem vermiştir.

Eserdeki planlar birbirlerinden kolaylıkla ayrılabilir. Kayin, yerdeki bahçıvan bel ve açık mezar ön planda, Âdem, Havva ve Habil'den oluşan üçlü grup orta planda, kayalık manzara, güneş, bulutlar ve gökyüzü ise arka planda görülmektedir.

2.5. Üslup Özellikleri:

Sanatçı, bu eserinde, kendi üslup özelliklerinin çoğunu kullanmıştır. Anatomideki belirgin hacim duygusu, figürlerin duruş, hareket ve yüzlerindeki ifade zenginliği, ışığı ifadeye katkı yapan bir unsur olarak kullanma, bunlardan bazılarıdır. Yine doğal elemanların renklendirilmesinde grafiksel diyebileceğimiz çözümlemelerin kullanımı da Blake'in sıkça başvurduğu yöntemlerdendir. Bu yapıtta kullanılan tempera tekniği tamamen Blake'e has bir şekilde kullanılmıştır. Erken Rönesans sanatçılarına benzer yöntemler kullanarak Britanya sanatının canlanmasını sağlamak amacıyla bu tekniği kullanmıştır.

3. İkonolojik Boyut:

Tevrat'tan alınan bir konuyu, yine bu konu rehberliğinde kendi yaptığı bir eserin tanımlamalarıyla birleştiren Blake, bu eserde iki kaynaktan da veriler kullanmıştır. Kardeşi Kayin tarafından öldürülen Habil'in Âdem ve Havva tarafından bulunması ve Kayin'in pişmanlığı eserin içeriğini oluşturmaktadır. Ölmüş oğlunun üzerine kapanan Havva'nın perişanlığı, iki oğlunun bu durumları karşısında ne yapacağını bilmez halde kalmış Âdem ve yaptığıının dehşetiyle kendini kaybetmiş Kayin'in durumu çok iyi verilmiştir. Eserdeki kötü atmosfer bu şekilde hissettirilmiştir.

4. Yorum:

Blake'in bu eseri, tarihin en eski cinayeti olan Kayin'in Habil'i öldürmesi olayının ele alınışdır. Kendi eseriyle de bu yapıta kaynaklık eden Blake, kullandığı zengin ifadeler ve sağladığı güçlü atmosfer ile yapıta doğaüstü bir gerçeklik getirmiştir.

5. Yargı:

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan bu yapıt, dini içerikli eserler ve Blake'in eserleri arasında da yüksek bir konumdadır.

EZEKİEL'İN VİZYONU

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Ezekiel'in Vizyonu**", Suluboya, 394mm. x 295mm., 1803–5, Museum of Fine Arts, Boston

Resmin merkezinde, kollarını iki yana açmış, kanatlı bir figür görülmektedir. Bu figürün yukarıya dönük olduğu gibi aşağı doğru inen kanatları da vardır ve bir kısmı bedenini örtmektedir. Başının yanında, bu bedene ait başka başlar da bulunan bu figürün başları birbirine dik açılarla yerleştirilmiştir, bu durumda dört yüzü olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca figür ile yine dik açıda duran iki figür daha görünmektedir. Yanlardaki bu iki figür, öndekinin aynısı gibi görünmektedir ve bunların da başka yüzleri vardır. Figürlerin arasında çember ya da tekerleğe benzer cisimler göze çarpar. Bu cisimler, figürlerle anatomik açıdan bağlıdır. Bütün bu tanımlamalar ışığında karşımıza adeta sırtlarını birbirine vermiş, dört yüzlü, kanatlı, dört insan

figürü çıkmaktadır. Üstteki kanatların arasında ve üzerinde oturan sakallı bir figür daha vardır. Bir eli havada olan bu kişi, açık ağzından anlaşıldığı kadarıyla bir şeyler söylemektedir.

Doğaüstü bir manzara ile izleyiciyi karşı karşıya bırakan resimde, birçok fantastik öge göze çarpar. Ayrıca kanatlı figürlerin yüzünde ürkütücü bir ifade vardır. Kendinden emin duruşları ve bakışları ile bu düşünceyi tamamlamaktadırlar. Kanatlı figürlerin dehşet verici görünümüne karşın, üstteki figürün olgun ve ağırbaşlı görüntüsü ve olaylara hâkim tavrı, onu diğerlerinden ayırmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu Tevrat'ın Ezeziel (Hezekiel) (1:1–3:27) bölümünden alınmıştır. Bu bölümde Tanrı'nın Ezeziel'i peygamber olarak seçmesi ve onunla konuşmasından söz edilir. Ezeziel tarafından anlatılan bu olayda, Tanrı, doğaüstü bir varlığın üstünde ona gelerek onunla konuşmuştur. Bu doğaüstü varlığın detaylı tanımının yapıldığı bu bölümde, Ezeziel'in ilk gördüğü, uzaktan ateş saçan bir bulutla gelen kasırga görüntüsüdür. Bu görüntünün ortasında daha önce görmediği bir varlıkla yüz yüze gelen Ezeziel, onu, dimdik bacakları ve buzağı gibi ayakları olan, kanatlarının altında dört tarafta elleri bulunan ve dörder yüze sahip dört canlıdan oluşan bir varlık olarak tanımlar. Bu yüzlerden en önde bulunanlar insan yüzü, diğer yüzler ise; aslan, öküz ve kartal yüzüdür. Kanatları birbirine değerek hareket eden bu varlıkların üstteki kanatları haricinde aşağıya doğru inen ve vücutlarını örten başka kanatları da vardı. Ruhlarının istediği yere zorlanmadan gidebilen bu varlıkların her birinin yanında tekerlekler bulunmaktaydı ve bunlar iç içe geçmiş bir görüntüye sahiptiler. Bu yaratıklar hareket ettikçe harekete geçen bu tekerlekler de görkemli bir manzara oluşturmaktaydı. Çünkü ruhları tekerleklerdeydi. Bu varlıkların üstünde kubbe şeklinde bir oluşum vardı ve bu kubbenin üstünde bir taht bulunmaktaydı. Bu tahtta insana benzer bir görüntüdeki Tanrı'nın oturduğunu gören Ezeziel, onun görkemi karşısında yere yığılır ve Tanrı'nın ona seslendiğini duyar. Bu olay ile Ezeziel peygamber olur.

Yapıttaki kişileri bu öyküye göre tespit etmek kolaydır. Dört yüze sahip dört bedenli varlığın üstünde yer alan figürün Tanrı olduğu açıktır. Alttaki doğaüstü varlıkların da

Ezekiel'in bu öyküsündeki doğaüstü varlık olduğunu, detaylı anlatımdaki tanımlamalardan anlamaktayız.

2.1. *Işık-Gölge Düzeni:*

Yapıtta belirgin bir ışık kaynağı görülmemektedir. Figürlerin anatomilerini ele verecek bir ışık kullanımının gözlemlendiği eserde, karşıdan geldiği hissedilen zayıf bir ışık vardır. Tanrı figürünün üstünde ve arka planında açık renklerle kendini gösteren ışık, bu bölgelerde konuyu yönlendirme amaçlı kullanılmıştır. Buradan yayılan ışığın gücü, alttaki figürlere inmiş olan gölgelerden izlenebilir. Kanatların üstündeki Tanrı makamının aydınlatılması ile kanatlı figürlerin içinde olduğu göreceli gölge, ışığın dini hiyerarşi göz önünde bulundurularak kullanıldığını göstermektedir. Bu da psikolojik amaçlı bir uygulamadır. Sanatçı, Tanrısal ışığın yeryüzüne inerken kademeli olarak azalışını izleyiciye hissettirmeye çalışmıştır.

2.2. *Grafik Düzen:*

Eserin geometrik incelemesinde, birçok şeklin kullanıldığı görülür. Hiyerarşik olarak yapının en önemli elemanı olan Tanrı figürü, oturuşu itibarıyla bir üçgen oluşturmaktadır. Kanatlı varlıkların cepheden görünen figürü, kollarını yana açmış halde dik durmaktadır. Bu da onun bir üçgen oluşturduğunun göstergesidir. Yine aynı dörtlü figürün yukarı dönük kanatları da yine üçgen yapıya destek verir. Aynı zamanda, yukarı doğru ilerleyen kanatların arasında kalan ve Tanrı'nın oturduğu boşluk da kendi içinde bir üçgendir. Fakat resmin genelinde hissedilen hareketle birlikte daire formunun büyük bir yer kapladığını söyleyebiliriz. Dört yönlü varlığın ruhuna sahip olduğundan bahsedilen iç içe geçmiş tekerlekler, eserde dairenin baskınlığını gözle görülür biçimde hissettirir. Ayrıca aşağı inen kanatlardaki yay hareketi de daire formuna katkıda bulunur. Bunların dışında geometrik şekil olarak saptanabilecek bir dikdörtgen figürü de görülür. Bu form, cepheden görünen figürün dik duruşuyla vücudunun oluşturduğu formdur.

Yapıttaki yatay ve dikeylere bakılacak olursa, dikey çizgilerin baskınlığı ve az da olsa yatay çizgilerle sağlanmış bir uyum görülmektedir. Figürlerin dik duruşları resimdeki dikeylikleri oluştururken, kanatlı figürün yana açılmış kanatları yatay bir çizgi olarak karşımıza çıkar.

2.3. Renk Düzeni:

Resimde monokrom bir renk kullanımı görülmektedir. Mavi ve yeşilin koyu tonları, kahverengi ve siyahın egemenliğinde olan eserde en açık tonlar, yine bu renklerin katkısıyla oluşturulmuş kırık beyaz ve krem rengidir. Renk kullanımının bu kadar aza indirildiği bir resimde, renk sembolizmi adına fazla şey söylemek mümkün olmamakla birlikte, yine de bazı renklerin sembolik değer taşıdığı söylenebilir. Tanrı figürünün beyazla gösterilmiş olması, saflık simgesidir ve onun en saf olduğunu anlatmaktadır. Ayrıca mavilikler içinde gösterilmesi sahip olduğu göksel gerçekliği anlatır. Yeşille karışmış bir mavi olması da bu mavinin anlamını genişletmekte ve onu görsel gerçekliğin yeryüzüne inişi olarak tanımlamaktadır. Zeminin koyu kahverengi rengi ise maddesel yaşamı sembolize eder (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Kullanılan renkler, sembolik amaçlarının yanı sıra psikolojik etkileri de düşünülerek kullanılmıştır. Karanlık bir manzarada, koyu ve belirsiz renkler içinde yeşil ve maviden oluşan parlak bir rengin kullanımıyla, izleyicide kasırganın içindeki kutsal ışık izlenimi yaratılmak istenmiş, Tanrı'dan yayılan bu ışık ve yoğun renk ile karanlığın kaybolduğu gözlenir. Bu da Tanrısal gücün ve onun yeryüzündeki vekilliğinin Ezekeil'e geçişinin öncesini anlatmada kullanılmıştır.

2.4. Kompozisyon:

Eserin merkezinde yer alan figürden başlayan hareket, kollar ve kanatlarla resmin dört köşesine yayılır. Simetrik denilebilecek bir kompozisyon kurulumunun gözleendiği resimde, bu hareketlere iç içe geçmiş tekerlek formları eşlik eder. İki yana açılmış kollarla yandaki iki figüre doğru yönelen hareket, yine aynı merkezden kanatlar aracılığıyla yukarı ve aşağı ilerler. Merkezdeki figür, dik duruşuyla da yukarıdaki Tanrı figürünü işaret eder.

Eserdeki mekânın ne olduğu belli değildir, fakat açık arazi olduğu hissedilmektedir. Elemanların resmin sınırlarını zorlayan yerleşimine karşın, bir arada olan duruşları, kompozisyonu kapalı kompozisyon sınıfına sokmaktadır. İlgi odağı, cepheden görünen kanatlı figür üzerindedir. Tam ortaya yerleştirilmiş bu figür, Ezekeil'in gördüğü dehşet verici ve doğaüstü manzaranın en önemli elemanıdır. Bu nedenle en

dikkat çekici olan alana yerleştirilmiştir. Göz hizasının esas alındığı resimde, perspektif odağında yine bu kanatlı figürün yüzü vardır.

Eserde kademeli bir plan ayrımı fazla olmamakla birlikte, zemin, dört yönlü figürün cepheden görünen bölümü, kanatlar ve iç içe geçmiş tekerlekler ön planda iken, orta planda yan duruşta görünen figürler ve Tanrı bulunur. Arka planda ise Tanrı'nın arkasında kalan boş gökyüzü vardır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Güçlü anatomik özelliklere sahip figürler ve bu figürlerin hacimli kasları, Blake'in sanatındaki çıplaklığın en temel özelliklerindendir. Yine bu çıplaklığın bir özelliği olarak, cinsiyetin vurgulanmaması ve kutsallığın bir uzantısı olarak zarif bir şekilde bazı yerlerin örtülü bırakılması da sanatçının üslubuna ait özelliklerdendir. Figürlerin duruşları ve yüzleriyle sundukları ifade zenginliği de üslup özelliği olarak karşımıza çıkar. Fantastik görüntüler, eserin konusunda yer aldığı kadar William Blake'in ilgi duyduğu ve çalışmaktan zevk aldığı bir tarzın en önemli elemanlarındandır. Işığın konuyu izleyiciye hissettirme amaçlı kullanımı ve rengin resimdeki elemanların kişiliklerine göre kullanılması da yine sanatçının üslup özelliklerindendir.

3. İkonolojik Boyut:

Bu eserde, Tevrat'ın Ezeziel bölümünden alınan bir konunun resimlemesi yapılmıştır. Bu bölümde Tanrı'nın Ezeziel ile konuşması ve ona peygamberlik vermesi üzerinde durulmuştur. Blake ise resminde, Tanrı'nın ve üzerinde olduğu doğaüstü varlıkların görkemini Ezeziel'in gözünden aktarmayı amaçlamıştır. Sadece Tanrı ve uzun bir şekilde tarif edilen kanatlı figürleri gösteren resimde sanatçı görülen doğaüstü manzarayı bütün görkemiyle anlatmaktadır. Tanrı'nın konuşmasını da gösteren eserde, peygamberliğin Tanrı'nın kutsamasıyla Ezeziel'e verilisi hissedilir.

4. Yorum:

Tarif edilmesi zor bir varlık olan dört yönlü bir bedene ve yüzlere sahip kanatlı varlığın başarıyla tasarlanıp uygulandığı bu eserde, sanatçı bu varlığı Tevrat'taki tanımlamalar eşliğinde kendine özgü bir anlatımla meydana getirmiştir. Sadece bu nedenden dolayı bile Tevrat resimlemeleri arasında önemli bir yeri vardır. Ayrıca

monokroma yakın bir renk kullanımı ile sağlanan derin atmosfer de eseri canlı bir konuma getirmiştir.

5. Yargı:

Ezekiel'e peygamberlik gelişinin bu dehşet verici görkeminin hissedildiği bu eserde, sanatçı Tevrat'taki unsurları kendi sanatı ışığında rafine ederek kullanmıştır. William Blake'in bu yapıtı, dini resimler ve genel sanat tarihi açısından önemli bir yapıttır.

BİLGE VE APTAL BAKİRELER

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Bilge ve Aptal Bakireler**", Suluboya, 399mm. x 332mm., 1826, Tate Gallery, Londra

Eserin sağ tarafında belli bir özelliği olmayan bir bina vardır. Bu binanın önünde, yerde çökmüş, değişik hareketler içerisinde bulunan beş kadın figürü bulunmaktadır. Resmin diğer yarısında ise ayakta duran beş kadın figürü görülmektedir. Bütün figürlerin elinde yağ kandilleri (lambalar) bulunur. Arkada gece vaktini hissettiren belirleyici özellikler ve bir tepe manzarası vardır. Resmin en üstünde yatay bir şekilde boydan boya uzanan bir melek figürü, elindeki boruyu çalmaktadır.

Eserdeki kızlar grup halinde betimlenmiştir. Soldaki grup, ayakta ve kendinden emin durmaktadır. Bu kızlar, diğerlerini bir tarafa doğru yönlendirmektedir. Diğer kızlardan oluşan grup onlara yalvarmaktadır fakat istediklerini alamamaktadırlar. Sağdaki kızlarda bir çaresizlik ve perişanlık sezilmektedir.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu İncil'den alınmıştır. On Bakirenin öyküsünü anlatan bu kıssa, Matta İncilinde (25:1–13) yer alır. Sembolik bir anlatıma dayalı öyküde, asıl anlatılmak istenen göklerin hükümrانlığının yani hayatın son anının ne zaman geleceğini kimsenin bilemeyecek olmasıdır. Bu nedenle herkes o an için hazırlıklı olmalıdır. Söz konusu mesajın verilmek istendiği öyküde, on bakire kız simge olarak seçilmiştir.

Düğün günü damadı karşılamak için ellerine kandillerini alarak yola çıkan bu on kızın beşi akıllı diğerleri akılsızdır. Zeki olanlar kandilleri ile birlikte, bunları yakmak için yanlarına yağ da alırken, diğer beş kız yağ almayı düşünmezler. Damadın gelişi gecikince, hepsi uyuyakalır, fakat gece yarısı damadın gelişini haber veren bir ses duyarlar. Bu ses üzerine kızlar kalkıp kandillerini ayarlamaya çalışırlar. Akıllı olanlar, yanlarındaki yağla kandillerini yakarken, diğerlerinin ateşleri sönmektedir. Akıllı olan beş kıza yalvaran diğer kızlar, onlardan kendilerine ışık sağlayacak yağ vermelerini ister, fakat eldeki yağın herkese yetmeyeceği düşüncesiyle reddedilirler ve çaresiz bir şekilde yağ almaya giderler. Onlar giderken, damat gelir ve akıllı olan kızlar, damatla birlikte düğün şölenine katılırlar, kapı da kapanır. Yağ almaktan dönen akılsız bakireler, damada kendilerini içeri alması için yalvarırlar. Fakat damadın geldiği anda orada bulunmadıkları için tanınmaz ve reddedilirler.

Eserdeki figürler de bu on bakire kızdır. Soldaki kızlar yanlarına yağ almayı akıl eden kızlar iken sağdaki kızlar, yanlarına yağ almadıkları için kandilleri sönmüş ve diğerlerine kendilerine yağ vermeleri için yalvaran kızlardır.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserdeki, gece manzarası, ışıkla aşamalı hale getirilmiştir. Tan vaktini anımsatan gerideki ışık, hikâyedeki belli bir zaman düşüncesine hizmet ederken, resmin genelini aydınlatan bir ışık görevi üstlenmez. Yapıtta, karşıdan geldiğini hissettiren bir ışık bulunmaktadır ve eserdeki dikkat çekilmek istenen öğelerin vurgulanmasında kullanılmaktadır. Akıllı bakireler üzerinde toplanan ışık, onların zekâsını ve ruhsal saflığını vurgulamaya çalışmaktadır. Buradan yayılan ışık resmin geneline olduğu gibi diğer bakirelere, arkadaki binaya ve yere de yayılmaktadır. Buralardaki ışığın kademeli olarak azalması da zekânın ve tedbirli olmanın önemli olduğunu izleyiciye anlatmak için seçilmiş bir yoldur. Gece vaktinin karanlığı içinde adeta yanmakta olan bu ışığın kaynağı kesinlikle lambalar değil, kızların kendileridir. Onlar, vaktin ne zaman geleceğini bilmemekle beraber tedbirli olmuş ve muhtaç olmamışlardır. Bu aydınlıkla dünyevilikten de uzaklaşmış, kutsal olana yaklaşmışlardır.

2.2. Grafik Düzen:

Resmin geometrik incelenmesinde farklı geometrik elemanlarla karşılaşırız. Binanın çatı ile de belirtilmiş bölümü üçgen ve dikdörtgen oluştururken kızların durduğu zemin de dikdörtgen şeklindedir. Ayaktaki bakirelerin yan yana duruşuyla resimde dikdörtgen bir kütle oluşmaktadır. Diğer bakireler ise birbirlerinden farklı hareketleriyle değişik şekiller oluşturur. Özellikle, yere diz çökmüş olan en öndeki bakirenin hareketleriyle oluşturduğu dik üçgen bariz şekilde görülmektedir. Arkadaki tepeye kadar giden manzara, resimdeki dikdörtgenler içinde belki de en fazla yer kaplayanıdır. Fakat önündeki figür yoğunluğu yüzünden rahatça tespit edilememektedir.

Eserdeki dikey çizgiler ile yataylıklar belli bir denge içindedir. Ayaktaki bakireler ve binanın duvarı, eserdeki dikey hareketleri oluştururken, zemin, tepenin üst çizgisi ile ufuk çizgisi yatay hareketleri göstermektedir. Ayrıca, gökteki ışık değişimlerini gösteren çizgilerle göğün tamamına yakın bir bölümünü kaplayan meleğin duruşu da eserdeki yataylıklara destek verir. Yerdeki bakirelerin hareketleri ise birbirinden tamamen bağımsız olup tümüyle yatay veya dikey olarak nitelendirilemez. Sadece resmin genelinden farklı olan hareketleriyle eserdeki yatay ve dikeyleri yumuşatırlar.

2.3. Renk Düzeni:

Eserde belli bir renk kullanımı göze çarpmaz. Sadece kahverengi ve sarının değişik tonları ile çok bariz olmamakla birlikte kimi yerlerde mavi ya da kırmızının kullanımı da söz konusudur. Genel görüntüyü veren kahverengi tonlarının içindeki ton farklılıkları tamamen psikolojik etkenlere dayandırılmış, izleyici gece vaktinin atmosferine sokulmak istenirken, olayda yer alan karakterleri de ayırt edebilmelidir. Renk kullanımının azlığına bağlı olarak fazla kullanılmayan renk sembolizmi, birkaç renk dışında kendini göstermemektedir. Bazı yerlerde ise renk sembolizmi, eserdeki nesnelerin sembolik anlamlarıyla paralellik göstermektedir. Ayakta duran bakireler, altın sarısı ve beyaz ile aydınlatılmış ve bu şekilde onlar bir kutsallık ve saflık simgesi haline getirilmiştir. Ellerinde tuttukları lamba şeklindeki kandiller de zekâ ve anlayış sembolüdür. Bu şekilde renkten gelen sembolik anlam, nesnenin simgelediği

anlamla bütünleşmiş, söz konusu kızların anlayış sahibi oldukları her yönden belirtilmiştir.

Diğer bakirelerin üzerinde belli miktarda görülen kahverengi, mavi ve kırmızı renkler de bu kızların istekli olduğunu fakat dünyeviliğe daha fazla kapıldıklarını gösterir. Çünkü diğer renkler yine kahverengi ile bütünleşmiştir ve öyküde asıl anlatılmak istenen dünyeviliğe dalmadan son anın hazırlıklı bir şekilde beklenmesi gerektiğidir (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Bu şekilde renkler, verilmek istenen psikolojiye de katkıda bulunmuştur. Bir tarafta saflık ve kutsallık içindeki akıllı bakireler, diğer yanda ise istekli fakat tedbirsiz davranan diğer kızlar bulunur. Eser genel olarak, Blake'in birçok eserinde gördüğümüz birbirine yakın renkler kullanma tarzında yapılmıştır. Kullanılan renklerin sembolik ve psikolojik değerleri vardır.

2.4. Kompozisyon:

Resme soldan giren hareket, ayaktaki bakireler ve tepenin eğimiyle sağa yönelir. Ayakta duran kızlardan en önde ve ortada olanının elinin işaretiyle sağa bariz bir şekilde yönelmiş olan bu hareket, yerdeki kızların çeşitli duruşları ile bir yandan gökyüzüne, bir yandan arkadaki binaya, diğer yandan da tekrar ayaktaki kızlara bağlanır. Bu şekilde hareketin döngüsü sağlanmıştır. Yukarı doğru ve binaya doğru yönelen hareketler, eserin üst bölümünde yer alan melek figürüne bağlanarak göğü boydan boya ilerler ve meleğin çaldığı boruyla da tekrar sola doğru yönelir.

Eserdeki mekân, bir binanın önüdür. Bu bina belli bir özelliğe sahip olmamakla birlikte, hikâyedeki düğün evini göstermektedir. Açık kompozisyon özelliği taşıyan kurulumda, resmin dışına taşan elemanlar ve iki yöne doğru açılan hareketler vardır. Kompozisyonun ilgi odağı, öndeki ikilidir. Ayaktaki bakirelerden en önde olan, el hareketi ile dikkati üzerinde toplarken yerdeki figür de resimde dikkat çeken yerlere yerleştirilmiştir. Tam ortaya yerleştirilmiş bu iki figür, eserin anlam boyutuyla ilişkili olarak buraya konulmuştur. Diğer figürler için de aynısını söylemek mümkündür. Çünkü bu yerleştirmeye, akıllı ve aptal bakireler birbirlerinden kesin bir şekilde ayrılmış, böylelikle bu iki özellik ve davranış biçiminin birbirinden farkı da vurgulanmıştır. Yapıtta esas alınan göz hizasıdır ve perspektif odağı da buna göre

şekillenmiştir. Ayaktaki bakirelerden en öndeki, duruşu ve işaret eder haldeki konumuyla eserin perspektif odağıdır.

Eserdeki planlar birbirlerinden rahat bir şekilde ayrılmaktadırlar. Bütün bakireler, bir kısmı görünen bina ve zemin ön planı oluştururken, tepeye kadar giden ve ufuk çizgisini de içine alan manzara orta planda yer alır. Kademeli olarak ışıklandırılmış gökyüzü ve boruyu çalan melek de resmin arka planında bulunmaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Blake'in sanatını oluşturan birçok özellik, bu yapıtta kendini göstermektedir. Figürlerin zarif duruş ve hareketleri, yüz ifadeleri, ince bir şekilde işlenmiş elbise kıvrımları ve bunun altındaki belirgin anatomik öğeler, renkler veya nesneler açısından sıkça başvurulan sembolizm, ışığın resmin belli yerlerine yaptığı vurgu ile resmin bu ışığın rehberliğindeki ifade tarzı, sanatçının eserlerini oluşturmada kullandığı tipik özelliklerdendir. Renk kullanımının azlığı ise Blake'in dönemsel özelliklerinden olup, konuya, yapıldığı döneme ve tekniğe göre değişken bir yapıya sahiptir. Sanatçının yoğun renk kullanımıyla oluşturduğu eserlerin yanı sıra böyle tek renk veya az renkten oluşan eserlerine de sıkça rastlamaktayız.

3. İkonolojik Boyut:

Blake bu eserinde İncil'de sözü edilen bir kıssayı resimlemiştir. Bu hikâyede yer alan sembolik kişi ve olayların dışında, asıl anlatılmak istenen, hayatın o son anının ne zaman geleceğinin bilinemeyeceği gerçeğidir. Bu durumda tedbirli davranarak yaşamak en akıllıca olanıdır. Resimdeki figürlerin içinde bulundukları duygu durumu da bunu ifade eder gibidir. Sükûnet içindeki akıllı bakirelere karşıtlık oluşturan diğer bakireler sefil durumda ve telaş içindedirler. Gökteki meleğin üflediği boruyla, beklenen zamanın geldiği anlatılmak istenmiş ve insanlık için o malum son geldiğinde de kişilerin düşecekleri durum ifade edilmeye çalışılmıştır. Tedbirli olma durumunda anın dehşetine hazırlıklı olacak ruhlar ve keder içinde olacak olanlar birbirinden kesin bir şekilde ayrılmış, resmin her öğesiyle de bu karşıtlık desteklenmiştir.

4. Yorum:

Söz konusu eserde, İncil'deki kıssanın öğeleri kullanılmış fakat derindeki anlam da çok iyi aktarılmıştır. Renk ve ışık kullanımı, figürlerin hareketleri, gökteki meleğin yaptığı iş ve karanlık atmosfer ile sağlanan etki, konuyla birebir uyarak bütünleşmiş, adeta hesap gününün dehşeti gözler önüne serilmiştir. Şematik anlatımın kullanıldığı bu resimlemede, olay ve simgeleri arasındaki bağ iyi kurulmuştur. Anlatılmak istenen doğrudan izleyiciye hissettirilmektedir.

5. Yargı:

William Blake'in bu eseri, kendi yapıtlarının tipik özelliklerine bağlı olarak orijinal bir eser niteliği taşıırken, dini eserler ve genel sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir.

TANRI, EYYUB'A KASIRGANIN İÇİNDEN CEVAP VERİR

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "Tanrı Eyyub'a Kasırganın İçinden Cevap Verir", Suluboya, 394mm. x 331mm., 1799, National Gallery of Scotland, Edinburgh, İskoçya

Eserin büyük bölümünde, girdap şeklinde dönen bir kasırgayı andıran kanatlı figürlerin geçişi görülmektedir. Bu kasırganın ortasında, kollarını iki yana açmış uzun saçlı ve sakalları olan bir erkek figürü bulunur. Bu figürlerin havada bulundukları, ufuk çizgisinin üstünde olmalarından anlaşılmaktadır. Yerde, diz çökmüş ve elleriyle başını yukarı kaldırmış erkek figürünün çevresinde, yere yüzükoyun kapanmış başka insanlar vardır. Resmin solunda iki, sağındaysa bir kişi olan bu figürlerden soldakilerden önde olanı bir kadın figürüdür.

Resmin ortasında yer alan girdaba benzer yapıyı oluşturan kanatlı figürlerin ortasında yer alan sakallı erkek figüründe sükûnet ve hâkimiyet sezilmektedir. Güçlü ve hükmeden bir görüntüsü vardır. Zemindeki insanlar arasında, ortada bulunan figür, dehşetle başını ve ellerini yukarı kaldırmış, bu figüre bakmaktadır. Şaşkınlık ifadesi

rahatlıkla hissedilen bu figürün iki yanındaki diğer figürler, korku içinde yere kapanmışlardır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu Tevrat'tan alınmıştır. Eyyubun Konuşması: Eyyub (3:1) ve Tanrının kasırganın içinden cevap vermesi: Eyyub (38:1) , (40:6) bölümlerinde anlatılan konuların işlendiği bu resimde, Eyyub'un başına gelen, çocuklarının ölümü ve evinin yıkılması gibi sayısız felakete rağmen inancını terk etmeyi reddetmesinin üzerine Tanrı'dan gelen başka bir felaket Eyyub'un vücudunda görülmeye başlar. Eyyub, sabrının sonundayken Tanrı'ya bunları neden yaptığını sorar ve Tanrı da Eyyub'a cevap vererek onu kurtuluşa erdirir. Karısının ve arkadaşlarının dehşetten yere kapandığı bu sahnede Eyyub, Tanrı ile konuşmaktadır.

Eserdeki kişilerin kimlik tespitinde Tevrat'taki bu kıssadan yola çıkarsak, yerdeki figürlerden ortada olan Eyyub'dur. Tanrı ona seslenir şekilde cevap verirken, o da Tanrı'yı dinlemektedir. Yanındakiler karısı ve arkadaşlarıdır. Konuya uygun olarak, yere kapanmış, Tanrı'nın bu tezahürü karşısında dehşete düşmüşlerdir. Havada girdap şeklinde dönen oluşum, Tanrı'nın etrafında dönen meleklerdir. Ortada da Tanrı bulunmaktadır.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Yapıtta yoğun bir karanlığın kullanılmış olması, fırtınalı bir havanın özelliklerini vermektedir. Ortadaki elemanlarda, yani Tanrı'yı merkez alan ve meleklerden oluşan kasırga şeklindeki oluşumda kullanılan yoğun ışık, kapalı hava ile etkili bir karşıtlık oluşturmuş, bu şekilde izleyicide oluşması beklenen psikolojik etkiye hizmet etmiştir. Işık kaynağının Tanrı olması, bunun ilahi bir ışık olduğunu anlatmaktadır. Dehşetli bir şekilde betimlenen fırtınanın kapalı havası ile sağlanan yoğun karanlık, orta alandaki kutsal ışıkla aydınlanmış ve adeta Eyyub da bu ışıkla kurtuluşa ermiştir. Eser, bu mucizevî aydınlatmayla yaşanan kutsallığı rahatça ifade edebilmiş, konuyu anlatma ve yönlendirmede bu ışığı kullanarak uygun atmosferi oluşturmuştur.

2.2. *Grafik Düzen:*

Resmin geometrik incelenmesinde, hemen her geometrik eleman kullanılmış olmasına rağmen, daire şekline daha çok rastlamaktayız. Meleklerin oluşturduğu girdap, yani resmin ana elemanı, dairesel bir form oluşturmaktadır. Tanrı'nın iki yana açılmış kolları ve aşağı yönelen sakalı ile kendi başına bir üçgen oluşturduğu görülmektedir. Yerdeki figürler de, yere kapanma ya da diz çökme gibi hareketlerle üçgen haline girmişlerdir. Ufuk çizgisine kadar olan zemin, büyük bir dikdörtgen alan meydana getirirken, fırtınalı havayı betimlemekte kullanılan renk katmanlarının birbirinden ayrılması da yaylar oluşturmaktadır.

Eserde yatay ve dikeylerden çok dairesel formların görülmesi sonucunda, birkaç bariz yatay ve dikey çizgi saptanmaktadır. Ufuk çizgisi, Tanrı'nın kollarının iki yana açılmış olması, Gökteki kademeli renk değişimlerinin getirdiği çizgiler ve kısmen de yere kapanmış figürler, eserdeki yataylıkları oluşturmaktadır. Eyyub'un dik duruşu ise dikey çizgi olarak dikkatimizi çeker. Kasırgayı oluşturan meleklerin, dönüş sırasında değişen halleri de resimdeki yatay ve dikeylikleri desteklemektedir.

2.3. *Renk Düzeni:*

Resimde, Tanrı ve meleklerin oluşturduğu girdabın dışında kalan bölgeler, koyu renklerle betimlenmiş olmasına rağmen, kullanılan renkler rahatlıkla görülmektedir. Yerdeki en koyu rengin siyahtan başlayarak koyu kahverengi olarak değişmesi ile yerdeki figürlerin üzerindeki kahverengi giysiler birbirinden farklı anlamlarda kullanılmıştır. Eyyub'un üzerindeki kahverengi, onun dünyevilikten uzak hayatını sembolize ederken diğer figürler de Tanrı'nın görünmesiyle bu noktaya gelmişlerdir. Yerdeki kahverenginin koyuluğu ise büyük ihtimalle fırtınalı havanın betimlemesinde kullanılan yardımcı bir elemandır. Arka fonda, koyudan açığa doğru aşamalar halinde giden mavi renk, bütün bu olanların Tanrı iradesi ile gerçekleştiğini anlatırken, fırtınalı havanın verdiği atmosferi de sağlamıştır. Meleklerin ve Tanrı'nın betimlenmesinde kullanılan grinin tonları, renk sembolizminde ruhun ölümsüzlüğü anlamını taşımaktadır. Ayrıca söz konusu karakterlerin ışık içinde olması da anlaşılabilir bir psikolojik etki amacıyla kullanılmıştır. Özellikle Tanrı'nın etrafında bulunan ve meleklerde de gözlemlenen altın sarısı rengi de yine sembolik bir amaçla

kullanılmıştır. Bu rengin ifade ettiği kavram kutsallıktır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Eserdeki renk kullanımı, bu simgesel amacın yanı sıra daha çok izleyicide psikolojik bir etki sağlamak amacıyla uygulanmıştır. Karanlık bir havaya karşıtlık oluşturan ışıklar içindeki kutsal figürlerin gelişi ve Tanrı'nın Eyyub ile konuşmasının sonucunda ona kutsallığın bahşedilmesi anlatılmak istenmiştir. Olayın bu aşamasında Tanrı'nın Eyyub'un yakarışlarına cevap verdiği an, bütün dehşetiyle gösterilmiştir. Koyu renklerin kullanımıyla fırtınalı atmosferin oluşması sağlanmış, izleyicin bütün dikkati, ortaya çıkan doğaüstü bir form olan Tanrı ve melekler üzerinde toplanmıştır. Yerdeki figürlerin var olan karanlığın içinde kaybolmuş gibi görünmesi, yine Tanrı'nın kutsamasından önce içinde oldukları gaflet halini anlatmaktadır. Sadece Eyyub, başına gelenlere gösterdiği sabırla, Tanrı'nın kutsamasına layık olarak onun ışığından faydalanmaktadır. Blake'in birçok tasvirinde görülen bu renk kullanımı, onun en çok kullandığı renklerin bir kısmının uygulanması olarak göze çarpmaktadır. Işığın oluşturduğu karşıtlıkla birbirinden ayrılan elemanlarla, birbirine yakın renkler kullanılarak yeniden bir uyum sağlanmıştır.

2.4. Kompozisyon:

Yapıttaki en güçlü hareket, Tanrı'nın etrafındaki meleklerin girdap şeklinde dönen hareketleridir. Tanrı'yı merkez alan bu hareket, ondan başlar ve saat yönünde dönerek Tanrı'yı çevreler. Tam bir dönüşten sonra aşağı yönelen hareket, resmin sağ alt bölümünden dışarı çıkmaktadır. Ayrıca yerdeki figürlerden yere kapanmış olanların merkezde duran Eyyub'a doğru yönelimleri de hareketi ortaya taşır ve Eyyub'un yüzü ve elleri aracılığıyla tekrar Tanrı'ya ulaşır.

Yeryüzüne ait açık bir alan olan mekânda, açık kompozisyon kullanımı tercih edilmiştir. Meleklerin oluşturduğu kasırganın resmin sağ alt bölümünden çıkmasıyla kompozisyon çerçevenin dışına çıkmıştır. Kompozisyonun ilgi odağı, kasırganın ortasından Eyyub'a cevap veren Tanrı figürüdür. Yapıtta orta alana yerleştirilmiş bu figür, konumu itibarıyla en dikkat çekici bölüme yerleştirilmiştir. Bu şekilde eserin anlam boyutuyla ilişki içindedir. Eserin konusunu oluşturan Tanrı'nın Eyyub'a cevap vermesi olayının etken elemanı olan Tanrı, yine dikkat çekici olan orta alanda

gösterilen Eyyub'a görünüp onunla konuşmaktadır. Etken ve durgun haldeki bu iki figürün kompozisyon içinde buraya yerleştirilmesi bu açıdan son derece doğrudur. Yapıtta esas alınan göz hizası ile perspektif odağı belirlenmiştir. Eyyub'un Tanrı'ya dönük yüzü, yapıtın perspektif odağıdır. Ufuk çizgisinin tam ortasına yerleştirilmiş bu öge, eserin anlamına da uyan bir odak noktası oluşturmaktadır.

Resimde birbirinden çok net ayrılmayan planlar görülmesine rağmen, Eyyub, karısı ve arkadaşları ve Tanrı ve meleklerden oluşan grupların eserin ön planını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Yerdeki figürlerin üzerinde bulunduğu ve ufuk çizgisine kadar uzanan zemin orta alanda gösterilirken gökyüzü arka planda yer almaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

William Blake'in sanatını oluşturan öğelerin çoğu bu yapıtta kendisini göstermektedir. Uçucu ve haylimsi görüntüler, doğaüstü elemanlar, ışığın rehberliğinde konunun anlatımı, grafiksel denilebilecek kademeli renk kullanımı ve figürlerdeki ifade zenginliği, bu özelliklerdendir. Sanatçının, psikolojik bir etki amaçlayarak kullandığı ışık ile sağladığı karşıtlık da konuyu gerçekçi kılmak için başvurduğu yöntemlerdendir. Renk kullanımındaki uyum da Blake'in yapıtlarını oluşturmada kullandığı özelliklerdendir. Ayrıca sanatçı, kutsal kişileri betimlemede, kumaşın bolca kullanıldığı bir gizlilik hali ortaya koymuştur. Bu da diğer yapıtlarındaki ifadelerle örtüşmektedir.

3. İkonolojik Boyut:

Sanatçı bu eserinde, Tevrat'ın Eyyub bölümünden alınmış bir öyküyü resmetmiştir. Eyyub'un Tanrı'dan gelen birçok çileye katlandığı fakat dayanamadığı bir anda Tanrı'ya bunların nedenini sorması ile Tanrı'nın ona cevap vermesi ile başlayan diyalog ve bunun sonucunda Eyyub'un kurtuluşa ermesi anlatılmıştır. Tanrı'nın meleklerden oluşan, kasırga benzeri bir konumda gelmesi ile dehşet içinde kalan Eyyub ve yakınlarının düştüğü durum kadar Tanrı'nın görkemi de anlatılmak istenmiştir. Tanrı'dan Eyyub'a yansıyan ışıkla o da kurtuluşa ermiştir.

4. Yorum:

Sanatçının bu eseri, Tevrat resimlemeleri arasında en görkemli olanlardandır. Muazzam bir şekilde gösterilen Tanrı, adeta bir melek sürüsünün içinden Eyyub'a seslenmektedir. Kompozisyon kurulumundaki bu fark ile hemen kendini belli eden eserde ifade zenginliği diğer figürlerin de katılımıyla tamamlanmıştır.

5. Yargı:

Detaydan uzak, yalın anlatımına rağmen Tanrısallığın görkemini güçlü bir şekilde yansıtan eser, dini eserler arasında olduğu kadar genel sanat tarihi açısından da önemli bir konuma sahiptir.

BAHÇEDE ACI

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Bahçede Acı**", Demir Üzerine Tempera, 270mm. x 380mm., 1799–1800, Tate Gallery, Londra

Eserin orta kısmının alt bölümünde, yere diz çökerek kollarını iki yana açan bir figür, onun üstünde ise onu belinden kavrayan kanatlı bir figür bulunmaktadır. Bu iki figürün sağında üç, solunda ise iki ağaç bulunur. Ağaçların arasında; sağda iki, solda ise bir figür daha görülür fakat bu figürler karanlıkta kalmıştır.

Zeminde ve ortada yer alan figür, kendini üstten gelen figürün kollarına bırakmıştır. Duruşu ve yüzündeki ifadeden acı ve çaresizlik okunmaktadır. Yukarıdan gelen kanatlı figür ise ona destek olmakta, acısını hafifletmeye çalışmaktadır. Hareketleriyle yığılmasına engel olmaya çalışır. Karanlığa karışmış diğer figürlerde uyku durumu görülür. Önlerinde gerçekleşen bu olaya tanık olamayan figürler, gecenin karanlığında durgun haldedirler.

2. İkonografik Boyut:

Konu İncil'den alınmıştır. Söz konusu tempera tasvir, Matta İncili (26:36-46), Markos İncili (14: 32-42), Luka İncili (22: 39-46) ve kısmen de Yuhanna İncili

(18:10-11) bölümlerde anlatılan olaylara göre resimlenmiştir. Matta ve Markos İncillerinde anlatılan öykülerin anlattığı olay özetle şudur: İsa kentten ayrılıp Getsemane denilen yere çekilir ve yanına üç öğrencisi olan Simon Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı da alır. Luka İncili'ne göre burası Zeytin Dağı denilen bir yerdir. Buraya gelince içinde duyduğu dayanılmaz sıkıntı üzerine öğrencilerine uyanık bir halde beklemeleri söyleyerek biraz ötede dua etmeye gider. Dua ederken Tanrı'dan, bu zaman diliminin kendisinden uzaklaştırılması için yalvarır. "Baba! Senin için her şey olanaklıdır. Bu bardağı benden uzaklaştır. Ama benim istemim değil, senin istemin olsun", diyerek kaderinin acılığına üzülmeye karşın iradesini en büyük güce bırakır. Bu sırada gökten bir melek görünüp ona güç verir. Daha içten bir şekilde duaya devam eden İsa'nın teri kan halinde süzölmeye başlar. Bu şekilde dua eder ve öğrencilerinin yanına gider. Fakat onları uykuda bulur. Onlara uyanık kalmalarını ve dua etmelerini söyleyerek yeniden dua etmeye gider ve aynı şekilde dua eder. Döndüğünde öğrencileri yine uykudadır. Tekrar dua etmeye gider, bu defa döndüğünde öğrencilerini uyandırır, kendisine ihanet edenlerin yaklaştığını söyler. Daha önce İsa'yı ele vermek üzere başrahiplerle anlaşmış olan Yahuda İskaryot, yanında İsa'yı götürmeye gelen kılıklı mızraklı bir grupla gelir.

Resimdeki kişilerin tespitinde bu hikâyeyi rehber alırsak, zemin üzerine yığılmakta olan figür İsa iken yukarıdan gelen kanatlı figür onu teselli etmeye gelen melektir. Gece karanlığında uyuyan kişiler ise, İsa'nın Getsemane'ye giderken yanına aldığı üç havarisidir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserdeki yoğun gece manzarasının arasında, melek figürüyle birlikte yukarıdan gelerek İsa'yı da aydınlatan ışık, yapıttaki karanlığa büyük bir karşıtlık oluşturmaktadır. İlâhi bir ışık olduğu hissedilen bu ışık, sembolik bir şekilde gecenin karanlığını yırtarak İsa'ya güç vermek için gelen meleğin üzerinden öncelikle İsa'ya sonra da yeryüzünün bir kısmına yayılmıştır. Bu ışık, olayın hemen ardından gerçekleşecek olan Yahuda İskaryot'un ihanetinden önce, İsa'ya verilen teselli ve kutsanmayı sembolize etmektedir. Psikolojik açıdan ise bu ışık, resme büyük katkıda bulunmuştur. Yeryüzünün geri kalanıyla beraber karanlığın içinde yutulmuş olan

havarilerin, istekli oluşlarına rağmen bedenlerinin güçsüzlüğüne yenilip uyumaları ile bu figürler de karanlık içinde bırakılmıştır. Sadece Gethsemene Bahçesi'nde kendinden geçmiş halde dua eden İsa ve ona güç vermek için gelen melek, kutsal ışığın altında gösterilmiştir. Bu ışık, onları dünyevi olandan tamamen uzaklaştırmış ve mucizevî olana yaklaştırmıştır.

2.2. Grafik Düzen:

Resmi geometrik açıdan değerlendirecek, dikey olarak adeta üçe ayrılmış resmin orta kısmında İsa ve melek yer alır, bu şekilde ilgi merkezi olur. Diğer iki parçadaki elemanlar ve boyut da bunları adeta birbirine eş yapar. İsa'nın diz çökmesi ve iki yana olduğu kadar aşağı doğru da bir hareket yapan kolları ile bu figür kendi içerisinde bir üçgen oluşturmaktadır. Buna karşılık, kanatlarıyla birlikte yukarıdan resmin için giren melek de bir üçgen meydana getirmektedir. Bu ikilinin iki yanındaki ağaçlar, havariler ve aralarındaki boşluklar, dikdörtgenler oluşturur.

Yapıtta dikey çizgilerin baskınlığı dikkat çekmektedir. Birbiriyle adeta tek vücut olmuş İsa ile meleğin duruşu ve yanlardaki ağaçlar, resim düzleminin yatay bir şekilde kullanılmasıyla yapılmış olan resmi dikey hale getirmiştir. Bu dikeyliklere tek karşıtlık, İsa'nın diz çökmesi ve kollarını iki yana açmasıyla oluşan yataylıktır. Fakat eserin yatay olarak genişlemiş olması da görünürdeki dikey çoğunluğa bir uyum getirmiştir.

2.3. Renk Düzeni:

Resme genel anlamda baktığımızda, yoğun bir karanlık ile birlikte renk kullanımının en aza indirildiği göze çarpar. Sadece ışıpta seçilebilen figürler olan İsa ve melek, özellikle de melek figüründeki kırmızı, yapıttaki belirli tek renktir. Olayın gece geçmesi nedeniyle etraftaki renk düzeni hakkında bize sınırlı bir fikir veren eserde, ağaç gövdelerindeki kahverengi ve yapraklarındaki yeşil, yoğun koyuluğun arasından güçlükle tespit edilebilmektedir.

Renk sembolizminin az da olsa kullanıldığı eserde; kırmızı, mavi ve mor renklerin görülebildiği kanatlarıyla ve belinden vücuduna doğru yayılan yoğun kırmızı renkle

öne çıkan melek figürünü renk sembolizmine göre değerlendirirsek, bu renklerle göksel aşk, göksel gerçeklik ve passion'un simgelendiği sonucuna varırız. Meleğin üzerinde bulunan ve İsa'ya da geçen ışıktaki altın sarısının kullanımı ise, bize gaipler âlemini hatırlatmaktadır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Bu renkler dışında sanatçının vermeye çalıştığı sembolizm hakkında net bir yorum yapılamaz.

Eserdeki diğer figürlerin karanlıkta olması, gece vaktini belirtmenin yanı sıra, bu figürlerin anlık gaflet içinde olduklarını anlatan, psikolojik niteliği olan bir uygulamadır. Resmin konusunu oluşturan İncil'deki öyküye göre, İsa'nın yanına aldığı üç havarinin, İsa'nın uyarılarına rağmen uyumaları, bu eserde, adeta üstlerine çöken karanlıkla ifade edilmeye çalışılmıştır. Uyumakta olan bu figürler öylesine karanlıkta tasvir edilmiştir ki, neredeyse havariler gece karanlığının içinde boğulmakta ve geceye karışmaktadır. Blake'in bütün yapıtlarını göz önünde tutarak bu esere yaklaşırsak, yapıtın, sanatçının dönem dönem kullandığı renk uygulamalarının bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Blake'in tasvirleri içinde rengin bolca kullanıldığı eserler olduğu gibi renkten mümkün olduğunca arınmış, hatta hiç renk kullanılmayan eserler de görmek mümkündür.

2.4. Kompozisyon:

En üstte, İsa'yı tutan melekten başlayan hareket, kendinden geçmiş haldeki İsa'nın iki yana açtığı kollarıyla resmin sağ ve soluna yayılmıştır. Kolların sürdürdüğü hareketin menzilinde yer alan, karanlıkta kalmış havariler de birbirlerine dönük bakışları ile hareketi devam ettirmekte ve sonunda yine İsa-melek ikilisine yönlendirmektedir.

Eserdeki mekân bir bahçedir. Kompozisyon iki yana genişlemesine rağmen kapalı bir kompozisyonudur. Olayın esas karakterleri gibi resmin diğer elemanları da belli bir çerçeveye alınmış duygusu yaratmaktadır. Kompozisyonun ilgi odağı, İsa ve ona sarılarak adeta tek bedende birleşmiş duygusu veren melektir. Eserin tam ortasına yerleştirilmiş bu iki figür, aynı zamanda yapıtın anlam boyutuyla birebir ilişkilidir. Gecenin karanlığı içinde, kendinden geçmiş halde dua eden İsa ve ona güç vermek için gelen melek, kompozisyonun kurulumunda da dikkat çekici olan orta alana yerleştirilmiştir. Bu şekilde sanatçı, olay anı ve ana figürlerin ruhsal durumuna dikkat

çekmeye çalışmıştır. Yapıtta göz hizası esas alınmış ve perspektif odağı buna göre belirlenmiştir. İsa'nın yukarı dönük yüzü, resmin perspektif odağıdır.

Eserde planlar birbirinden çok net bir şekilde ayrılmamıştır fakat ön planda İsa ve meleğin olduğu rahatlıkla görülmektedir. Resmin sağ ve solundaki en dış ağaçlar ve sağdaki havari orta planı oluşturmakta, diğer havariler ve ağaçlarla birlikte bahçenin geri kalanı arka planı oluşturmaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

William Blake'in sanatında, üslubunu oluşturan özellikler arasında, bu yapıtta da gördüğümüz, net olmayan, hayaletimsi, uçucu görüntüler önemli yer tutar. Ön plandaki figürlerin arkasında kalan bütün figürlerde bu belirsizlik, netsizlik kendini belli etmektedir. Yine sanatçının üslubunun bir diğer özelliği olan figür anatomisindeki hacim duygusu, burada kendini göstermektedir. Özellikle melekte hissettiğimiz kas yoğunluğu, adeta Blake'in imzası niteliği taşımaktadır. İsa'nın elbise kıvrımlarıyla örtülmüş bedenindeki gizlilik, yine sanatçının diğer kutsal kişileri resmederken kullandığı yöntemlerden birisidir. Bu eserde, renk ve ışıkla sağlanmış olan karşıtlık duygusu, Blake'in gravür ve diğer resimleme tekniklerinde de kendini belli eder. Yoğun bir ışık ya da koyu gölgelerle elde edilen zengin ifade, bu yapıtta da en dikkat çeken özelliklerden biridir.

3. İkonolojik Boyut:

Sanatçı, bu eserinde, İncilden alınmış bir olayı tasvir etmektedir. İsa'nın, havarilerinden üçünü yanına alarak gittiği Gethsemene Bahçesi'nde kendinden geçerek dua edişi, yanındaki havarilerin onun uyarılarına rağmen uyuması ve İsa'ya destek vermek, acılarını azaltmak için gelen melek, eserin içeriğini oluşturmaktadır. İsa'nın duyduğu acı ve meleğin tesellisiyle kendini yazgısına bırakışı, eserde çok iyi görülmektedir. İsa'nın yere yığılır haldeki perişan durumuna yardım etmek için gelen melek ise güçlü bir şekilde onu kavramış, adeta tanrının desteğini ona iletmiştir. İsa ve melek arasındaki bu ruhsallık, resmin geneline olağanüstü bir hava katmıştır.

4. Yorum:

William Blake'in bu eseri, İncilde geçen bu konunun onun çerçevesinden ele alınışdır. Gethsemene Bahçesi'nde çekilen acı, İsa'nın hayatındaki dönemler arasında en çok sözü edilen ve en fazla sanat eserine ilham vermiş olan olaylardan biridir. Farklı İncillerde farklı şekillerde anlatılan bu öykü, çoğu zaman passion sembolleri ile betimlenmiştir. Blake ise konuyu ele alırken fazla ayrıntıya yer vermemiş, daha çok durumun ruhsal yönünü vurgulamaya çalışmıştır.

5. Yargı:

Şematik bir anlatımdan uzak duran sanatçı için bu meselde önemli olan ve vurgulanması gereken, İsa'nın vecdi ile onu teselliye gelen meleğin ona verdiği güç olmalıdır. Bu gücü renk ve ışığı kullanarak hissettiren Blake, bu ikili arasındaki ilahi desteği büyük bir doğaüstülikle gösterir. William Blake'in İncil resimlemelerinde yer alan bu eser, bütün bunlar göz önünde tutulduğunda sanat tarihi açısından önemli yere sahiptir.

ŞEYTAN'I BAĞLAYAN MİKAIL

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Şeytan'ı Bağlayan Mikail**", Suluboya, 328mm. x 262mm., 1805, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts

Eserde ejderha benzeri bir yaratıkla onunla boğuşan bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürün elinde bir anahtarla bir zincir vardır ve zincirle ejderhayı bağlamaktadır.

Elinde anahtarla ejderha figürünü bağlayan kişinin yüzünden güç ve hâkimiyet okunmaktadır. Güçlü ve kendinden emindir. Ejderhada ise korku ve panik ifadesi yoğunur. Kendisini bağlayan figüre karşı direnmekte fakat başarılı olamamaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Resmin konusu İncil'deki Vahiy bölümünden (20:1-3) alınmıştır. Bu bölümde Şeytan'ın bir melek (Mikail) tarafından bağlanışının anlatıldığı bu bölümde, gökten

inen bir melek, Şeytan'ı elindeki zincirle bağlamakta ve anahtar ile de bin yıllık bir süre için derinlere hapsedmektedir. Konulduğu yere bir de mühür vuran Mikail, bunu Şeytan'ın ulusları kandırmasını engellemek için yapmıştır.

Resimdeki karakterler de bu öngörü doğrultusunda oluşturulmuştur. Ejderha şeklindeki Şeytan'ı bağlayan figür, Mikail'dir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde kullanılan ışık, kaynağı belli olmayan ve belli bir amaç doğrultusunda kullanılmış bir ışıktır. Doğrudan Mikail'in üzerinde yoğunlaşan bu ışığın resmin genelini aydınlatması söz konusu değildir. Sadece ondan yayılan ışık, çevresini hafifçe aydınlatmaktadır. Bir kutsallık göstergesidir. Resmin geneline baktığımızda hissettiğimiz yoğun karanlığın içindeki bu ışık, eserin geri kalan bölümleriyle karşıtlık oluşturmakta ve bu da resmin anlam bütünlüğüne katkı yapmaktadır. Derinlere hapsedilen Şeytan'ın ve mekânın karanlıkta olmasına rağmen Mikail'in ilahi aydınlığı onun kutsal yapısını güzel bir şekilde ifade etmektedir. Bu açıdan resimde kullanılan ışığın psikolojik amaçlı kullanıldığını söyleyebiliriz.

2.2. Grafik Düzen:

Eserin geometrik incelemesini yaptığımızda yine aynı sarmal yapıyla karşı karşıya olduğumuzu görmekteyiz. Resmin tamamını kaplayan Şeytan'ın oluşturduğu daire formu, içine Mikail'i alarak zenginleşmiştir. Birbirine karşıt hareketleri ile daireyi tamamlayan bu iki unsur, eserdeki tek geometrik form olan daireyi oluşturmaktadır.

Eserde tam olarak dikey ya da yatay diyebileceğimiz bir eleman yoktur. İki figür de bedenlerinin çizdiği yaylarla aynı dairesel hareketi devam ettirmektedirler. Fakat Mikail'in dikeye yakın duruşu ile ejderhanın yukarı bakan yüzünün de yardımıyla yataya daha yakın olduğunu anladığımız duruşu, belli belirsiz yatay dikey eşitliğini ifade etmektedir.

2.3. Renk Düzeni:

Resme genel olarak baktığımızda soğuk renklerin baskınlığını görmekteyiz. Renk kullanımının aza indirgendiği bu eserde, kullanılan renk mavinin tonları ve bazı

yerlerde kullanılan sarıdır. Bunun dışında bariz bir renk kullanımının görülmediği bu resimde Mikail'in beyazımsı bedeni ile ejderhanın siyaha yakın bir koyuluktaki kuyruğu da yapıttaki renk kullanımında önemli yer tutmaktadır.

Yapıttaki renk sembolizmi, renk kullanımının azlığı neticesinde sınırlı olarak kullanılmıştır. Mikail'in bedenindeki beyazlık saflık sembolü iken saçının altın sarısı rengi de Mikail'in kutsallığını belirtmektedir. Şeytan'ın kuyruğundaki siyahlık, onun kötülüğünü ve karanlık tabiatlı olduğunu ifade eder. Şeytan ile birlikte manzaranın da mavimsi olması, bütün bu olayların Tanrı'nın isteği ile olduğunu anlatmaktadır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Arkadaki fonda tam tespit edilemeyen geçişli renklerin kullanımı da İncil'deki öyküye göre Mikail'in Şeytan'ı hapsettiği derinlikleri güzel bir şekilde anlatmaktadır. Bu da eserdeki renklerin psikolojik amaçla da kullanıldığının bir kanıtıdır. Adeta bahsi geçen derinleri tasvir etmiş olan sanatçı, bununla konuda geçen atmosferi bütünüyle sağlamaya çalışmıştır. Kötülüğünü üzerinde taşıdığı koyu renklerle de hissettiren Şeytan'a karşıtlık oluşturan Mikail'in aydınlık bedeni, kutsallığını izleyiciye tam olarak hissettirmektedir.

2.4. *Kompozisyon:*

Resimdeki hareketler birbirine bağlıdır ve aralarında bir denge vardır. Bir daire oluşturacak şekilde hareket eden ve bağlanmış ejderha kılığındaki Şeytan, resmin genelindeki hareketi yönlendirmektedir. Şeytan'ın yüzünden Mikail'in yüzüne ulaşan bu hareket, onun yay çizen bedeniyle yeniden ejderhaya ulaşmakta ve hareket bu şekilde devam etmektedir. Ejderhanın kuyruğuyla, sağ üst köşeye doğru da yönelen hareket, kuyruğa değen anahtarı tutan Mikail ile yeniden resmin içine çekilir. Eserdeki mekân İncil'de geçen derinlerdir. Herhangi bir zeminin bulunmaması da bunun göstergesidir.

Kapalı kompozisyonun kullanıldığı bu resimde, elemanlar birbirleri içinde adeta kaybolmakta ve tek bir öge haline gelmektedirler. Bu şekilde bir çerçeveye alınmış hissi veren eserde ilgi odağı Mikail'dir. Bu yerleştirilmenin resmin anlam boyutuyla birebir ilişki içinde olduğu görülmektedir. Çünkü elemanlar içinde etken olan Mikail,

kutsal bir varlık, bir melektir ve Şeytan'ın bağlayarak derinlere hapsetmektedir. Bu nedenle kompozisyonun kurulumunda en dikkat çekici yer olan orta alana yerleştirilmiştir. Sanatçı, bu şekilde olaydaki karakterler arasındaki durumu belirtmeye çalışmıştır. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır ve perspektif odağı da buna göre belirlenmiştir. Eserin perspektif odağında Mikail'in bedeni bulunmaktadır.

Yapıttaki planlar fazla değildir. Elemanların birbirine bağlı duruşları ve fon olarak belli bir zeminin kullanılmamış olması nedeniyle resimde iki plan görülmektedir. Mikail ve Şeytan'ın adeta birbirlerine dolanmış bedenleri ön planda, derinleri ifade eden geçişli renklerin kullanıldığı fon ise arka plandadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Bu yapıtta, Blake'in üslubuna ait birçok öğeyi görmekteyiz. Birbirleriyle ilişki içinde olan elemanlar, figürlerin zarif hareketleri ve yüzlerindeki ifade zenginliği ile anatomik açıdan bedenlerin resimlenmesindeki hacim duygusu, resimde sanatçının üslubuna ait görebildiğimiz özelliklerden birkaçıdır. Yine ışığın, eserin dikkat çekilmek istenen yerlerine yönlendirilmesi de sanatçının sıkça başvurduğu yöntemlerdendir. Blake'in Swedenborgian inancı, İncil'deki Vahiy bölümünde anlatılan öykülerle yakından ilgiliydi. Bu inancını temsil eden birçok resme imza atan sanatçı, bir taraftan kendi düşünce yapısını da ortaya koymaktadır.

3. İkonolojik Boyut:

İncil'deki Vahiy bölümünde anlatılan bir olay olan Mikail'in Şeytanı bağlayarak derinlere hapsetmesi, Vahiy bölümündeki diğer öngörüler gibi geleceğe ait kehanet niteliğindedir. İncil'den farklı olarak sembolik anlatımlara sıkça yönelen bu bölümdeki olaylar, belirli bir zaman diliminde yer almamaktadır, geleceğe ve özellikle dünyanın sonuna yönelik tahmin ya da kehanetleri içerir. Yuhanna adındaki yazarın imzasını taşıyan bu bölümün İncil'in gerçek bir parçası olup olmadığı ya da yazarının İncil Yazarı Yuhanna olup olmadığı belli değildir. Bu bölümde de anlatılan bir olay olan Mikail'in Şeytan'ı bağlaması da herhangi bir zaman dilimine ait olmayan bir olaydır. Meleğin kısıkırak yakaladığı Şeytan'ın zincirlenmiş bedeni ile aradaki mücadelenin görkemi, bu olayın anlatımına belli bir netlik ve estetik bir zenginlik kazandırmıştır. Sanatçının esere kattığı ifadesel zenginlik ve atmosferin neredeyse

elle tutulur halde olması da anlatılan öykünün konusunu tüm yönleriyle hissettirmektedir.

4. Yorum:

Vahiy resimlemeleri içinde en görkemli sahnelerden biri olan Mikail'in Şeytan'ı bağlayarak hapsetmesi olayı, birçok sanatçı tarafından işlenmiştir. William Blake'in konuyu ele alışındaki ifade zenginliği, güç ve zariflik, kayda değer bir önem taşımaktadır.

5. Yargı:

Özellikle kompozisyon kurulumu ve ifadesel yoğunluk ile öne çıkan bu eser, Blake'in eserleri ve genel sanat tarihi açısından büyük bir değere sahiptir.

YAŞAM NEHRİ

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Yaşam Nehri**", Kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 305mm. x 336mm., 1800–5, Tate Gallery, Londra

Eserdeki en önemli ve en çok yer kaplayan eleman, bir nehirdir. Bu nehir, yol boyunca akmaktadır ve nehrin kenarı boyunca iki tarafta binalar bulunmaktadır. Binaların yan taraflarında ya da kapılarında insanlar vardır ve çeşitli hareketler içinde bulunmaktadırlar. Bu hareketler; el kaldırma, öne eğilme gibi toplum ile ilişki içinde hareketlerdir. Yine bu binaların yanlarında ağaçlar bulunmaktadır. Resmin iki yanında, boru çalan ve biri beyaz, diğeri de pembe elbise giymiş iki müzisyen bulunur. Pembeli müzisyenin yanında nehre doğru eğilmiş bir kadın görülmektedir. Yine bu kadının yanında, yani resmin ortasında, iki çocuğu elinden tutmuş bir kadın, nehirde onlarla birlikte yüzerek ilerlemektedir. Yukarıdan uçarak gelen başka bir figür nehre doğru süzülmemektedir. Nehrin en son noktasında yani resmin en arka bölümünde büyük bir güneş bulunmaktadır.

Resimde bariz bir sükûnet ve rahatlık göze çarpmaktadır. Son derece aydınlık ve güzel gösterilen bu kentte, rahatsız edici hiçbir özellik hissedilmediği gibi, doğaüstü bir görünüm vardır. Dünyaya ait hiçbir fizik kuralının geçerli olmadığı bu alanda herkes buna uyum sağlamıştır. İnsanlar; uyumlu, mutlu ve yardımsever görünmektedir.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu, İncil'in son bölümü olan Vahiy (22:1-5) bölümünden alınmıştır. Bu bölümde Son Yargılama'dan sonra yeryüzünde hüküm sürecektir olan Yeni Kudüs kenti gösterilmektedir. Bu bölümde melek, Vahiy'in yazarı olan Yuhanna'ya kentin ayrıntılı görünümünü anlatmaktadır. Anlattıklarına göre Yeni Kudüs kentinde billur gibi akan bir yaşam ırmağı vardır ve kentin caddesiyle birleştiği yerde Hayat Ağacı bulunmaktadır. Bu ağaç, her ay farklı bir ürün olmak üzere on iki ürün vermektedir. Yaprakları ise uluslara sağlık verir. Tanrı'nın lanetlediği hiçbir şeyin olmayacağı bu kentte, Tanrı ve İsa'nın tahtları vardır ve onlara tapınılır. Yaşam Nehri de zaten Tanrı'nın tahtından çıkar ve Hayat Ağacı'na doğru akar. Bu kentte gece olmayacaktır ve dolayısıyla hiçbir ışık kaynağına ihtiyaç duyulmayacaktır. Tanrı'nın verdiği ışıkla bu kent, çağlar boyu hüküm sürecektir.

Resimdeki elemanlar da bu kehanetin öğeleridir. Yoldan akan nehir, sözü edilen yaşam nehri, kent de kurulacak olan Yeni Kudüs kentidir. Etraftaki binalar da bu kente ait binalardır. İnsanlar da kentin ahalisidir ve aralarında uyum içinde yaşamaktadırlar. Yaşam ağaçları nehrin iki yanında görülmektedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserdeki ışık kullanımı, renklerdeki solmaya bağlı olarak net bir fikir vermekten uzaktır. Fakat söz konusu solmadan önce renklerin daha koyu ve canlı olabileceği düşüncesinden yola çıkarsak, resimdeki elemanları aydınlatan en önemli öğenin güneş olduğunu düşünebiliriz. Figürlerdeki ışıklı ve gölgeli alanlar da resimdeki güneşin aydınlatıcı olarak görev yaptığını hissettirmektedir. Bu ışık, Vahiy'de anlatılan Yeni Kudüs kentinin, anlatılana uygun şekilde, ışıklar içinde olduğunu anlatır. Tanrı'nın krallığının başlayacağı bu dönemde her şey kutsal olacağı için her yerin ışık içinde gösterilmesi, ışık kullanımında amaca yönelik bir uygulamadır.

2.2. *Grafik Düzen:*

Resmin geometrik açıdan değerlendirirsek, hemen her geometrik şeklin kullanıldığını ve birinin baskınlığının söz konusu olmadığını görürüz. Nehrin açılı yolu, her dönemeçte üçgensel yapılar oluştururken, ağaçların dalları da resimdeki üçgenlere dâhildir. Ayrıca nehirde yüzmekte olan kadın ve iki çocuğunun duruşları da bu üçgen oluşumlara örnektir. Uçarak nehre yönelmekte olan erkek figürünün oluşturduğu üçgen de barizdir. İki taraftaki binalar, perspektifli görünümü ile kazandıkları üçgene yakın görüntülere rağmen aslında dikdörtgenler oluşturmaktadır. Kapıların ve insanların dikey kütleler oluşturan duruşları, yine dikdörtgenlere destek vermektedir. Güneşin yarım daire biçiminde resme katılımıyla, eğriler ve yaylar da esere girmiş, diğer geometrik elemanları dengelemiştir. Nehre doğru eğilen kadının ve uçarak gelen erkeğin hareketleri de dairesel formlara hizmet etmektedir.

Yapıtta dikey ve yatay çizgilerin belli bir uyum içinde var oldukları görülmektedir. Binaların, kapıların, ayakta duran insanların ve ağaçların oluşturduğu dikeylikler, merkeze doğru ilerleyen nehir kenarları ve ağaç dalları, binaların taban ve tavanları ile ufuk çizgisinin yataylıklarıyla dengelenmiştir.

2.3. *Renk Düzeni:*

Yapıttaki renk kullanımı hakkında ilk söz edilmesi gereken, bu resmin uzun süre fazla ışığa maruz kalmasından dolayı renklerinin solmuş olduğu gerçeğidir. Kâğıdın sarıya çalan rengi de yine bu fazla ışığın sonucu olarak ortaya çıkan bir değişimdir. Resimdeki orijinal renkler hakkındaki bilgiler, bu bozulmadan etkilenmemiş olan sınırlı bölgelerden elde edilebilmektedir (N.C. Mc Manus, J.H. Townsend, 2003, s. 78). Eserin alt bölümünde şerit halinde kullanılmış Prusya Mavisi, söz konusu solmanın ardından yapılan bir düzeltme ile resme yerleşmiştir. Fakat resmin yapıldığı zaman nehrin tamamında bu rengin ya da İndigo Mavisi'nin kullanılmış olabileceğini anlatmaktadır.

Resimdeki sembolik anlatım renklerde de kendini belli eder. Bir zamanlar nehrin tamamını kaplayan mavi renk, nehrin doğal berraklığını anlatmak için kullanılmış olabileceği gibi, aynı zamanda sembolik bir anlatımla göksel gerçeklik ya da tanrı

iradesi anlamlarında da kullanılmış olabilir. Altın sarısı güneş de yine Yeni Kudüs kentindeki aydınlığı anlatma amacıyla kullanılmış olabileceği gibi gaipler âlemini sembolize de etmektedir (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Blake'in bu resimde renk sembolizmine ait olarak kullandığı diğer elemanlar, iki yandaki müzisyenlerdir. Beyaz giymiş olan müzisyen masumiyeti simgelerken pembeli müzisyen deneyimi simgeler. Bu simgeler, Blake'in masumiyet ve deneyim hakkındaki görüşlerine de vurgu yapmaktadır.

Resimde sembolizme hizmet eden başka renk özelliği görülmemekle birlikte, az da olsa psikolojik bir etkinin amaçlandığı söylenebilir. Özellikle güneşin büyük ve parlak sarı ile ifade edilmesi, Yeni Kudüs şehrinin ışıklar içinde olan manzarasını izleyiciye hissettirme amaçlıdır. Bu eseri Blake'in diğer eserlerindeki renk kullanımıyla karşılaştırmak hemen hemen imkânsızdır. Neredeyse tamamen solmuş olan renkler için sadece tahmin yürütülebilmektedir, bu da William Blake'in tipik renkleri olduğuna ya da farklı bir kullanım denemiş olduğuna dair bir kanıt oluşturmamaktadır.

2.4. *Kompozisyon:*

Resmin her köşesinden ortaya doğru yönelen hareketler görülmektedir. İki yandaki müzisyenlerin ortaya yönelik duruşları ve ellerindeki boruların yönelimi, dikkati orta bölüme çekerken, pembeli müzisyenin yanındaki kadın ve uçarak nehir üzerine gelen erkek figürü yine resmin en önemli elemanı olan nehre vurgu yapmaya çalışmıştır. Nehir kenarlarındaki binaların perspektif kullanılarak yapılan yerleştirilmesi, yine nehrin akış yönünde bir hareket oluşturur. İki yandaki ağaçların dallarının yine nehir üzerine yönelmesi de buna katkı yapar. Nehrin akış yolunun sonunda bulunan güneş ise, adeta nehirle bütünleşmiş ve diğer elemanlar tarafından hareketin yönlendiği son nokta olmuştur.

Eserdeki mekân, Vahiy'de sözü geçen Yeni Kudüs kentidir. Resimdeki elemanların merkeze doğru yönelmiş olmalarına rağmen, bu kompozisyon açık bir kompozisyonudur. Nehrin çerçevenin dışına taşmış, ilerleyen görüntüsü ve iki yana açılan şehir manzarası bu kompozisyonu oluşturmuştur. Kompozisyonunda her eleman, hareket ve duruşlarıyla ilgiyi üzerinde toplamaktadır. İlgi odağı nehir ve

güneştir. Bu ikisinin bulunduğu noktada aşağı doğru süzülen figür ise, dikkat çekicidir. Nehir ve güneşin, resmin en dikkat çekici yeri olan orta alana yerleştirilmesi, eserin anlam boyutuyla da ilişkilidir. Sanatçı bu kurulumla, Yeni Kudüs kentinin en önemli elemanı olan Yaşam Nehri'ni, kenti ışıklar içinde bırakan ışık kaynağıyla birlikte göstermiştir. Kente ait diğer özellikleri de bu bölümün etrafına yerleştirerek, Yeni Kudüs'ün niteliklerini düzenli bir şekilde izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Yapıtta göz hizası kullanılmıştır ve perspektif odağı da buna göredir. Nehrin güneşle bulunduğu ufuk çizgisi üzerinde uçmakta olan figür, resmin perspektif odağıdır. Bu figürün burada bulunuşu, bu kentte Tanrı'nın hükümdarlığı altında hiçbir şeyin imkânsız olmayacağı düşüncesinin anlatılmak istenmesidir. Kompozisyondaki elemanların sembolik olarak kullanıldığı bu resimde, figürlerin kendileri olduğu kadar hareketleri de simgesel anlatımlar içermektedir. Resimdeki gelin figürü Yeni Kudüs kentini sembolize ederken, kucaklayan figürler de evlilik simgesi olarak kullanılmıştır.

Eserdeki planların ayırımında; müzisyenler, iki çocuklu kadın ve öndeki figür ile nehrin yakın bölümü ön planı oluştururken, nehir kenarları ve buralardaki binalar, insanlar ve ağaçlar orta plandaki elemanlar olarak karşımıza çıkar. Uçan figür de orta planda yer alır. Nehrin arka bölümü, buradaki bina ve insanlar ile güneş de arka planı oluşturmaktadır.

2.5. *Üslup Özellikleri:*

Yaşam Nehri, Blake'in suluboya eserlerini nasıl sunduğuna dair bize fikir vermektedir. Çini mürekkebi kullanılmış iki çizgi arasının boyanmasıyla elde edilen doğal bir çerçeve, resmin iyice ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu eserde sanatçıya ait gözlemlenen özelliklerden bazıları; figürlerin uyumlu ve estetik duruşları, kumaş kıvrımlarındaki zariflik, çıplak figürlerdeki anatomiye önem veren yaklaşım, fantastik görüntülerdir. Vurgulanmak istenen bölgeye, resmin tüm elemanları kullanılarak dikkat çekilmesi de yine sanatçının konuyu anlatmakta sıkça başvurduğu yöntemlerdendir.

3. İkonolojik Boyut:

Vahiy'de tanımlanan Yeni Kudüs kentinde tek bir hayat ağacı bulunmaktadır ve güneş dâhil hiçbir somut aydınlatıcı yoktur. Oysa William Blake'in bu eserinde nehrin iki yakasında birçok hayat ağacı bulunmaktadır ve karşıda büyük bir yer kaplayan güneş bulunur. Yeni Kudüs Öğretisi olarak tanımlanan Swedenborgianizm adlı dini düşünceye bağlı olan Blake için önemi büyük olan bu konu, bir anlamda kendi inancının da ifadesidir. Kentin tanımlarından daha zengin gösterilmeye çalışılması belki bundan dolayıdır. Belki de sanatçı, doğaüstü niteliklere sahip olan Yeni Kudüs kentine daha dünyevi unsurlar sokarak, ona gerçek bir kent görünümü kazandırmaya çalışmıştır.

4. Yorum:

Blake'in bu eseri, onun Vahiy'de yer alan bu konuyu işlerken, bu konuya kendi düşünce sisteminin temelinde olan Swedenborgian düşüncesini de dâhil ettiğinin kanıtıdır. Tanrı'nın krallığı altında yaşanacak kutsal bir kent olan Yeni Kudüs'ün tasvirindeki birçok simge Yeni Kudüs öğretisine uygun şekilde kullanılmıştır. Gelin ve evlilik unsurları Yeni Kudüs öğretisinde önemli yer tutmaktadır. Evliliğin sonsuzluğu ve ölümün sonrasında da var olmaya devam edeceği bu öğretinin inanışları arasındadır.

5. Yargı:

Resmin içinde kullanılan bütün simgesel elemanlar, içerik olarak da bu öğretinin adeta manifesto şeklinde açıklanması olarak kendine yer bulmuştur. Bu simgesel açıklama ve sanatçının üslup özelliklerinin başarılı kullanımı, bu eseri Sanat ve Düşünce tarihinde önemli bir yere koymaktadır.

BEHEMOTH VE LEVIATHAN

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Behemoth ve Leviathan**", Suluboya, 200mm. x 151mm., 1805–6, British Museum

Eserin alt kısmında bir daire, bunun içinde de suaygırı benzeri bir varlık ve fantastik bir deniz canavarı vardır. Suaygırı toprağa basmakta ve deniz canavarı da suyun içinde bulunmaktadır. Bu dairesel bölgenin üst kısmında yıldızlı bir gökyüzü vardır. Gökyüzünün en üst bölgesinde sakallı ve başının arkasında ışık bulunan bir figür, kolunu aşağı doğru indirmiş, dairenin içindeki suaygırı ve deniz canavarını işaret etmektedir. Yanında iki tane melek figürü bulunan bu erkek figürünün altında, çömelmiş beş insan figürü vardır. Üstteki figürün aşağıya sarkan koluyla iki gruba ayrılmış bu insanlardan sol tarafta olanlar bir kadın ve bir erkekken, diğer taraftakiler üç erkek figürüdür.

Adeta ikiye ayrılmış kompozisyonun alt kısmında bulunan canavarlar, kendi aralarında hâkimiyet yarışı içindedirler. Yukarıdan onlara bakan figürler, şaşkınlık içinde onları izlemektedirler. Onların üstünde yer alan sakallı figür, aşağıyı işaret etmekte, onları diğerlerine göstermektedir. Duruşunda bir güç ve egemenlik duygusu sezilir. Onun yanındaki figürler, sadakat ve hayranlık dolu bakışlarla bakmaktadırlar.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu Tevrat'tan alınmıştır. Tevrat'ın Eyyub kısmında (40.15 – 41.34) bölümlerde bahsedilen bir öykü olan Behemoth ve Leviathan'daki esas anlatılmak istenen Tanrı'nın gücüdür. Bir suaygırı olan Behemoth ve fantastik bir deniz canavarı olan Leviathan, Tanrı'nın gücünün kapsamını vurgulamak için Eyyub ile yaptığı konuşmada, ona gösterdiği güçlü yaratıklardır. Metnin anlattığına göre, Behemoth toprağa, Leviathan ise suya hâkimdir. Fakat ikisi de bütün güçlülüklerine ve insanlarda yarattıkları dehşete rağmen, Tanrı'nın kullarıdır ve onun önünde duramazlar. Göklerin altında ne varsa hepsi tanrınındır. Bu konu Tevrat'ta geniş biçimde anlatılmış, Behemoth ve Leviathan'ın özellikleri ve güçleri teker teker sıralanmıştır. Tanrı bu iki canavarı göstererek ve onların tüm güçlerine rağmen kendisine bağlı olduklarını anlatarak, kendi gücünün sonsuzluğunu vurgulamaya çalışmıştır. William Blake'in Jerusalem adlı kitabında da bu iki canavar; toprak ve denizin savaşını temsil eder. Fakat buradaki olay, daha çok Tanrı'nın gücünü Eyyub'a göstermesi üzerinde yoğunlaşmıştır.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Yapıt karşidan geldiği düşünölen fakat kaynağı belli olmayan bir ışıkla aydınlanmaktadır. Bu ışık, belli bir figüre odaklanmayı sağlamaktan çok figürlerin hepsinin hatlarını belirtecek genel bir aydınlatmaya hizmet etmektedir. Kurulmuş şemanın ayrıntılarını ve anlatılmak isteneni net bir şekilde vermeye çalışan ışığın yoğunluğu bu yüzden fazla değildir fakat genele yayılmıştır. Eserin üst bölümündeki koyu gece manzarasını delen yıldızların ışığı, resme aydınlatma yönünden bir katkıda bulunmaz. Sadece mekânın belirtilmesi ve dekoratif olarak zenginleştirilmesi bakımından orada bulunmaktadırlar. Yine Tanrı'nın başındaki ışıklı daire de genel aydınlatmaya bir etkide bulunmaz. Tanrı ve meleğin üzerlerindeki göreceli beyazlık ve ışık, aydınlatmanın orada biraz daha yoğunlaştığı etkisini vermektedir. Bu da genele yayılmış olan ışığın yine de belli kişileri vurgulamak için yoğunluğunun ayarlandığını göstermektedir. Resimdeki ışık kullanımının psikolojik yönü bu şekilde açıklanabilir. Fakat genel bir ışıktan söz ettiğimiz için psikolojik etkiyi güçlendiren başka öge bulamamaktayız.

2.2. Grafik Düzen:

Resmin geometrik açıdan değerlendirilmesinde ise dairesel formların dikkati üzerinde toplayan alanlarda olduğu fakat bunları dengeleyen çok sayıda farklı geometrik biçim bulunduğu sonucuna varılır. Eserin alt bölümünde, dünyayı simgeleyen geniş bir daire bulunmaktadır. Dünyayı simgelediğini içindeki yere ve denize hâkim olan canlıların bulunmasından anlamaktayız. Tanrı'nın başındaki ışık dairesi ve Leviathan'ın bedeninin deniz içinde yaptığı hareket de resimdeki dairesel yapılara örnek teşkil eder. Kompozisyonun üst kısmındaki gökyüzü, kendi içinde bir dikdörtgen oluşturmakta ve çömelmiş insan figürlerinin bulunduğu yer de kendi içinde bir dörtgen meydana getirmektedir. Fakat bu çömelmiş figürler bu hareketleri neticesinde, kendi içlerinde üçgen yapılar oluşturmakta, melekler de kanatlarıyla bu üçgenlere destek vermektedir.

Yapıtta dikey ve yatay çizgiler dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Behemoth ve Leviathan'ın duruşları, aralarındaki sınır, Tanrı'nın durduğu yerle çömelmiş insanların arasındaki sınır, insanların oturduğu zemin, eserdeki yataylıkları oluştururken,

meleklerin duruşu, Tanrı'nın aşağı sarkan kolu ve işaret eden eli, Behemoth ve Leviathan'ın birbirlerine karşıtlık oluşturan hareket ve uzuvları, dikeylikleri belirlemektedir. Eserin dikey bir çerçevede oluşturulmuş olması da dikeylere destek vermekte, bu şekilde eserdeki denge sağlanmaktadır.

2.3. Renk Düzeni:

Resme baktığımızda, renk kullanımının yukarıdaki bölümlerdeki azlığına rağmen, aşağıda bulunan iki fantastik figürü betimlemede zengin bir hale geldiğini görmekteyiz. Sınırlı sayıda rengin göze çarptığı eserde, sıcak renklerin görece üstünlüğü hissedilmektedir. Gökyüzünü temsil eden yıldızların eşlik ettiği koyu karanlıkta parlayan Tanrı ve meleklerde renk kullanımına fazla yer verilmemiş, Eyyub ve ailesinin gösterilmesinde renk unsuru daha çok devreye girmiştir. Burada açık kahverengi kullanılmıştır.

Behemoth ve Leviathan'ın renklendirilmesinde de kırmızı ve kahverengi tonlar benimsenerek uygulanmış, bu renklerin sembolik incelenmesi sonucu dünyevilik olgusu üzerinde durulmuş, bu iki fantastik yaratığın dünyadaki yeri ve temsil ettikleri vurgulanmaya çalışılmıştır. Yine Tanrı'nın başındaki dairede ve yıldızlardaki altın sarısı kullanımı da gaip âlemi ve kutsallık sembolüdür (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Eserdeki renklerin psikolojik amaçla kullanıldığı düşüncesi, Eyyub ve ailesinin Tanrı'nın ışığı altında gölgede kalmış halleri ve kahverengiye yaklaşan tonlarda betimlenmelerinde kendini gösterir. Blake'in renkleri bu şekilde psikolojik amaçlı kullanımı, yapıtlarında sıkça rastladığımız bir durumdur.

2.4. Kompozisyon:

Simetrik diyebileceğimiz bu resimde figürler kendi içinde hareket halindedir ve hareketi belli bir yöne taşımaz. Sağdan ve soldan Tanrı'ya yönelmiş olan iki melek ve çömelmiş insan figürlerinin arasından aşağıyı gösteren Tanrı'nın eli hareketi aşağı yönlendirmekte ve dikkati, dünyayı temsil eden dairenin içindeki Behemoth ve Leviathan üzerine toplamaktadır. Karşılıklı duruş ve hareketleriyle birbirlerini dengeleyen bu iki figürün hareketleri karşıtlıklar oluşturur. Denizin içinde kıvrılarak

dönen, sonra da başını yukarı kaldıran Leviathan'ın hareketi, toprağın üstünde düz bir şekilde durarak başını aşağı eğen Behemoth'un hareketiyle devam eder. Bu hareketler adeta bir döngü oluşturmaktadır.

Eserde şematik bir yeryüzü ve gökyüzü mekân olarak kullanılmıştır. Kapalı kompozisyon kullanımının bariz olduğu bu resimde bütün elemanlar bir çerçeveye alınmış duygusu yaratmaktadır. Kompozisyonun ilgi odağı yeryüzünü temsil eden dairenin içindeki Behemoth ve Leviathan'dır. Eserde büyük bir yer kaplayan ve geniş hareketler sergileyen bu öğeler, dikkati üzerlerinde toplamaktadır. Resmin anlam boyutuyla da birebir ilişki içindedirler. Tevrat'taki öyküde geçen bu iki eleman, yeryüzü ve denizlere olan hâkimiyetleriyle dünyaya hükmetmektedirler. Bu bakımdan bir arada dünyayı temsil de eden bu iki fantastik yaratık, dünyadaki tüm gücü de bünyelerinde barındırmaktadır. Tanrı'nın buyruğundaki bu iki inanılmaz güç, resim içinde de konuya uygun olarak geniş bir yer almış, doğru şekilde yerleştirilmiştir. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır ve perspektif odağı da Behemoth'un gövdesidir.

Eserdeki şematik anlatım, planların birbirinden ayrılmasını güçleştirmektedir. Behemoth ve Leviathan'ın içinde bulunduğu dünya, melekler ve Tanrı ön planda, Eyyub ve ailesi orta planda, yıldızlı gece manzarası ise arka planda gösterilebilir.

2.5. Üslup Özellikleri:

William Blake'in üslubunu oluşturan birçok öğeyi görebileceğimiz bu resimde, en göze çarpan özellik, şematik anlatımdır. Meleklerin uzun ve uyumlu duruşları, elbise kıvrımları ve kanatlarındaki incelik, çıplak figür olan Tanrı'nın belirgin anatomisi, diğer figürlerin psikolojik etki vermeye çalışan duruşları ve birbirlerine uyumlu hareketleri ile sanatçının, fantastik canlıların özelliklerini yaratmada gösterdiği geniş hayal gücü, bu özelliklerden bazılarıdır.

3. İkonolojik Boyut:

Sanatçı burada Tevrat'tan alınmış bir konuyu resmetmiştir. Tanrı'nın Eyyub ile olan konuşmasında, gücünün kapsamını ona anlatmak için gösterdiği iki figür olan Behemoth ve Leviathan ile Tanrı'nın gücü karşısında eğilen Eyyub ve ailesi eserin içeriğini oluşturan elemanlar ve duygulardır. Kutsallık ve uyumun sezildiği resmin

üst bölümünde, Eyyub ve ailesi Tanrı'nın bu sonsuz kudreti karşısında eğilmiş ve şaşkınlıkla Behemoth ve Leviathan'a bakmaktadırlar. Resmin alt kısmındaki canavarlar ise kendi aralarında bir döngü içindedirler ve izleyenlerde dehşet duygusu uyandırmaktadırlar. Sonuçta verilmek istenen düşünce olan Tanrı'nın sonsuz gücü fikri net olarak verilmiştir.

4. Yorum:

Blake'in Tevrat resimlemeleri içinde en ünlülerinden olan bu resim, açık ve net anlatımıyla ön plana çıkarken, fantastik figürlerin yaratımında da başyapıt denebilecek türdendir. Behemoth ve Leviathan'ın hükmettiği dünya şeması aynı zamanda karşıtlıkların uyum içinde devinimi olarak da hissedilmektedir.

5. Yargı:

Anlatımı ve yaratıcılık bakımından üst düzey bir hayal gücünün kullanımıyla dikkat çeken bu eser, sanat tarihi içinde önemli bir yere sahiptir.

ÂDEM VE HAVVA İLE GÖRÜŞEN RAPHAEL

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Âdem Ve Havva İle Görüşen Raphael**", Suluboya, 496mm. x 392mm., 1808, Museum of Fine Arts, Boston

Resimde bir çardak görünmektedir. Bu çardak, figürlerin hepsini içine almış, onları toplamıştır. Çeşitli bitkilerden oluşturulmuş bu çardak, çiçeklerle süslüdür. Her şeyiyle doğanın bir parçası gibi görünen bu bölmede yine bitki saplarından yapılmış koltuklar vardır. İki koltukta karşılıklı olarak iki figür oturmaktadır. Biri, ellerini iki yana açmış, çıplak bir erkek figürüdür. Diğer koltukta oturan figüre bakmaktadır. Karşısındaki figür ise görkemli kanatlara sahip, başında taç olan bir kişidir. Bir eliyle yukarıyı işaret ederken, diğeriyle arka plandaki bir ağacı göstermektedir. Oturan bu iki figürün arasında, ayakta durmakta olan çıplak bir kadın figürü vardır. Bir elinde üzüm salkımı, diğeriyle ise bir kap tutan bu kadın figürünün arkasından, çardağın dışında kalan yeryüzü parçası görülmektedir. Tepeler, ağaçlar ve hayvanların

görüldüğü bu manzarada en dikkat çekici olan kısım, tam da ayaktaki kadın figürünün arkasında yer alan görkemli bir ağaçtır. Meyve yüklü dalları olan bu ağaca sarılmış bir yılan görülmektedir. Çardakta oturan kanatlı figürün işaret ettiği bu ağaç ve üstündeki varlıktır.

Doğadan bakir bir manzaranın aktarıldığı görünüm, izleyeni saf ve kirletilmemiş kavramlarla ilgili düşüncelere götürür. Bu saf ve doğal düşünce figürlere de yansımaktadır. Ayaktaki kadın figürü ve oturan erkek figürü de bu doğallığa karışmış, saf duygular içindedir. Çıplaklıklarından utanır gibi bir durumda değillerdir. Örtünme ihtiyacı hissetmemektedirler. Oturan erkek figürü, karşısında oturan kanatlı figürle konuşma içerisindedir. Bu konuşmanın harareti ile sıklıkla vücut hareketlerine başvurmaktadır. Yüzünden de meraklı ve endişeli bir hal okunmaktadır. Dikkatli bir şekilde bu konuşmanın içerisinde yer almaktadır. Kanatlı figürde ise açıklayıcı bir durum sezilmektedir. Soğukkanlı görünmektedir ve ciddi bir ifadesi vardır. Ortada ve ayakta olan kadın figürü, oturan erkek figürüne bakmakta ve konuşmayı dinlemektedir. Yüzünde meraklı fakat fazla endişeli olmayan bir ifade vardır. İki elindeki malzemelerle ortama ve olaylara hâkim bir ifadesi vardır.

2. İkonografik Boyut:

Bu eser, John Milton'un "Kayıp Cennet" adlı eserinin 5. Kitap (bölüm) resimlemesidir. Bu bölümde anlatılan, Tanrı'nın, Âdem ve Havva'yı uyarmak için meleklerden biri olan Raphael'i cennet bahçesine göndermesidir. Şeytan'ın bu çifti bir şekilde baştan çıkarmasını ve onların da yasak meyveyi yemelerini istemeyen Tanrı, Raphael'e, Âdem ve Havva'ya söyleyeceklerini anlatır. Cennet bahçesine gelen meleği gören Âdem, eşine de haber verir ve kutsal konuklarını ağırlamak için ellerinden geleni yaparlar. Oturdıkları çardak şeklindeki köşkte ağırlanan konukun önüne bahçedeki en güzel meyvelerden ikramda bulunurlar. Raphael, alçakgönüllülük gösterip onların yiyeceklerinden yediği için mutlu olurlar. Melek ise bir süre sonra geliş amacını açıklar. Tanrı'nın yasaklarına uyulması gerektiğini, onları kıskanan baştan çıkarıcının kimliğini anlatır. İnsan çiftine düşmanlarının kim olduğunu açıkça söyler. Söz konusu baştan çıkarıcının Tanrı'ya isyan ederek nasıl bu

konuma geldiğini de anlatır. Onun aldatmalarına kanmamak için yasak meyveden uzak durmaları gerektiğini anlatır (J. Milton: 2006, s 105).

Bu bölümün anlattığı konu üzerinden eseri incelersek, mekânın cennet bahçesi olduğunu anlayabiliriz. Bitkilerle örülmüş çardak görüntüsü, Âdem ile Havva'nın yaşadıkları köşktür. Oturan erkek figürü Âdem, ayaktaki kadın figürü ise Havva'dır. Yine oturmakta olan kanatlı ve başında tacı olan figür ise onları düşmanlarına karşı uyarmaya gelen Sosyal İşler Ruhu Raphael'dir. İşaret ettiği ağaç da yasak meyvenin yetiştiği ağaçtır. Bu ağaca dolanmış yılan da daha sonra Şeytan ile birlik olup insan çiftini baştan çıkaracak ve düşüşü gerçekleştirecek olaylar zincirini başlatacak olan yılanıdır.

Eserdeki semboller düşünüldüğünde bu yöndeki tek sembol Havva'nın elindeki üzüm salkımıdır. Üzüm salkımı ya da genel olarak asma bitkisi, kutsallık ve İsa'nın kanını ifade eder. Burada Raphael için yapılan ikramda yer alan bu meyve, ortam gereği burada bulunabileceği gibi, ortamın kutsallığını vurgulamak için de kullanılmış olabilir. Havva'nın elinde bulunması ile de İsa'nın kanı simgesi ortaya çıkar. Çünkü Raphael, Havva'yı selamlarken onu kendinden sonra gelecek olan başka bir kutsal kadın olan Meryem gibi selamlamış, bu şekilde bu iki kadın arasında bir ilişki kurmuştur. Havva'nın elindeki bu asma da, düşüşten yıllarca sonra dünyaya gelerek kendini İsa olarak feda eden Tanrı'nın Oğlu karakterine bir gönderme niteliğindedir. Milton'un bu eseri, Tanrı'nın oğlu karakterinin daha sonra İsa olarak yeniden doğduğu düşüncesini vurdular.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Blake'in birçok eserinde gördüğümüz gibi, burada da ışık kullanımı, figürlerin aydınlatılmasını ve bu şekilde anatomideki hacim duygusunun yakalanmasını amaçlamaktadır. Işıktan gölgeye yumuşak geçişler gözlemlenmektedir. Her figürün ayrıntılı olarak aydınlatıldığı bu eserde, karşıdan geldiği hissini uyandıran bir ışık kullanılmıştır ve herhangi bir ışık kaynağı göze çarpmamaktadır. Özellikle kompozisyonun ana unsurları olan Âdem, Havva ve Raphael üzerinde toplanan ışık ile bir bütünlük sağlanmıştır. Bu şekilde konunun ana unsurları belirlenmiş, dikkat bu

elemanlar üzerine çekilmiştir. Bu figürleri kompozisyondaki diğer öğelerden ayırmak, aydınlatma sayesinde kolaylaşmıştır.

2.2. *Grafik Düzen:*

Resmin geometrik incelemesinde, üçgenlerin genel bir form olarak kullanıldığı açıktır. Çardağın kurulumu, yapraklardan oluşan köşelerin ve çardağın boşluğunun başlattığı üçgen formlar, figürlerin duruşları ile de devam etmektedir. Özellikle üç figürün bir arada düşünülmesi ile iki farklı üçgen oluşturulabilirken, ayrı olarak ele alındığında da figürler –Havva'nın oluşturduğu dikdörtgenimsi yapı hariç- duruş ve hareketleri ile kendi aralarında üçgen formlar oluşturmaktadır. Bu geometrik biçimin resimde kullanımı bu elemanlarla da sınırlı değildir. Arkadaki manzarada, ufuk çizgisinin tam ortasında yer alan ağaç da tepe noktasından aşağı doğru genişleyen dallarıyla bir üçgen oluşturmakta ve aynı zamanda genel manzara içinde de var olan hayali bir üçgenin tepe noktasında bulunmaktadır. Resimdeki diğer geometrik elemanlar; dikdörtgen zemin ve kare görünümlü koltuklardır.

Eserdeki yatay ve dikey çizgiler arasında bir denge görülmektedir. Dikeylerin çokluğuna karşın bunları uyumlu hale getiren yatay çizgiler, bu dengeyi sağlamaktadır. Çardağın direkleri, figürlerin dik oturuşları, başta yasak meyvenin yetiştiği ağaç olmak üzere diğer ağaçlar, resimdeki dikey elemanlardır. Zemin ve ufuk çizgisi üzerindeki yükselti ise yataylıkların az ama etkili temsilcileridir.

2.3. *Renk Düzeni:*

Eserde uyumlu renkler kullanılmıştır. Yeşilin birçok tonunun egemenliğinde var olmuş bu resimde, diğer renkler, kahverenginin tonları, sarı, turuncu ve çok az da olsa kırmızıdır. Ten rengi ve kırık beyaz da kullanılan renklere aittir. Sıcak-soğuk dengesi de başarılı bir şekilde uygulanmıştır.

Eserde sembolik olarak anlam taşıyan en önemli renk yeşildir. Konunun içinde geçtiği cennet bahçesinin bolluk ve bereketli ortamını sembolize eden yeşil, aynı zamanda yaşam anlamındadır. Bu da insan ırkının yaşamının temellerinin atıldığı ortam olan cennet bahçesini iyi bir şekilde tanımlar. Sembolik amaçlı kullanılmış diğer renkler, Raphael'in elbisesi ve kanatlarında görülebilir. Kanatlarındaki altın

sarısı ile kutsallık simgesini üzerinde taşıyan Raphael, elbisesindeki beyaz ile saflık ve kutsallığını perçinlemektedir. Kırmızı tacı ile de tanrısal aşk içinde olduğu ve Tanrı'nın emrinde yaşadığı ifade edilir (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Çardağı süsleyen altın sarısı çiçekler, yine bu mekânın kutsallığını vurgularken, Bilgi ağacına sarılmış kahverengi yılan dünyevilik sembolü olarak kullanılmıştır.

Yine de bu resimdeki renkler için sembolikten çok psikolojik etkiler amaçlanarak kullanıldıkları söylenebilir. Bereketli ve doğal bir ortamı oluşturan yeşil tonları ve parlak altın rengi, bu sade yaşamı görkemle birleştirmektedir. Bu da izleyiciyi, ilk atalarımızın yaşadığı cennet bahçesinin doğaüstü ortamına davet eden bir renk kullanımıdır.

2.4. Kompozisyon:

Simetrik denilebilecek bir yerleştirmeye sahne olan bu eserde, ana eksen Bilgi Ağacı ile Havva'nın olduğu hat üzerindedir. Bu şekilde merkezden Havva ile başlayan hareket, onun duruş ve bakışıyla kocası Âdem'e, ondan da Raphael'e yönelir. Raphael'in elleri ile tekrar yukarıya, bir taraftan Tanrı'ya, diğer taraftan ise Bilgi Ağacı'na doğru giden bu hareketler ile öndeki üç figür ve arkadaki ağaç sürekli olarak birbirine bağlanır.

Cennet bahçesindeki bir çardağı mekân olarak alan bu resimde kapalı kompozisyon kullanılmıştır. İlgili odağı, resmin tam ortasındaki Havva'dır ve kompozisyonun ortasına yerleştirilmesinin nedeni de budur. Arkasındaki Bilgi Ağacı ile ilişkili gösterilen Havva, Raphael'in uyarılarının odağı olan ağaç ve ona sarılan düşmanın daha sonra ilk hedefi olacaktır. Ayrıca Havva, düşüşteki rolünün dışında insan ırkının annesi olma özelliği ile ön plana çıkarılmıştır. Göz hizasının temel alındığı bu eserin perspektif odağı yine Bilgi Ağacıdır.

Eserdeki planların ayrımı kolaydır. Ön planda çardak, zemin ve içeride yer alan üç figür gösterilirken, orta planda Cennet Bahçesinin Bilgi Ağacı'na kadar olan bölümü yer alır. Bilgi Ağacı, en arkadaki tepeler ve gökyüzü de resmin arka planını oluşturmaktadır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Eserde görülen sanatçıya ait üslup özelliklerinin başında, çıplak figürlerdeki yoğun hacim duygusu gelmektedir. İnsan ırkının bu ilk temsilcilerini betimlemede kullandığı anatomik mükemmellik, eserlerinde sıkça rastlanan bir olgudur. Raphael'in tasvirindeki bedeni gizleyen elbise ise Blake'in kutsal kişileri betimlemekte kullandığı yöntemlerden biridir. Yine bu meleğin görkemli kanatları da genel inanıştan oluşan melek figürünün sanatçı tarafından uygulanan tahmin edilebilir, tipik bir yorumudur. Figürlerin duruş, hareket ve mimiklerindeki ifade zenginliği de yine sanatçının önem verdiği özelliklerdendir. Ayrıca çardağın betimlenmesindeki detaycı yaklaşım, Blake'in grafiksel uygulamalarının bir ürünüdür.

3. İkonolojik Boyut:

John Milton'un bu eseri, tarihin en eski söylencelerinden biri olan ve hemen her kültürde yer alan cennetten düşüş efsanesini anlatır. Yine bu konuyu anlatan kutsal belge niteliğindeki eser olan Tevrat'tan birçok farkı bulunan bu eser, dönemin devrimsel havası ile canlanan bir düşünce ortamı ile oluşturulmuş bu eser, Âdem ve Havva'yı ilk günahkârlar olarak görmekten çok, masum fakat aldatılmış kişiler olarak görür ve ırkın ataları olma sıfatıyla onları yüceltir. Ayrıca Blake'in de takdir ettiği bir düşünce ile iyi-kötü kavramlarını sorgular. William Blake, Milton'u takdir eden biriydi ve Kayıp Cennet resimlemelerinde de onun tanımlamalarına sadık kalması bunu gösterir. Blake'in de devrimci kişiliği ile yönelen düşünceler, bu betimlemede de görülebileceği gibidir. Tevrat'taki gibi sert ve acımasız bir yaklaşım yerine daha ılımlı ve hayal gücü bakımından zengin bir yaklaşım benimsenmiştir. Milton'un yaklaşımı, bu konuyu ele alan Tevrat'tan farklı olarak Havva'yı büyük bir günahkâr, adeta Şeytanın esiri gibi göstermez. Tam tersine onu, insan ırkının annesi olarak bir anlamda kutsar. Blake'in bu resimlemesinde Havva'nın resmin en önemli elemanı gibi gösterilmesi de bundandır.

4. Yorum:

Yapıt, resimlediği eseri en anlaşılır biçimde görsel olarak meydana getirmiş, bu şekilde adeta eserin satır satır takip edilebileceği bir harita haline gelmiştir. Blake,

dini kavramların sorgulandığı bir eserde, kendi devrimci kişiliğini de gözler önüne sermiştir. Ayrıca yapısal özellikler açısından da ayrıntılı ve güzel bir eser oluşturmayı başarmıştır.

5. Yargı:

Efsanevi bir konuya farklı bir yaklaşım sunan Kayıp Cennet resimlemeleri, dönemin sorgulayıcı tavrını ortaya koymuş, ayrıca kendi içinde bütünlük sağlayan bir estetik tarz oluşturmuştur. Sanat tarihi için olduğu kadar düşünce tarihi için de önemli bir eserdir.

BAŞTAN ÇIKARILMA VE DÜŞÜŞ

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Baştan Çıkarılma Ve Düşüş**", Çizim ve Suluboya, 497mm. x 387mm., 1808, Museum of Fine Arts, Boston

Resmin ortasında bir ağaç gövdesi görülmektedir. Kökleri ile toprağa geniş bir biçimde tutunmuş ve yayılmıştır. Bu ağaç bir tepenin üzerinde yer almaktadır ve arkada başka tepelere ve çalılıklara ait manzaralar görülmektedir. Ağacın aşağı doğru eğilmiş dallarında altın sarısı ve kırmızı meyveler vardır. Ağacın önünde duran çıplak bir kadın figürü, hafifçe öne ve yana eğilmiş bir şekilde durmaktadır. Bu figür, vücuduna boydan boya sarılmış olan bir yılanın ağzındaki ve ona uzattığı meyveyi ısırmaktadır. Bu meyve, arkadaki ağacın meyvelerindendir. Ağacın bulunduğu tepenin üzerinde fakat ağacın arkasında bir de çıplak erkek figürü bulunur. Bu figürün arkası dönüktür ve ellerini iki yana açmıştır. Resmin üç ayrı yerinde zikzaklar şeklinde betimlenen, yıldırım benzeri oluşumlar göze çarpmaktadır.

Yılanın bedenine dolanmış olduğu kadın figürünün yüzünde merak duygusu sezilmektedir. Yine de ona sarılan yılanın temasından, ona inanıp güvendiği de hissedilmektedir. Yılanın kadının vücuduna sıkı bir şekilde sarılmış olması ile ısrarcı bir karakter olduğu görülür. Aynı zamanda insan yüzüne benzeyen gülümseyen yüzü

ile de bu ısrarı zorla değil güzellikle uyguladığı açıktır. Arkadaki erkek figürü, arkası dönük olduğundan olanları görmemektedir fakat korku içinde olduğu rahatlıkla hissedilmektedir. Onu çevreleyen yıldırımlardan dolayı endişeli ve ürkmüş bir durumdadır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu Milton'un "Kayıp Cennet" adlı eserinden alınmıştır. Bu eserin resimlemelerinden olan bu yapıtın konusu, aynı zamanda Tevrat'ın Yaratılış bölümünde de işlenmektedir. Kayıp Cennet'deki 9. Kitapta (bölüm) geçen konuya göre, Şeytan, insan çiftini aldatmak için cennete gelir ve uyuyan yılanın içine girer. Sabah olduğunda günlük işlerini yapmak için kalkan çift, nasıl çalışmaları gerektiği hakkında tartışırlar. Havva bir defa da birbirlerinden farklı yerlerde çalışmalarının iyi olacağını söylerken, Âdem düşmanlarının Havva'yı savunmasız bularak aldatacağını savunur. Havva'nın kendini kanıtlama amaçlı ısrarlarına dayanamayan Âdem sonunda razı olur ve farklı yerlerde çalışmak üzere ayrılırlar. Havva'yı yalnız bulan yılan görünümündeki şeytan, bir süre sonra onun yanına gelerek onunla konuşmaya ve görünüşünü övmeye başlar. Bir hayvanın konuşmasını garipseyen Havva, yılan ile konuşmaya katılır. Onun nasıl olup da konuşabildiğini soran Havva, yılan tarafından kandırılır. Yılan kılığındaki şeytan, Havva'ya daha önce yemediği bir meyveyi yedikten sonra gözlerinin açıldığını, konuşup akıl yürütecek hale geldiğini anlatır. Bu meyvenin Havva gibi yaratıcının görüntüsüne yakın, muhteşem bir varlığı bir tanrıça haline getireceğini söyleyerek onun merakını cezp eder. Havva, bu meyvenin ne olduğunu öğrenmek için yılanın rehberliğinde sözü edilen ağaca kadar gider ve yanına geldiğinde bunun Tanrı tarafından yasaklanan Bilgi Ağacı olduğunu anlar. Tanrı'nın yasağını hatırlayarak ölümden korkan Havva önce meyveyi yememek için direnir fakat yılanın inandırıcı sözleri karşısında merakını da yenemeyerek hoş kokular saçan bu meyveyi kopararak yer. Bu yasağın delinmesiyle doğada şiddetli olaylar oluşur. Toprak titreyerek sarsılır, gök gürler, yağmur yağar. Bu zamana kadar yediği en güzel şey olduğunu düşündüğü meyveden Âdem'e de götürmek için bir dal meyve alır ve Âdem ile beraber yaşadıkları yere döner. Eşinden ayrı kaldığı gün içerisinde onu çok özleyen Âdem, onun yasak meyveyi yediğini öğrendikten sonra dehşete düşer. Fakat onu en çok korkutan eşinin ölüp

onun sevgisinden mahrum kalacağı düşüncesidir. Havva ile beraber ölmeye bile razı olan Âdem de sonucu bilerek meyveyi yer. Daha önceki gibi doğanın ürkütücü belirtileri, işlenen günahı tamamlar niteliktedir. İnsan çifti ertesi sabah uyandığında, onlara verilen masumiyet duygusunun üzerlerinden alındığını hissederek. İşledikleri günahın sonuçlarından da korkmaya başlarlar. Ayrıca yedikleri meyve ile birlikte çıplaklıklarını fark ederler ve utanırlar (J. Milton: 2006, s 117).

Eserdeki kişilerin tespiti, bu hikâyenin rehberliğinde oldukça kolaydır. Kadın figürü Havva'dır ve ona dolanmış olan yılan da şeytan'dır. Havva'ya yasak meyveyi vermektedir. Arkadaki erkek figürü de doğanın dehşeti karşısında ürkmüş olan fakat işlenen günaha daha katılmamış olan Âdem'dir. Tanrı'nın gazabının ilk belirtileri olarak gök gürleyip yıldırımlar düşmektedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde karşıdan ve sağdan geldiği hissedilen bir ışık vardır. Işık kaynağı görülmemektedir. Figürlerin anatomilerini belirtmek için kullanılan bu yumuşak aydınlatma ile eserdeki tüm detaylar görülebilmektedir. Konuyu anlatmakta önemli bir araç olarak kullanılan bu ışık, Havva'nın ve Bilgi ağacının üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu da yılan görünümüne girmiş olan şeytanın Havva'yı kandırarak onu bu ilk günaha teşvik etmesinin, eserin konusu olmasına ve vurgunun buraya çekilmek istenmesine hizmet etmektedir. Parlak renklerdeki yasak meyveler ağacın üstünde belirgin bir göz alıcılığa sahiptir ve resme genel aydınlatmayla ilgili olmayan ufak parlaklıklar katmaktadır. Bu meyvelerin parlaklığı, arkadaki koyu doğa manzarasına karşıtlık oluşturmaktadır. Yine de bu ufak parıltılar, resmin geneline büyük bir etki yapmamaktadır. Bu koyu manzara ise eserdeki anlam ile ilişkilidir. İşlenen günah ile doğada meydana gelen kötü alametler, kapalı ve fırtınalı hava görüntüsüyle verilmeye çalışılmıştır. Kayıp Cennet'in bu bölümünde aynı bu şekilde betimlenen atmosferdeki değişiklik, resmin ışık-gölge yapılanmasını etkilemiştir.

2.2. Grafik Düzen:

Eserin geometrik incelenmesinde bariz şekiller görünmemekle birlikte, bazı formlara yakınlık söz konusudur. Ağaç gövdesinin dikdörtgen yapısı, hemen altındaki tepeyi

de kaplayan köklerinin oluşturduğu üçgenimsi yapı ile bir aradadır. Kökler tek tek ele alındığında ise dikdörtgene yakın bir görünüm verirler. Dallardaki meyvelerin elips şekli belirgin iken yıldırımların oluşturduğu zikzaklar aralarında küçük üçgenler barındırır. Tepenin arkasındaki başka tepeler ve çalılar da üçgensel formlardadır. Havva'nın bedenine dolanmış yılanın kıvrımları, yay ve dairesel şekiller oluşturur. Âdem ve Havva'nın hafif yana eğilmiş bedenleri yine de dikdörtgen oluşumlar olarak sayılabilir.

Eserdeki yatay ve dikeylerin düzenine bakıldığında, dikey çizgilerin ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir. Ağacın, Âdem ve Havva'nın ve aşağı doğru inen yıldırımların ve ağaç köklerinin dikey duruşuna, tepenin ve arkadaki manzaranın yataylığı ile ağaç dallarının yatay kısımları eşlik eder. Dikeylerin çoğunlukta olduğu bu resimde az da olsa yatayların katılımıyla uyumlu bir oran yakalanmıştır.

2.3. Renk Düzeni:

Esere genel bakışta, uyumlu ve sınırlı renklerin kullanıldığını görmekteyiz. Kahverengi ve gri tonlarının genele yayıldığı bu yapıtta, canlı olmayan bir yeşille gösterilen tepe, renk uyumuna katkıda bulunmuştur. Âdem ve Havva'nın ten rengi olan bedenleri de baskın olara kullanılan tonların içinde uyum içinde görülmektedir. Bunun dışında en belirgin renk kullanımı yılanın bedeninde ve yasak meyvelerdedir. Bu iki ayrı objede altın rengi ile kırmızının kullanılması ile anlamlarının aynı olduğu yanılgısına düşülmemelidir. Yasak meyvedeki renklerin sembolik değeri vardır. Altın sarısı ile kırmızı burada kutsallık ve tanrısal aşk anlamında kullanılmıştır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Tanrı'nın yarattığı şeyler içinde bilgi barındıran bu ağaç kutsaldır ve Tanrı'nın yaratımının üst düzey bir üyesi olduğu için de tanrısal aşk ile oluşturulmuştur. Yılanda da aynı renkler vardır fakat buradaki kullanım ise konuda sözü geçen bir tasvire yöneliktir. Milton'un eserinde yazdığı gibi, Havva'yı merak içerisinde Bilgi Ağacının başına getiren yılan kılığındaki şeytan, sevinçten ateş gibi parıldamaktadır.

Buradaki renk kullanımı, konunun rehberliğinde uygulanmıştır. Resmin geneline bakıldığı zaman fazla göze çarpmamakla birlikte dikkatle bakıldığında görülen

yıldırımların uçlarındaki renkler de sembolik anlam taşımaktadır. Kırmızı ve mavi renklerin az da olsa kullanıldığı bu bölümlerde, işlenen günah neticesinde Tanrı iradesiyle atmosferin değiştiği anlatılmak istenmiştir.

2.4. Kompozisyon:

Kompozisyondaki hareket, figürlerden birbirine geçer. Ağacın gövdesinden başlayan hareket, kökler vasıtasıyla oradan Havva'nın ve ona dolanan yılanın bedeni ile tekrar ağaç gövdesine bağlanır. Dallardan sarkan meyvelerle ve yıldırımlar eşliğinde yeniden aşağı ilerler. Buradan Âdem ve Havva'nın bedenine geçen hareket tekrar aynı yolu izleyerek resmin içinde dolaşır.

Yapıdaki mekân açık arazideki bir tepedir. Kompozisyon yıldırımların da çevrelemesiyle kapalı kompozisyon haline gelmiştir. Eserdeki elemanlar birbirine başlı ve tek çatı altındadır. Kompozisyonun odak noktası Havva figürüdür. Günahın ilk adımının gösterildiği bu resimde etken figür olan Havva, bu yüzden dikkat çekici olan orta alanda yer alır. Göz hizasının esas alındığı eserde perspektif odağında Havva ve yılanın yüzleri ile ağacın bir bölümü yer alır.

Eserdeki planların ayrımı çok net değildir fakat Havva, yılan ve Bilgi ağacı, dalları, meyveleri ile köklerinin üstünde bulunduğu tepe ön planı oluştururken Âdem ve yıldırımlar orta alanda yer alır. Manzarayı oluşturan tepeler, çalılıklar ve gökyüzü ise arka planı oluşturur.

2.5. Üslup Özellikleri:

William Blake'in sanatına dair izlerin rahatlıkla görüldüğü yapıtta; anatominin belirgin bir şekilde gösterilmesi, şematik betimleme, ışık ve rengin konuyu ifadede önemli rol üstlenmesi, figürlerin zarif duruşları izleyiciyi etkilemektedir. Figürlerin hareketleri ve yüz ifadeleri ile zenginleşen eser, diğer Kayıp Cennet resimlemeleri bütünlük oluşturur.

3. İkonolojik Boyut:

William Blake'in bu yapıtı, Kayıp Cennet resimlemeleri arasındadır. Şeytanın kandırmasıyla baştan çıkarak yasak meyveyi yiyen Havva'nın ilk günahı başlatması

ve bunun tüm cenneti etkilemesi anlatılmıştır. Olaylardan habersiz Âdem ise Havva'nın getirdiği meyveyi yiyerek günahı tamamlayacaktır fakat şu aşamada sadece Havva'nın kandırılması sahnesi görülmektedir. Kayıp Cennet'in bu bölümünde Havva meyveyi yerken yanında Âdem yoktur, çünkü başka yerlerde çalışmak için ayrılmışlardır. Resimde ise Âdem görünmektedir. Burada olmasının sebebi, Havva ile aynı günaha ortak olmaları ve eşine duyduğu aşk ile ruhlarının bir arada olması ile açıklanabilir.

4. Yorum:

Milton'un bu eserini başarılı şekilde resimleyen Blake, kitabın tüm resimlerinde olduğu gibi bu yapıtta da belli bir tarzı yakalamıştır. Işık-gölge kullanımı, belli renkler yoluyla kurulan anlatım ve konuyu rahatça takip edebileceğimiz şematik bir sunum ile görkemli bir betimleme oluşturmuştur.

5. Yargı:

Hayranı olduğu Milton'un düşünce yapısının tüm özellikleri ile Kayıp Cennet'teki tanımlamalarını birleştiren Blake, bu şekilde şairin anlatımını görsel olarak güçlendirmiştir. Düşünce ve edebiyat tarihi açısından da sanat tarihi açısından değeri ile paralel ölçüde olan bir eserdir.

CEHENNEMİN GEÇİDİ ÜZERİNDEKİ YAZIT

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "Cehennemin Geçidi Üzerindeki Yazıt", Suluboya, 527mm. x 374mm., 1824-7, Tate Gallery, Londra

Eserde orta alanda kapı şeklinde bir geçit görünmektedir. İki tarafında türü seçilemeyen ağaçlar ve bunların kökleri bulunan bu geçidin üstünde bir yazıt bulunmaktadır. Diğer tarafta görülen manzara ise tepeler ve bir ırmaktan oluşmaktadır. Ayrıca bu görünümün içinde olduğu alevler de dışarıdan görülebilmektedir. Geçidin ortasında durmuş iki figür vardır. Bu iki figürden kırmızı elbiseli olanı yazıtta, mavi elbiseli olan ise kırmızı elbiseli figüre bakmaktadırlar.

İki insan figürünün yer aldığı bu resimde, kırmızı elbise giymiş figürde korku duygusu yoğun bir biçimde sezilmektedir. Yukarıdaki yazıtı bakarak korkan bu figür, yanındaki mavi elbise giymiş figür tarafından sakinleştirilmektedir. Geçidin ötesinde görülen ise alevli tepelerden oluşan korkunç bir manzaradır. İzleyicide korku duygusu uyandırmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Konu, Dante'nin "İlahi Komedya" adlı eserinden alınmıştır. Bu eserin resimlemelerinden biridir. Cehennem, Araf ve Cennet yolculuğuna Latin Ozan Vergilius ile başlayan Dante'nin, Cehennemin girişindeki yazıt hakkında Vergilius ile konuşması, eserin konusunu oluşturmaktadır. Vergilius, bu fantastik yolculuğun yarısında (Cehennem ve Araf'ın bir kısmı), Dante'ye adeta kılavuzluk etmektedir. Koruyucu, nazik, açıklayıcı, temkinli ve dürüsttür. Dante'nin geçit üzerindeki yazıtı görmesiyle dehşet içinde Vergilius'a bundan bahsetmesi de Vergilius'un bu konumunu açıklamaktadır. Bu kitabeldeki yazılar cehenneme giriş öncesi uyarı niteliğindedir.

*"Buradan gidilir acılar kentine,
Buradan gidilir bitmek bilmeyen acıya,
Buradan gidilir yitmiş insanlar arasına.
Adalet yol gösterdi ulu rabbime,
Kutsal güç, yüce bilgelik, ilk sevgi
Yarattı beni.
Benden önce her şey sonsuzdu;
Sonsuza dek süreceğim ben de.
İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu."* (D.Alighieri: 2007, s 47)

Burada sembolik ve şairane bir dil kullanılmıştır. "Adalet yol gösterdi ulu rabbime" ifadesi, Tanrı'nın adil davrandığını anlatmak isterken, kendisini yaratan güçler olarak; Kutsal güç, yüce bilgelik ve ilk sevgiyi göstermekte, bu şekilde Hristiyanlıktaki üçlü inanç sistemine hizmet ettiğini vurgulamaktadır. Cehennemin yaratılışından önceki dönemlerde sadece sonsuzluğun var olduğu gerçeği ile buranın içinde barındırdığı acı

ve umutsuzluk gibi kavramlar da bu yazıtın, dolayısıyla bu eserin anlatmak istediği konunun vermek istediği düşüncelerdir.

Bu konunun eşliğinde, resimdeki karakterlerin Dante ve Vergilius olduğu açıkça anlaşılır. Kırmızılı figürün Dante olduğu, yazıta verdiği tepkiden anlaşılır. Mavi elbise giymiş olan Vergilius ise daha sakin bir şekilde ona geçidin ötesini göstermektedir. Geçidin üstünde bu metinde sözü geçen yazıt görülür. Karşıdaki mekân ise alevli tepelerin var olduğu cehennem'dir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Yapıtta belli bir ışık kaynağı görülmemektedir. Işık, karşıdan gelen bir izlenim vermektedir ve figürleri ortaya çıkaracak şekilde kullanılmıştır. Blake'in çoğu eserinde olduğu gibi anlatıma yardım edici görevdedir. Eserde en açık olarak gösterilen yazıt, adeta resimdeki en ışıklı alandır. Bu şekilde konuya dikkat çekilmek istenmiştir. Cehennemdeki alev kaplı tepeler arasında da ışık patlamalarını andıran bölümler bulunmaktadır. Bu bölgenin dehşetini ifade eden bir ışık kullanılmıştır. Koyu alanlarda olduğu gibi ışığın yoğun olduğu alanlarda da belli bir konunun geçtiği atmosferi iyi yakalama çabası vardır. Bu karşıtlıklar, mekânın betimlenmesinde önemli yer tutar.

2.2. Grafik Düzen:

Resmin geometrik incelenmesinde, dikdörtgenlerin ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. İki yandaki ağaçların kütle olarak yapısı, zeminin, geçidin ve yazıtın şekilleri yine dikdörtgenlerdir. Cehennemin içindeki nehir ve üzerinde alevler olan tepelerin çizdiği yayların paralelliği de dikdörtgen yapıya destek vermektedir. Figürlerin dikey duruşları da bu yapılara katkı sağlar. Geçidin üst kısmındaki yay şekli bu dikdörtgen ağırlıklı şemayı dengelemeye çalışırken, alevlerin üçgen şekilleri de geometrik çeşitliliği sağlamaktadır.

Resimde dikey çizgiler baskındır. Ağaçların, Dante ile Vergilius'un duruşları, geçidin duvarları, Cehennem'deki tepelerin üzerindeki alevler, dikeylikleri oluşturur. Dik bir çerçevenin de kullanılmasıyla dikeylikler iyice etken hale gelmektedir. Bu karşın;

ağaç kökleri, zemin, üstteki yazıt, geçidin zemini, Cehennem'deki nehir ve tepelerin oluşturduğu yayların yönelimi de eserdeki yataylıkları sağlamaktadır.

2.3. *Renk Düzeni:*

Resimde renk kullanımı belirgin bir şekildedir. Bu zengin renk kullanımıyla yer yer uyum ve karşıtlıklar da meydana gelmiştir. Saf siyahın kullanıldığı koyu bölümlerden başlayarak kullanılan renkler arasında; mavi için Prusya Mavisî, yeşil yapraklar için İndigo ve sarı kullanılmıştır. Ayrıca Cehennem'in bazı bölümlerinde ve Dante'nin elbisesinde bulunan Vermillion Kırmızısı da, bu renklere karşıtlık oluşturmaktadır.

Figürlerin elbiselerindeki renk kullanımının sembolik olduğu eserde, Dante'nin giydiği kırmızı duyguyu, Vergilius'un üzerindeki mavi ise akli simgelemektedir. Bu sembolizmin nedeni, yolculuktaki karakterlerin belirtilmeye çalışılmasıdır. Dante'nin duygulu ve heyecanlı tabiatına karşılık, Vergilius'un akıllı ve yol gösterici kimliği öne çıkarılmıştır.

Renk kullanımının psikolojik etkisi daha çok Cehennem'in içindeki alev kaplı tepelerden hissedilmektedir. Koyulukların hâkim olduğu tepelerdeki renkler olan mavi ve kırmızı, burada dehşet verici bir manzara yaratmıştır. Adeta yazıttaki uyarıya uygun bir atmosfer oluşmuştur. Blake'in eserlerinde renk kullanımının bu amaçlı kullanılması sıkça görülmektedir. Ayrıca burada kullanılan renkler, Blake'in suluboya eserlerinde en çok kullandığı renklerdir.

2.4. *Kompozisyon:*

Simetrik denilebilecek bu eserde, hareket resmin ortasındaki iki figürden dışarıya doğru yayılmaktadır. Birbirlerine dönük duruşlarıyla bu simetriyi oluşturan Dante ve Vergilius'un bedenleri, aslında farklı yerleri işaret etmektedirler. Dante, geçit üzerindeki yazıtı bakarken Vergilius da ona Cehennem'i göstermekte ve yazıtı açıklamaktadır. Resmin iki yanındaki ağaçların kökleri de ortadaki figürlere yönelmektedir. Eserdeki mekân, Cehennem'in geçididir. Buradan kapı ve gerisi görülebildiği gibi, Cehennem'den bir kesit de görülmektedir.

Kapalı kompozisyonun kullanıldığı resimde, elemanlar belli bir çerçeveye alınmış hissini vermektedirler. Simetrik bir yerleştirmenin söz konusu olduğu bu eserde ilgi odağı, geçit üzerinde durmakta olan Dante ve Vergilius'tur. Bu düzen, aynı zamanda yapıtın anlam boyutuyla da ilişkilidir. Geçit üzerindeki yazıtı görüp dehşet içinde Vergilius ile konuşan Dante, resmin ana elemanları olarak en dikkat çekici yer olan ortaya yerleştirilmiştir. Bu şekilde, iki figür arasındaki konuşma iyi bir şekilde vurgulanmıştır. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır. Perspektif odağı da Dante ve Vergilius arasındaki boşluktur. Burada, iki karaktere eşit yer verilirken, fonda da üzerinde konuşulan konunun somutlaşmış hali, yani Cehennem gösterilmektedir.

Eserdeki planlar birbirinden net bir şekilde ayrılmaktadır. Ağaçlarla köklerinin bulunduğu zemin ve üstteki yazıt ön planı oluştururken Dante ve Vergilius'un bulunduğu geçit orta plandadır. Arka planda ise Cehennem manzarası yer alır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Bu eserde, Blake'in suluboya resimlemelerine ait hemen hemen tüm özellikler görülmektedir. İlahi Komedyâ resimlemelerinin tamamında kendini belli eden renk kullanımı, ışığın konuya rehberlik edişi ve psikolojik etkiler düşünülerek belli bir atmosfer yaratma amacı ile yer alması ve karşıtlıkların yine bu amaçla kullanılması, mekânın, şematik denilebilecek kadar açık bir şekilde betimlenmesi, sanatçının üslubuna ait önemli özelliklerdendir. Ayrıca figürlerin ahenkli duruşları ve ifade zenginliği de Blake'in resimlerindeki vazgeçilmez unsurlardan bazılarıdır.

3. İkonolojik Boyut:

Sanatçının bu eseri, Dante'nin İlahi Komedyâ resimlemelerinden biridir. Dante, bu doğaüstü yolculukta kendisine yoldaş olan Vergilius ile birlikte Cehennem'e girmek üzereyken geçidin üstündeki yazıtı görerek korkudan ağlamaya başlar. Vergilius'a bunun anlamını sorar. Vergilius da korkunun gereksizliğini anlatır. Bir taraftan da Dante'yi yüreklendirerek, onu göreceklerine karşı hazırlamaktadır. Dante'nin yüreğine bu kadar korku salan geçitteki yazıt, arkasındaki Cehennem'in korkunçluğunu anlatırken, bir yandan da Tanrı'nın iradesiyle ve adaletli bir şekilde var olduğunu anlatmaktadır. Dante'nin yazı karşısında adeta kendinden geçmesi, buna rağmen

Vergilius'un onu Cehennem'e doğru yönlendirmesi eserde anlatılmak istenen olgu haline gelmiş ve rahatlıkla hissettirilmiştir.

4. Yorum:

İlahi Komedya'nın resimlenmesinde Blake, bu fantastik yolculuğa yakışacak doğaüstü görüntüler yakalamış ve seriyi bu şekilde oluşturmuştur. Suluboya tekniğinde de diğer resimlerinden farklı bir tarz yakalamış, serinin bütün resimlerinde de bunu korumuştur. Söz konusu resmin anlatımındaki ifade zenginliği ve yaratılmış olan gizemli ve ürkütücü atmosfer, bu eseri farklı kılmış, diğer resimlemelerden ve Blake'in diğer eserlerinden de ayrı bir yere koymuştur.

5. Yargı:

İlahi Komedya gibi önemli bir edebi eserin, ona yakışacak ölçüde fantastik zenginliklerle donatılmış resimlemesi de Sanat Tarihi içinde önemli bir yere sahiptir.

ÖLÜMÜN EVİ

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Ölümün Evi**", Renkli gravür ve suluboya, 316mm x 450mm, 1795, Tate Gallery, Londra

Yapıtta en göze çarpan eleman, eserin üst kısmında bulunan sakallı figürdür. Bu figürün gözleri kapalıdır ve bir bulutun üstünde gösterilmiştir. Kollarının arasında şerit benzeri bir obje tutan bu figür, yapıtın üst bölümünü kaplar. Eserin zemininde hasır bir yaygı bulunur. Bunun üzerinde dört tane çıplak insan yatmakta olup, en soldaki ve arkadaki doğrulmuş durumdadır. Bu figürlerden en önde yer alanın başı yerededir ve elleriyle kulaklarını tıkamaktadır. Resmin sağında ayakta duran ve başı öne eğik başka bir adam da görülür.

Yatan insanlarda bir sefalet ve hastalık durumu sezilmektedir. Acı çektikleri görülmektedir. Doğrulmuş figürün yüzünde ve öndeki figürün yere kapanmasında belli bir dehşet ifadesi okunur. Ayaktaki figürün duruşu ise mahcup ve perişan bir

halde olduğunu hissettirir. Başı önde, kötü manzaraya bakmaktadır. Bulutların üstündeki figür ise bilge bir görüntüye sahiptir. Gözleri kapalı hali ile sanki olanları zaten biliyormuş gibidir. Üstünde olduğu bulut ile doğaüstü bir güce sahip olduğu da anlaşılmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Bu yapıt, John Milton'un "Kayıp Cennet" adlı eserinin bir bölümünün resimlemesidir. Bu bölümde anlatılan konu, Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek günah işlemelerinden sonra, İsa olarak isimlendirilecek olan Tanrı'nın Oğlu'nun babasından onların günahlarını bağışlamasını rica etmesi ile başlar. Yaptıklarından dolayı perişan durumda olan Âdem ve Havva, kendilerini kaybetmiş bir halde Tanrı'ya yakarmışlardır. Tanrı'nın Oğlu'nun araya girmesiyle bu duaları kabul eden Tanrı, yine de onları cennetten çıkarmakta kararlıdır. Bunun için Mikail'i bir melek grubuyla insan çiftinin yanına gönderir. Mikail, onlara Tanrı'nın buyruğunu iletirken, insan ırkının bundan sonra yaşayacaklarını da anlatır. Âdem ve Havva'nın yalvarmalarına aldırmadan onları cennetten çıkaran melek, Âdem'i yüksek bir tepeye götürerek, ona Tufan'a kadar yaşanacakları gösterir. Âdem, burada şiddet duygusuyla hareket eden ve bu şekilde ölen insanlar gibi çeşitli hastalıklarla boğuşan ve ölen insanları da görür. Bunlar karşısında dehşet ve üzüntü duyar (J.Milton: 2006, s 223).

Yapıttaki kişileri belirlemek, bu konunun ışığında kolaydır. Yerde yatan insanlar, Âdem ve Havva'nın soyundan gelecek ve çeşitli hastalıklarla acı çekecek olan insan soyudur. Âdem, ayakta onlara bakmaktadır ve onların bu durumundan dolayı üzüntü içindedir. Ayrıca işlediği günah yüzünden de mahcupdur. Yukarıdan resmin içine girmiş olan sakallı figür de ona bu manzarayı gösteren Mikail'dir. Doğaüstü bir görünüşte ve bilgelikte, geleceği göstermektedir. Bu bölümde Mikail'in genç ve diri bir görünüş yerine olgun bir duruşla kendini göstermesi, Blake'in bu resmine de yansımıştır. Mikail bilge ve kutsal bir formda gösterilmiştir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Eserde belli bir ışık kaynağı görülmemektedir. Karşıdan geldiği hissedilen yumuşak bir ışıkla, figürlerin detayları belirtilmek istenmiş, aydınlatma da buna hizmet

etmiştir. Sadece arkadaki yoğun karanlığa karşıt olarak Mikail'in üstünde yer aldığı bulutun açık rengi, bu bölgede bir ışık olduğunu hissini verir. Fakat resmin herhangi bir ögesini etkilemediğinden bunu ışık kaynağı olarak kabul edemeyiz. Yine de bu bölümün dışında yoğun bir karanlık görülür. Bu da eserdeki psikolojik durumu belirtmek için kullanılmıştır. Âdem'in çaresizliği ve üzüntüsü ile insan ırkının gelecekteki kötü durumu, karanlık bir atmosferde gösterilmiştir. Kayıp Cennet'te Mikail'in Âdem'e anlattığı gibi bu insanlar, işlenen ilk günah nedeniyle Tanrı imajından yoksun kalacaklardır. Karanlık görüntünün nedeni bu kutsal görünüşten uzak kalmalarıyla açıklanabilir.

2.2. *Grafik Düzen:*

Eserin grafiksel incelemesinde, hemen hemen her geometrik şekle yer verildiği görülür. Yerdeki hasır yaygı, yatan figürler ve ayaktaki Âdem, eserdeki dikdörtgen benzeri öğeleri oluştururken Mikail'in üzerinde bulunduğu bulut, yarım bir daire meydana getirmiştir. Ancak kollarını iki yana açan Mikail'in aşağı doğru inen sakalları da kendi içinde bir üçgen durumundadır.

Yapıttaki yataylıklar ve dikeyliklere bakacak olursak, bu çizgilerin dengeli bir şekilde yerleştirilmiş olduğunu görürüz. Yerdeki hasır ve yatan insanlar ile Mikail'in kolları ve aralarındaki şerit eserdeki yataylıkları oluştururken, Âdem'in dik duruşu ve Mikail'in aşağı doğru inen sakalları dikey çizgiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda yataylıklar daha fazla olsa da monoton bir baskınlıkta değildir ve dikey birkaç hareketle dengelenmiştir.

2.3. *Renk Düzeni:*

Resme genel olarak baktığımızda, belli renklerin egemen olduğu bir renk kullanımını görmekteyiz. Kahverengi, mavi ve yeşil renklerin ölü tonlarının kullanıldığı bu resimde, öne çıkmayan tonlarla sıcak-soğuk dengesi rahatça kurulmuş ve renk uyumu da sağlanmıştır.

Sembolizm açısından değerlendirirsek öncelikle Mikail'in üstünde olduğu bulutun gri rengi ele alınmalıdır. Ruhun ölümsüzlüğü gibi kavramlarla ilişkisi olan bu renk, Baş melek olarak tanımlanan Mikail'in ruhsal ve doğaüstü yapısını işaret etmektedir.

Bulut'un aynı zamanda bolluk ve bereket anlamı taşıması, Mikail'in kutsallığı ve Tanrı'nın cömertliği ile yaşadığı sonucuna varılmasına bir neden teşkil eder. Elindeki beyaz şerit ise yine saflık ve kutsallık anlamındadır. Yerdeki insanlar kahverengi ve tonları ile gösterilmiştir. Âdem'in ise mavi olarak gösterilmesi, insan ırkının gelecekteki temsilcilerinden ayrı olarak gösterilmesi amacıyla olabileceği gibi, onun sahip olduğu göksel aşk anlamında da kullanılmış olabilir. Eserde sembolik değer taşıyan en önemli öge belki de arka plandaki siyahtır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Eserde ölüm ve hastalık anlamlarında kullanılmış olan siyah, konunun gerektirdiği psikolojik ortamı sağlamada da yararlı olmuştur. Âdem'in, sefil haldeki insanları görmesi ile kendi perişanlığının karışımını ifade eden koyu ve cansız renkler, izleyiciye bu günahın etkilerini iyi bir şekilde hissettirebilmektedir.

2.4. Kompozisyon:

Eserdeki hareketi yönlendirmede en önemli figür olan Mikail, iki yana açılmış kolları ve tuttuğu şerit ile resmin iki yanına açılan bir harekete sahiptir. Bu şeritten sağ tarafa yönelen hareket, ayaktaki Âdem'e ulaşır. Onun duruşu ve öne eğik başı ile yatan insanlara doğru ilerleyen bu hat, sol baştaki doğrulan figür ve onun yukarı dönük bakışları ile tekrar Mikail'e ulaşır.

Eserdeki mekânın ne olduğu belli değildir. Fakat kullanılan kompozisyonun kapalı türde bir kompozisyon olduğu bellidir. Kompozisyonun ilgi odağı, resme yukarıdan giren Mikail figürüdür. Figürün en dikkat çekici alan olan orta kısma yerleştirilmesi de eserin anlam boyutuyla ilişki içindedir. Konudaki en önemli eleman olan Mikail, yerleştirmede de en önemli yere yerleştirilmiştir. Blake'in çoğu resmindeki gibi bu eserde de esas alınan göz hizasıdır. Perspektif odağında ise yine Mikail vardır.

Eserdeki planlar birbirinden net ayrılmamakla birlikte, ön planı oluşturan elemanların; Âdem, hasır ve önde yatan insanlar olduğu görülmektedir. Orta planda Mikail ve üstünde olduğu bulut ile arkada doğrulmuş ve yere kapanmış olan iki insan vardır. Eserin arka planında ise siyah ile gösterilmiş gölgede kalan boşluk bulunur.

2.5. Üslup Özellikleri:

Eserde, Blake'in sanatı ile ilişkilendirilebilecek birçok öge bulunmaktadır. Çıplak figürlerdeki kendine özgü belirgin anatomi, figürlerin yüz hatları ve hareketlerindeki ifadesel zenginlik, doğaüstü manzaralar ve fantastik kişiliklerin tasviri, renk ve ışığın konuyu anlamlandırmada önemli pay sahibi olması gibi özellikler, sanatçının hemen hemen her resminde kullandığı yöntemlerdir. Çoğu resminde birbirine yakın veya dengeleyici renkleri kullanışı da bu eserde görülen özelliklerden biridir. Yerdeki hasır gibi objelerde kullandığı detaylar, onun grafiksel anlatımını ortaya çıkarmaktadır. Blake'in hayranı olduğu Milton'un eseri olan Kayıp Cennet'i resimlemesi, onun düşünce sistemini de ortaya dökmektedir. Dine ve dini kişiliklere demokratik yaklaşımı ile dikkat toplayan Milton'un bu eserinde kendi devrimci kişiliğine ait izler bulan Blake, bu eseri zengin tasvirlerle donatmıştır.

3. İkonolojik Boyut:

Sanatçının bu eseri, Kayıp Cennet resimlemelerinden birisidir. Yasak meyveyi yiyen Âdem ve Havva'ya cennetten çıkma cezası verilmiş, bunu onlara bildirmek için de Tanrı, Mikail'i görevlendirmiştir. Mikail, bunu yaparken aynı zamanda insanoğlunun kaçınılmaz yazgısını da Âdem'e göstermektedir. Burada sefalet ve hastalığın hüküm sürdüğü ve Tanrıya ait imajın kaybolduğu bir insan ırkı görülür. Âdem ve Havva'nın işlediği günah neticesinde olan bu olaylar karşısında dehşet içinde kalan Âdem'in durumu da Blake'in bu eserinin önemli elemanlarından. Milton, Tevrat'taki Yaratılış bölümünde geçen Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşu hikâyesine farklı bakış açıları kazandırmış. Bu eski kıssayı zenginleştirmiştir.

4. Yorum:

Bu eser, Kayıp Cennet resimlemeleri arasında önemli bir yere sahiptir. Fakat işleniş açısından birçoğundan farklıdır. Renkler ve ışık kullanımı ile diğerlerinden ayrılan eserde, anlattığı konu ile ilişkili karanlık bir ortam görülmektedir.

5. Yargı:

Sanatçı, her zamanki şematik anlatımını koruyarak yaptığı bu resimde, Milton'a ait unsurları kendi sanatıyla birleştirmiştir. Kendinden bir önceki yüzyılda yaşamış olan Milton'un devrimci kişiliğine hayranlık besleyen ve onu İngiltere'nin en büyük şairi

olarak tanımlayan Blake için bu başyapıtı resimlemek, hayatının dönüm noktalarından biri olmuştur. Sanat tarihinde olduğu kadar düşünce tarihinde de önemli yeri olan bu tasvir, döneminin devrimlerle şekillenen atmosferini iyi bir şekilde yansıtmaktadır.

EZEKİEL'İN KARISININ ÖLÜMÜ

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Ezekiel'in Karısının Ölümü**", Gravür, 355mm. x 481mm., 1794, British Museum, Londra

Eserde bir yatak ve üstünde yatan bir kadın görülmektedir. Baş hizasında haleye benzer bir ışık demeti görülen bu kadının gözleri kapalıdır. Yatağının çevresinde birçok insan bulunur. Yatağın ön tarafında; kollarını birleştirmiş durumda, diz çöken bir erkek figürü bulunmaktayken bu figür yukarı bakmaktadır ve başında bir hale vardır. Bu figürün hemen yanında eli ve saçlarıyla yüzünü kapatmış, çömelmiş bir kadın figürü bulunmaktadır. Yatağın arka tarafında ve başucunda ağladıkları hissedilen, ellerin ile başlarını tutan üç figür daha bulunur. Yatan figürün baş hizasında, biraz yukarıda iki küçük melek figürü görülür. Duvar olduğu hissedilen arka fonda çerçeve benzeri bir obje de göze çarpmaktadır.

Eserde yoğun bir hüznün ve perişanlık duygusu hissedilmektedir. Yatağın çevresindeki figürlerde, yatan figürdeki ifadesizliğe karşıtlık oluşturacak kadar yoğun bir ifade zenginliği vardır. Öndeki kız ile arkada ve yandaki erkeklerin duygusal yönden çökmüş ve yas içinde bir halleri vardır. Adeta yıkılmış oldukları rahatlıkla anlaşılmaktadır. Sadece yatağın baş tarafında, önde bulunan kollarını birleştirmiş figürde diğerlerinin durumundan farklı bir hal vardır. Üzüntülü olduğu her halinden belli olan bu figür, diğerlerinden farklı olarak hüznünü içine atıyor gibi görünmekte, adeta gözyaşlarını içine akıtmaktadır. Yüzünden kederli fakat teslimiyetçi bir ifade okunmaktadır.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu, Tevrat'ın Ezeziel (Hezekiel) (24:15-26) bölümünden alınmıştır. Burada Tanrı Ezeziel ile konuşur ve ona çok sevdiği bir kişiyi elinden alacağını, fakat onun ağlamamasını, için için inlemesini, yas tutmamasını ve yas tutanların yiyeceklerinden yememesini söyler. Ezeziel de bu sözü halkına iletir. Ertesi sabah karısı ölür ve Ezeziel, bütün acısına rağmen ağlayıp inlemez. Halk ona neden böyle davrandığını ve bu olayın kendileriyle olan ilişkisini sorar. Tanrı'nın Ezeziel'e söylediğini o da insanlara söyler. İsrail halkını oluşturan kişilerin de benzer acıları tadacağını, oğulları ve kızlarını kaybedeceklerini fakat onların da Ezeziel'i örnek alarak yas tutmamaları gerektiğini söyler. Halk ancak bu şekilde Tanrı'nın varlığını kavrayabilecektir.

Resimdeki kişilerin kimliğini bu hikâyenin ışığında ele alırsak, yatan figürün Ezeziel'in ölen karısı olduğu açıktır. Diğer figürlerin aksine ağlamadığı halde acı çekmekte olan figür ise eşini kaybeden Ezeziel'dir. Ezeziel'in yanındaki kadın figürü ile yatağın etrafındaki diğer figürler ise aile fertleri veya yakınlarıdır. Ölen kadının başında ağlamakta ve yas tutmaktadırlar.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Yapıt tek bir yerden gelmeyen farklı ışıklarla aydınlatılmıştır. Figürlerin ve kumaş kıvrımlarının ortaya çıkması için kullanılan, karşıdan geldiği izlenimi veren yumuşak ışığın yanı sıra Ezeziel'in karısından yayılan mucizevî ışık da ortamı aydınlatmaktadır. Bu ışık, hikâyede anlatıldığı gibi Tanrı'nın yapabilirliğini göstermek ve kulunu sınamak adına bu kadını kendi iradesiyle aldığını anlatmak ister gibidir. Doğal olmadığı bariz olan bu ışığın Tanrısal olduğu açıktır ve onun eyleminin bir göstergesidir. Ayrıca Ezeziel'in başındaki haleden yayılan bir ışık da genel aydınlatmaya katkıda bulunur. Resmin karanlık bölümünde, bu figürü ortaya çıkarmak için de kullanılan bu hale, peygamberin kutsallığının sembolüdür.

2.2. Grafik Düzen:

Yapıtta hemen hemen her geometrik şeklin kullanıldığı görülür. Dikdörtgenler, üçgenler ve dairesel formlar bir aradadır. Yatan kadının bedeni ve yatak başlı başına birer dikdörtgen oluştururken, arkadaki çerçevenin dikdörtgen yapısı da bu yapılara

örnek olarak gösterilebilir. Arkada ağlamakta olan figürlerin geometrik formları hakkında bir yorum yapılamazken önde ağlayan kadın figürü bariz bir üçgen oluşturmaktadır. Ezeziel'in dizleri üzerindeki bedeni de üçgen bir form içindedir. Önde ağlayan kadın ile peygamber bir arada düşünüldüğünde ise ortaya büyük bir üçgen çıkmaktadır. Ezeziel ve karısının başındaki haleler ise gravürdeki dairesel formları meydana getirirler. Peygamber'in başındaki hale tam bir daire iken, yataktaki karısından çıkan ışık demeti yarım yay biçimindedir.

Eserde yatay ve dikey çizgiler dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Ana elemanlar olan Ezeziel'in dikey, karısının ise yatay duruşları ile karşıtlık sağlanmıştır. Yatak ve zeminin yataylıkları ile çerçevenin alt ve üst kenarları, yataylıklara destek vermekte ve yataylıkları biraz daha öne çıkarmaktadır. Yapıttaki yay ve dairesel hareketlerle belli bir uyuma kavuşan bu eserde yatay-dikey oluşumlar, monotonluktan olduğu kadar keskin karşıtlıklardan da kurtarılmıştır.

2.3. Renk Düzeni:

Eser, sadece siyah mürekkebin kullanıldığı bir gravürdür. Bu nedenle renk kullanımının herhangi bir özelliğinden bahsedilemez. Sembolik ya da psikolojik bir değer verilemez.

2.4. Kompozisyon:

Kompozisyonda en büyük yeri kaplayan üç figürün, hareketi kendi aralarında yönlendirmesi söz konusudur. Ezeziel'in ölmüş karısından yerde ağlayan kadına ve oradan da Ezeziel'e geçen hareket, onun parmaklarından tekrar karısına yönelir. Bu döngü, izleyicinin resimde dolaşmasını sağlar. Peygamberin bakışlarından yukarıya doğru bir gidiş de görünür.

Kompozisyon açık bir kompozisyonudur, özellikle yatak ve üzerinde yatan kişi ile birlikte sağa doğru açılan kompozisyon, belli bir çerçevede ele alınan elemanlarına ve kapalı bir mekân kullanılmasına rağmen açık kompozisyon örneğidir. Eserin ilgi odağı Ezeziel'in karısıdır. Hikâyede pasif durumda olmasına rağmen yatan kadın, üzerindeki ışık demetiyle birlikte en dikkat çekici olan orta alanda yeni almıştır. Eserde esas alınan göz hizası ile perspektif odağı yine Ezeziel'in karısıdır.

Planların birbirinden rahatlıkla ayrıldığı bu eserde; ön plan Ezeziel ve ağlayan kadın figürü, orta plan ise Ezeziel'in ölmüş karısı ve eserin sol tarafındaki ağlayan figürü kapsamaktadır. Arka planda ise, yatağın arkasındaki ağlayan figürler, duvar ve üstündeki çerçeve ile havadaki melek figürleri yer alır.

2.5. Üslup Özellikleri:

Eserde, sanatçıya ait en göze çarpan özellik, Blake'in gravürlerinde sıkça kullandığı detaylı kumaş kıvrımlarıdır. Figürlerin anatomik özelliklerini bir taraftan saklarken bir taraftan da zarıfçe ele veren bu kumaş kıvrımları, ince bir işçiliğın ürünüdür. Figürlerin abidevi duruşları da yine sanatçının üslup özelliklerindendir. Yatan figür başta olmak üzere hemen hemen her figürde bir anıtsallık ve ifade zenginliğı görülür. Figürlerin yüz ve hareketlerinde de rahatlıkla izlenebilen bu ifadesel zenginlik, izleyicinin adeta olaya birebir şahitlik etmesini sağlar. Işık kullanımı da yine sanatçının kendine özgü anlatımına katkıda bulunur. Betimlenen konuyu ve konudaki elemanları ışığın rehberliğinde anlatma, Blake'in ışık kullanımının vazgeçilmezleri arasındadır.

3. İkonolojik Boyut:

Bu yapıtta Blake, Tevrat'ta yer alan Ezeziel'in Karısının Ölümü konusunu işlemiştir. Burada anlatılmak istenen, Tanrı'nın Ezeziel'in en sevdiği varlığı elinden almasına karşın onun ağlamayıp sabretmesi ile halkına örnek olmasıdır. Halk ancak bu şekilde Tanrı'nın varlığını ve kudretini görebilecektir. Ezeziel'in karısının ölümünün ardından Ezeziel, Tanrı'nın istediğı gibi gözyaşı dökmez. Kederini içine atar. Tanrı, halkın her ferdine de buna benzer felaketleri verdiğinde, halkın Ezeziel'i izleyerek onun gibi hareket etmesi ile onun peygamberlik görevi ve toplum içerisinde lider olma vasfı öne çıkar. Tabi buradaki asıl mesaj, Tanrı'nın istediğini yapacak kudrette olması ve insanoğlunun buna sabır göstermesi gerektiğidir.

4. Yorum:

İfade zenginliğı ve bunu yakalamada başarılı olan ince işçilik ile ön plana çıkan eser, özellikle anlatılan kıssanın atmosferini oluşturmada çok başarılıdır. Ezeziel'in Tanrı'nın uygun gördüğü bir ölümü kabullenmesi ve kederini dışa vuramamasının

getirdiği hüznün ve arada kalmışlık duygusu yüzünden okunmaktadır. Yas tutanların duruşları da peygamberin bu duruşunun olay ile nasıl bir tezatlık oluşturduğunu kanıtlamaktadır. Doğaüstü ve kutsal elemanları betimlemelerinde rahat bir şekilde kullanan Blake, burada da kullandığı mucizevî ışıkla resmi hem yapısal hem de anlam açısından tamamlamış, kompozisyonu kusursuz hale getirmiştir.

5. Yargı:

Kutsal bir olayın tam ortasında bir anı betimleyen bu eser, kompozisyon kurulumu, ifadesel zenginlik ve resmin elemanlarının mükemmel şekilde kullanımı ile bir başyapıt haline gelmiştir. Dini ve dindışı tüm resimlemeler içinde önemli bir yere sahip olması gerek yapıt, sanat tarihi açısından yüksek bir değere sahiptir.

KUDÜS (JERUSALEM)

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Kudüs (Jerusalem)**", Gravür, 219mm. x 157mm., 1804–20, Tate Gallery, Londra

Resmin ortasında ayakta duran bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu figür, aralanmış bir kapıdan geçerek karanlık bir yere girmektedir. Bir ayağı kapı eşiğini geçmiştir. Üzerinde koyu mavi bir elbise giymekte olan bu figürün başında bir şapka vardır. Ayağında sandaletler vardır. Bir elini kaldırmıştır. Diğer elinde ise alevler içinde bir güneş bulunmaktadır. Bu güneşten resmin her yerine giden keskin ışıklar yayılmaktadır. Resmin kenarlarında zincir ve dikenler görülür. Bunlar esas resmi bir çerçeve gibi sarmaktadır.

Figür, yukarı kalkmış eli ve içeri dönük yüzü ile birlikte selam verir bir pozisyonundadır. Yüzünde kararlı bir ifade görülmektedir. Girdiği yerin karanlığı, karşısında ne olduğunu görememesine neden olmakta, bu da az da olsa endişeli bir hal almasına neden olmaktadır. Elindeki ışıklar saçan güneş formu ile içeriye girmekte, bir bakıma onun aydınlığına güvenmektedir.

2. İkonografik Boyut:

Eser, William Blake'in en önemli ve büyük edebi eserlerinden biri olan "Kudüs" (Jerusalem) kitabının resimlemelerindendir. Hatta ilk sayfada yer alan resimdir. Tam adı, "Kudüs, Dev Albion'dan Gelenler" olan edebi eserde anlatılan, Britanya mitolojisinin ve Blake'in kendi düşünce yapısında yarattığı panteonun en önemli elemanı olan Albion karakterinin düşüşünün hikâyesidir. Blake'e göre Albion, Britanya ve genel olarak bütün batı dünyasının sembolüydü. Albion'un düşüşü ile ondan meydana gelen Dört Zoa yani Urizen, Tharmas, Los ve Orc karakterlerinin her biri bir yaşam ilkesinin kişileştirilmiş haliydi. Bunlardan Urizen geleneği, Tharmas içgüdü ve gücü, Orc aşk ve tutkuyu, Los ise ilham ve hayal gücünü temsil ediyordu. Bunların dört de dişi karşılıkları vardı ve bu şekilde Albion'dan gelenler tamamlanıyordu.

Los'un Mezara Girişi olarak da bilinen bu eserde görülen, Dört Zoa içindeki karakterlerden biri olan Los'tur. Adımlarını cesaretle atan Los, karanlık, mezar benzeri bir yere girmektedir. Fakat bu bir son değil, başlangıçtır. Bir eliyle içeriyi selamlarken diğer elinde tuttuğu parlak güneşle, takip eden sayfalarda açığa kavuşturulacak gerçekleri aydınlatmakta, bir maceraya girmektedir. Kâhin sanatçı olarak da nitelenen Los, burada, son değil başlangıç olan bir boşluğa girerken, elindeki güneşle gerçekleri aydınlatırken ve çerçevedeki zincirlerle dikenlerin eşliğinde İsa ile de özdeş kılınmıştır. Mezara girdiği başlıktan da belli olan Los'un bu dikenlerle gösterilmesi, bu iki karakteri kaynaştırmakta, passion sürecinin önemli bir elemanı olan dikenler ile benzer özelliklere sahip kişiler haline getirmektedir.

2.1. Işık-Gölge Düzeni:

Karanlığın hüküm sürdüğü yapıtta Los'un elindeki güneşten yayılan çok keskin ışıklar aydınlatmayı büyük ölçüde oluşturur. Kapıyı, duvarları ve eşiği bölgesel olarak aydınlatan bu ışık, figürü de ortaya çıkarmaktadır. Güneşin figürü ters ışıktaki bırakarak karanlığa gömme ihtimaline karşın, Los'un elbise kıvrımları dahi net olarak görülebilmektedir. Tek bir ışık kaynağının kullanıldığı ve resmin genelinin etkilendiği bu yapıtta birlik duygusu oluşmuştur. Psikolojik etkinin doğrudan amaçlandığı bu tür bir aydınlatma ile yoğun karanlığın içinde her yere yansıyan ışık

bir aydınlık belirtisi olmakta, korku dolu ve belirsiz bir yere girerken figüre eşlik eden güneş figüre ve izleyenlere cesaret telkin etmektedir. Bu macerada yalnız olmadığını, karanlıkta yönünü bulabileceğini ve kapının diğer yanında onu son yerine bir maceranın başlangıcının beklediğini anlatır.

2.2. *Grafik Düzen:*

Eserin geometrik incelemesinde hemen her şeklin kullanıldığı görülür. Fakat çok bariz biçimlerde kullanılmamaktadır. Kapı eşiğinin dikdörtgen yapısı kapının dik kenarları ile uyum sağlayarak eserdeki dikdörtgen yapılanmayı oluştururken kapının kemerli yapısından kaynaklanan üçgen eserdeki geometrik öğelere çeşitlilik getirmekte, aynı zamanda resmi simetrik bir hale sokmaktadır. Ayrıca figürün dike yakın duruşu da dikdörtgen yapılanmaya katkıda bulunmaktadır. Los'un elindeki güneşin daire formu ise daha bariz bir şekli göz önüne sermektedir.

Eserdeki dikey çizgiler, yataylara oranla daha fazladır fakat herhangi bir uyumsuzluk söz konusu değildir. Figürün dikey duruşu, kapının dikey bir şekilde yükselmesi ve nihayetinde kullanılmış olan dik kadraj ile dikeyler, sadece kapı eşiğinden oluşan yataylara bariz bir üstünlük sağlamıştır. Yine de kapının kemerli üst yapısı ve resimde yer alan dairesel formlar ile bu üstünlük yumuşatılmış, bir denge kurulmuştur.

2.3. *Renk Düzeni:*

Eserde sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Yoğun karanlığın içinden seçilebilen az sayıda renk; altın sarısı, kırmızı, mavi ve kahverengidir. Renklerin sembolik ve psikolojik olarak kullanıldığı bu yapıtta özellikle güneşten gelen altın sarısı ve kırmızımsı renkler, kutsallık simgesi olup, bu ışığın rehberliğinin tanrısal irade ile gerçekleştiğini anlatmaktadır. Mavi elbise giymiş olan Los, daha önce de dendiği gibi diken sembolü ve kehanet yeteneği gibi özelliklerinden dolayı İsa ile özdeşleştirilmiştir. Son olmaktan ziyade bir başlangıcı ifade eden mezara giren figür, bu özelliği ile de İsa ile bağ kurmaktadır. Mavi elbisesi, İsa tasvirlerinde de sıklıkla görülür ve göksel gerçeklik ile tanrı iradesi anlamlarını taşır. Burada da Los, kendisine verilen tanrısal bir yardım olan güneş ile içeri girmekte, bu şekilde tanrı iradesinin tezahürünü göstermektedir. Mavi elbisesinin anlattığı sembolik değer budur. Mezar duvarındaki kahverengi ise geleneksel karşılığı olan dünyevi

değerlerden sıyrılma anlamını taşımaktadır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42). Mezar ve ötesi, manevi olarak bu dünyaya ait değildir. Hiçbir maddi değer burada anlamlı kalmaz. Kahverenginin vermek istediği mesaj budur.

Psikolojik etkileri göz önünde bulundurularak renkleri incelersek özellikle altın sarısı üzerinde yoğunlaşmamız gerekir. Eserdeki yoğun karanlığı yırtarak mevcut renkleri ortaya çıkaran bu parlak renk, izleyicide kötü bir atmosferin uyanmasını engeller, bunun tersine ışık kaynaklarının en büyüğü ile yola çıkan kişinin kutsallığı ve başarısı hakkında ona fikir verir.

2.4. Kompozisyon:

Kapalı kompozisyonun gözlemlendiği eserde, tek figürün ölçülü hareketleri ile kapının kemerli, simetrik yapısı, kompozisyondaki elemanları tek bir çerçevede toplamış gibidir. Yapıttaki hareket, kapının aralık olması, figürün içeri attığı adım, vücudunun ve ardından yüzü ile elinin yönü ile önce kapıya ve hemen arkasından içeriye yönelmektedir. Bu şekilde resmin merkezinde son bulan hareket, tekrar dönmez ya da başka öğelere bağlanmaz.

Kompozisyonun ilgi odağı, Los'un yüzüdür. Bu yüzden en dikkat çekici yer olan orta alanda bulunur. Resimdeki tek hareketli figür olması da bu niteliğini destekler. Yapıtta göz hizası kullanılmıştır, perspektif odağı da Los'un bedeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimdeki planlar birbirine yakındır, bu yüzden kolay ayrılmamaktadır. Fakat Los, kapı eşiği ve duvarın ön planı oluşturduğu söylenebilir. Orta planda ise içeri doğru açılan kapı vardır. Arka plan ise sadece içerideki karanlık boşluktur.

2.5. Üslup Özellikleri:

William Blake'in üslubuna ait özellikler bu yapıtta rahatlıkla görülmektedir. Özellikle figürün kumaş kıvrımlarındaki detay, sanatçının imzasını hemen ele vermektedir. Figürün çıplak bölgelerindeki anatomik hacim duygusu da sanatçının hayranlık uyandıran figürler oluşturmaya destek verir. Fakat figürlerdeki en hayranlık uyandırıcı özellik hareketler ve yüz ifadesindeki zenginliktir. Burada da Los'un

yüzündeki ifadeye paralel olan hareketleri, verilmek istenen izlenimi sağlamakta büyük bir etki yapar. Işığın konuya rehberlik etmesi ve resmin genelini etkilemesi, bu yapıtta en dikkat çekici özelliklerden biridir. Sanatçının diğer eserlerin birçoğunda da grafiksel çözümlerle betimlediği kaynağı belli, doğaüstü bir ışık, burada da kendini göstermiş, Los'un elindeki güneşten yayılan ışıklar bütün resme ulaşmıştır. Renk kullanımında seçici, uyumlu ve sınırlı bir kullanım benimseyen Blake, burada da bu özelliğinden sapmamış, sınırlı sayıda rengi uyumlu tonlarda kullanarak istediği ifadeyi oluşturmuştur.

3. İkonolojik Boyut:

William Blake, bu eserinde, yazdığı kehanet kitapları arasında en önemli yere sahip olan Kudüs'ün ilk sayfa resimlemesini yapmıştır. Bu eserde, Britanya efsanelerinden ve Blake'in kendi mitolojisinden aldığı karakterlerden olan Albion'un düşüşü ve sonrasında ondan meydana gelen yaşam ilkelerinin oluşumu anlatılmaktadır. Bu resmi bulunduğu kitaptan bağımsız ele aldığımızda ise, mezara giren Los'un İsa ile özdeşleştirildiğini görmekteyiz. Mezarı bir maceranın başlangıcı olarak gören Los, rahat bir halde içeriye selamlamakta ve kutsal bir gücü arkasına alarak karanlıklara dalmaktadır. Eserin etrafında bulunan dikenlerle yine İsa'yı çağrıştıran bu figürün yer aldığı kitap olan Kudüs, Dev Albion'dan Gelenler ismi de bu iki olayı bir araya getirmeye çalışmaktadır. İsa'nın kendini feda ettiği Kudüs ile Albion'dan gelenlerin bir arada tutulduğu bu isim, mezara girerek yeni bir başlangıç yaşayan Los ile başlar. Bu şekilde bu iki düşünce birleşir, semavi bir dinin öyküleri ile antik bir inanın karakterleri fark gözetilmeksizin ele alınır.

4. Yorum:

Bir yaşam ilkesinin kişileştirilerek hayata dâhil edildiği ve başka inançlarla bir araya getirildiği bu eserde sanatçı, bakış açısını genişletmiştir. En büyük kehanet kitabına bu şekilde başlamakla, bu düşüncesini izleyiciye baştan vermeye çalışmış, kendi düşüncelerini açıkça ifade etmiştir.

5. Yargı:

Zengin hayal gücü ile eski kültürleri harmanlayarak oluşturduğu panteon ile Hristiyanlığa ait özellikle birleştiren Blake'in bu eseri, sanatçının kendi iç dünyası

ve inanışları hakkında bilgi verirken bir yandan da üslup özelliklerine bağlı bir eser görüntüsü çizer. Düşünce, inanç ve sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir.

BAKİRE MERYEM'İN ÖLÜMÜ

1. Ön İkonografik Boyut:

W. Blake, "**Bakire Meryem'in Ölümü**", Suluboya, 378mm. x 371mm., 1803, Tate Gallery, Londra

Eserin zemininde bir halı, onun üzerinde basamak şeklinde bir yükseklik bulunmaktadır. Bu yüksekliğin üzerinde yatan bir figür, baş ve ayakuçlarında ikişer melek figürü vardır. Yatan figürün hemen arkasında, ayakta duran ve başında bir ışık halesi bulunan başka bir figür durmaktadır. Bu figürün arkasında ise eserin solundan sağına kadar uzanan bir gökkuşağı vardır.

Resimde yatan figürde bir rahatlık ifadesi hissedilmektedir. Baş ve ayakuçlarında bekleyen kanatlı figürlerin üzgün oldukları, öne eğilmiş duruşlarından anlaşılmaktadır. Ayakta duran figürde ise olaya hâkim bir duruş gözlenir. Vakur bir ifadeyle ellerini birleştirmiş bu figürde düşüncelere dalmış bir ifade göze çarpar.

2. İkonografik Boyut:

Eserin konusu İncil'deki Bakire Meryem bölümünden alınmıştır. Meryem'in ölümünün aşamalarından birisi resmedilmiştir. Oğlunun ölümü üzerine İsa'nın havarilerinden Yuhanna ile yaşamaya başlayan Meryem, ölüp oğluna kavuşmak için dua eder, bunun üzerine bir melek gelerek ona öleceğini haber verir. Meryem daha sonra ölüm döşeğinde havarilere veda eder. Bu yapıta kaynaklık eden aşama ise, Meryem'in göğe çıkışı sahnesidir. Meryem'in öldüğü gün, İsa, melekler eşliğinde gelir. Meryem'in ruhu bedeninden ayrılarak İsa'nın kolları arasında göğe yükselir (G. Ferguson: 1954, s 75).

Resimdeki kişiler de bu olayın kılavuzluğunda gayet açık bir şekilde tespit edilir. Yatan figür Meryem, ayaktaki figür ise İsa'dır. Melekler Meryem'in etrafında onu

beklerken İsa da annesinin ruhunun bu yolculuğunda ona eşlik etmek üzere yanındadır. Yapıttaki tek simge, Son Yargılama olarak anlam kazanan gökkuşağı simgesidir (U. Becker: 1994, s 244).

2.1. *Işık-Gölge Düzeni:*

Eserde yoğun bir ışık göze çarpar. Meryem'den kaynağını alan ilahi nitelikteki ışık, yapıtın geneline büyük bir aydınlık vermektedir. Mucizevî olduğu hissedilen bu ışık, psikolojik olarak kullanıldığı hissini verir. Meryem'in ruhunun göğe yükselişinin doğaüstülüğünü anlatan ışık, resmin üst ve yanlarından taşmış, adeta bütün evreni kaplamıştır. Hem mucizeyi hem de Meryem'in ruhunu sembolize etmektedir. Yapıtın genelini aydınlatmasıyla, figürler de hacim kazanmıştır.

2.2. *Grafik Düzen:*

Geometrik açıdan değerlendirildiğinde bu yapıtta en önemli eleman yine bu yay şeklindeki gökkuşağıdır. Gökkuşağının iç kısmı, yarım daire oluşturacak şekildedir. Eserin zemini ve Meryem'in üzerinde yattığı basamak dikdörtgenler oluşturmaktadır. Yatan Meryem ve ayakta duran İsa, birbirlerine dik olan dikdörtgenler oluşturmaktadır. Meleklerin diz çökmeleri ve başlarını eğmeleriyle oluşturdukları hareketler, kendi içlerinde yaylar oluşturmaktadır. Yapıtta yatay çizgiler baskın olmakla beraber, dikeylerle uyum içerisinde. Zemin, basamak şeklindeki yükselti, yatan Meryem'in bedeni ve halının kenarındaki bordür, eserdeki yataylıkları oluştururken, eserdeki en önemli eleman olan İsa'nın dikey duruşu, halının ve basamağın üzerindeki dikey şeritler bunlara karşıtlık oluşturmaktadır. Meleklerin duruşu ile gökkuşağının oluşturduğu yaylar da resme denge getirici unsurlardandır.

2.3. *Renk Düzeni:*

Yapıtta sıcak ve soğuk renkler uyum içerisinde. Gökkuşağının renkleri, yerdeki mavi, yeşil ve kırmızı ile eserdeki renkler birbirini dengeler. Eserde renkler sembolik amaçlıdır. Meryem'in yattığı yükseltideki yeşil, yaşamı sembolize etmektedir. Zemindeki mavi göksel aşkı simgelerken kırmızı şeritler de tanrısal aşk sembolüdür. Ayrıca; Meryem, İsa ve meleklerin beyaz olarak tasvir edilmiş olmaları, ruhun saflığını temsil eder. İsa'nın başındaki halenin mavimsi beyazlığı da göksel gerçeklik ve ruhun saflığının bir arada kullanılmasıdır (J. C. Cooper: 1978, s 39-42).

Meryem'den çıkıp etrafa yayılan sarımsı beyaz ışınlar da ruhunun saflık içinde göğe çıkışını simgeler. Bu bakımdan eserde psikolojik bir etki oluşturulmaya çalışıldığı da anlaşılmaktadır.

2.4. Kompozisyon:

Simetrik bir yapıya sahip olan yapıtta hareketler birbirini karşılamaktadır. Eserin solunda oturan meleklerden başlayarak Meryem'in vücudu boyunca ilerleyen hareket, ayakucundaki meleklerle birlikte yeniden orta alana yönelir ve ayakta duran İsa üzerinde yoğunlaşır. Ayrıca yine simetrik diyebileceğimiz yay şeklindeki gökkuşağı da İsa'yı merkez alan bir doğrultu izlemektedir. Zeminin üzerindeki basamak şeklindeki yükseklikte yatmış olan Meryem'in baş ve ayakucunda bulunan meleklerin, eserin dışına taşmasıyla açık kompozisyona dönmüş olan bu yapıtta üçgen bir şema görülmektedir. Kompozisyonun ana unsuru Meryem gibi görünmesine karşın, esas öge ayakta duran İsa'dır. Zaten Meryem'den çıkan ışınlar da İsa'yı göstermektedir. Kompozisyonun yapısı, eserin anlam boyutuyla da ilişkilidir. Meryem'in ruhunun İsa'nın gelişiyile göğe yükselişi, meleklerin yatağının baş ve ayakucunda bulunması, olay anının anlatılan tasvirlerine uymakla beraber, son yargılamayı sembolize eden gökkuşağı da bu konuya büyük bir katkı yapmıştır. Zira Meryem'in ruhu göğe yükselmesindeki konu bütünlüğü, dünyevi hayatın bitmesi ve yargılanma olarak sağlanacaktır. Yapıtta göz hizası esas alınmıştır. Perspektif odağı ise İsa'nın bedenidir. Eserdeki planlar şu şekilde ayrılmıştır: Zemin ön planda, basamak şeklindeki yükselti, üzerinde yatan Meryem, melekler ve ayakta duran İsa orta planda, gökkuşağı ve fon arka planda gösterilmiştir.

2.5. Üslup Özellikleri:

Yapıtta Blake'in üslup özelliklerini net olarak görebilmekteyiz. Bedenlerin Gotik etkiyle uzaması, hareketlerdeki zarıflık, kutsal kişilerin betimlenmesinde kullanılan uzun elbiseler ve elbise kıvrımlarının uyumu, ışık kullanımındaki görülebilir geçişler, sanatçının eserlerinin çoğunda kullandığı özelliklerdendir. Işığın ilgi odağı boyunca yönlendirilmesi de yine Blake'in üslup özelliklerindendir. Sanatçı aynı zamanda bu yapıtında birkaç kavramı birlikte kullanarak ifadeyi güçlendirme yoluna gitmiştir.

3. İkonolojik Boyut:

Bu eserde, İncil'de yer alan önemli bir konu işlenmektedir. Konuya uygun olarak Meryem, melekler eşliğinde gelen İsa, annesinin ruhunun göğe yükselmesini izlemektedir. Işığın anlatıma yardımcı olduğu bu eserde, olayın kutsallığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca son yargılama sembolü olan gökkuşağı ile de belirtilmiş, bu şekilde İsa'nın sonsuza dek sürecek olan egemenliği de vurgulanmıştır. İzleyici burada kutsal birinin mucizevî şekilde göğe yükselmesine tanık edilmekle birlikte İsa'nın kudret ve hâkimiyeti de gözler önüne serilmek istenmiştir.

4. Yorum:

Blake'in bu eseri, kutsal metinlerde yeri geçen bir öyküyü kendi çerçevesinden ele alması ve bu olaya başka bir kutsallığı fon yapmasıyla birden çok mesajı bir eserde vermiştir. Daha önce ve sonra da ele alınmış bu konuya getirdiği bu yenilikle konuyu tek bakış açısından çıkarmış, din düşüncesini bütünlük içinde ele almıştır.

5. Yargı:

Bu yapıt aynı zamanda Blake'in sanatına ait birçok öğeyi barındırmasıyla sanat tarihsel açıdan önemli bir yere sahiptir.

V. 15–18 YAŞ DÖNEMİNİN SANATSAL VE SOSYAL GELİŞİMİ

V.1. 15–18 YAŞ DÖNEMİ ÖĞRENCİLERİNİN ZİHİNSEL, BEDENSEL, PSİKOLOJİK GELİŞİMLERİ DOĞRULTUSUNDA RESİMLERİNİN ÖZELLİKLERİ

15–18 Yaş Dönemi Zihinsel Özellikleri:

Ergen, bu dönemde soyut kavramları anlayabilmektedir. Analitik düşünme yeteneği gelişir ve soyut düşünceden elde edilenlerden çıkarımlar yapılır (A.K. Akyol: 2003, s. 60). Arkadaş ilişkileri iyidir ve çeşitli idealler edinir. Okumaya ilgi artar. Eğitim gören ve okuyan gençler, siyaset, din gibi konularla ilgilenmeye başlarlar. Mevcut olan toplumsal durum hakkında fikirler oluşmaya başlar. Ergenin zihinsel gelişimi, yaşadığı toplum ve onun kültürü ve zekâ düzeyi ile doğrudan ilgilidir.

15–18 Yaş Dönemi Bedensel Özellikleri:

Ergenlik dönemi, insan gelişiminin en önemli basamağını oluşturur. Bu dönem, büyüme ve gelişme açısından en hareketli olan dönemdir. Büyüme, vücuttaki boy ve kilo artışına verilen addır. Gelişme ise bedenin yapı ve işleyişinin belirli bir olgunluğa ermesidir. Ergenlik döneminde bu iki değişim de en hızlı şekilde gözlemlenir. Büyüme faaliyetinin hız kazanmasıyla birlikte, kol ve bacaklar uzar ve kilo artışı görülür. Büyüme, cinsiyete göre farklı bir ilerleyiş takip eder. Kızlar, erkeklere göre ergenliğe daha önce girer ve boy büyümesi hızı doruğuna daha önce ulaşır. Ergenlik döneminin sonuna da daha erken varırlar. Erkekler, kızlara göre daha geç ergenliğe girer ve ergenlik dönemini de daha geç tamamlarlar. Büyüme hızı doruğuna ise kızlardan 18 ay sonra erişirler. Ergenliğin sonunda erkekler kızlara göre 10 kg daha ağır ve 10–15 cm uzun olurlar. Vücuttaki bu gelişimin getirdiği kişisel farklılıklar, bu dönemde gencin dünyasında önemli bir yer tutar. İdeal vücut özelliklerine sahip olmak, ergenin en önemli isteği haline gelir. Bu dönemde, gencin kendini yaşıtlarıyla kıyaslama, onlara benzeme tutkusunun sonucu olarak kaygı ve endişe üst düzeydedir.

15–18 Yaş Psikolojik Özellikleri:

Bu dönemde kimlik arayışı en üst düzeyde yaşanır. Ergen, kişisel özelliklerinin farkına varır ve bu özelliklerinin olgunlaşarak kişiliğini oluşturması için kendine örnekler seçer. Bu evre, gencin çevresinden en çok etkilendiği dönemdir ve ergen, yaşamının diğer dönemlerinde de sahip olacağı olumlu-olumsuz niteliklerin çoğunu ergenliğin bu ilk döneminde edinir.

Psikolojik gelişim açısından da bu yaş grubu genci, özel bir yapıya sahiptir. Bluğa ermenin getirdiği fiziksel değişimlerin yansımaları, ergenin psikolojik durumuna doğrudan etki eder. Karamsarlık, endişe, sıkıntı gibi duygular, bu psikolojik dalgalanma döneminin en tipik özelliklerindendir. Genç, bu dönemde en çok güven arayışı içindedir. Kendisine yol gösterecek ve endişelerini gidermesine yardımcı olacak aile büyükleri ya da başka rehber insanlara ihtiyaç duyar. 15–17 yaş arasında, yani ergenliğin orta dönemlerinde, gencin bedenindeki değişim daha düzenli bir hal aldığından, psikolojik dalgalanmalar da gittikçe azalarak kişilik belli bir düzene oturur. Bu evrede ergeni gelecek kaygısının sarmasıyla birlikte, ileriye dönük planlar yapılmaya başlanır.

16 yaş sonrası, ergenliğin son dönemi olarak nitelendirilebilir. Genç insan, bu dönemde, sorunları daha nesnel bir bakış açısıyla ele alabilir ve sorumluluklarını daha doğru şekilde yerine getirebilir. Hayatının sonraki dönemleri için hazırlık niteliğinde olan atılımları yapar ve geleceğini böylece şekillendirir. Ergenlik çağının tamamında devam eden bedensel ve ruhsal değişimler, yarattığı sorunlarla beraber, kişiyi olgunluğa götürür.

15–18 Yaş Dönemi Resimsel Özellikleri:

Ergenlik döneminin resimdeki etkilerinden biri yaratıcılığın gelişmesidir. Gencin bu dönemde kendini ifade edebilmeye ihtiyacı vardır ve resim aracılığıyla kendine yol bulur. Soyut kavramlar öğrenilir ve somut kavramlarla birlikte yer alır. Çok yönlü görüş kazanılır (S. Buyurgan, U. Buyurgan: 2007, s 66). Özgün fikirler ortaya koyabilme, bu fikirleri geliştirebilme, dönemin diğer önemli özelliklerindendir. Yapılan çizimler, sanatsal yaratıcılıkla birleştirilip etkili ve iyi resimler ortaya

çıkarılabilir. Bu dönemin psikolojik özelliklerinden biri olan hayal kurma da sanatsal gelişiminde önemli rol oynar. Yaratıcı düşünceyi oluşturan en önemli unsurlardan biri olan hayal etme ile ergen, duygu ve düşüncelerinin yoğunluğunu sanat yolu ile yansıtır.

Ergenlik döneminin resimsel kazanımları arasında perspektif duygusunun gelişmesi ve sanatsal kaygı ile bir eser var etme isteği de gösterilebilir. Ayrıca ergen, bu dönemde resme eleştirel bir bakış açısı getirir ve onu birçok yönden ele alarak değerlendirir. Sanat tarihi de bu evrede gencin ilgisini çekmeye başlar. Sanatı yönlendirmiş olan üsluplar, akımlar ve fikirler rahatlıkla kavranılabilir ve yeni yorumların ortaya çıkmasına yardımcı olur. Bunun için öğrenci, sanat tarihi ve estetik konularında bilgilendirilmelidir (S. Buyurgan, U. Buyurgan: 2007, s 66).

V.2. ORTAÖĞRETİM BASAMAĞINDA WILLIAM BLAKE'İN SANATI VE ROMANTİZM AKIMI KONUSUNUN GENEL İŞLENİŞ YÖNTEMLERİ

Görsel Sanatlar (Resim) derslerinde, William Blake'in sanatı ya da genel bir çerçevede Romantizm konusunun bulabildiği yer sınırlıdır. Sanat tarihinin diğer önemli evreleri gibi bu akım ve sanatçı da genellikle zaman yetersizliği ve sistemden doğan yanlışlar nedeniyle üzerinde durulmadan geçilmekte, çok az değinilmekte ya da genel olarak müfredat süresince bu konulara ulaşılamamaktadır. Resim dersinin dışında Sanat Tarihi başlığı altında da ortaöğretim müfredatında yer alan ayrı bir ders de vardır. Fakat Sadece bazı sınıfların alan dersi olarak alabildiği bu dersin verdiği bilgilere bütün öğrenciler sahip olamamaktadır. Resim ve Sanat Tarihi derslerinin her ikisinde de konusunu Sanat Tarihinden alan üniteler, temelini İlkçağ sanatından alır. Mısır ve Mezopotamya sanatı ile başlayan bu yolculuk genellikle yavaş bir seyir izler ve daha sonraki çağlara kolay gelemez (O.T.Kırıçoğlu: 2005, s 136).

Resim dersinin uygulama yönünün daha geniş olması ile Sanat tarihi incelemelerinin üzerinde durulmamakta, sanat tarihi bilgisi öğrencilere kısıtlı konular eşliğinde

verilmektedir. Ancak her iki türlü de sanat tarihi eğitiminin yeterliliğinden söz edilemez. Sanat tarihi ve resim dersi saatlerinin azlığı, konuya gerektiği kadar önem verilmemesi ve devlet tarafından izlenen sanat politikasının yetersizliği nedeniyle, insanlığın sahip olduğu en önemli değerlerden olan sanat ve sanat tarihi, gençlerin hayatına ve gelişimlerine doğrudan hiçbir etkide bulunamamaktadır.

Romantisizm akımı, sanat akımları içinde kendi kişiliğini oluşturmuş ve bunu kendi iradesiyle yapmış ilk sanat akımıdır. Bu yönüyle, ortaöğretim çağındaki öğrencilere sanat ve daha geniş boyutta hayat hakkında düşünme kapıları açabilecek tarzda önemli bir akımdır. Ayrıca uygarlık tarihinde de yer alan önemli olayların geçtiği dönemin sanat yoluyla incelenmesi ile öğrenciler, tarihi, sosyal ve sanatsal olaylar arasındaki bağlantıları keşfetme fırsatı bulabilirler. Fakat ne yazık ki, bu akımın, sanatçıların ve genel olarak sanat tarihinin, gencin gelişimindeki önemli rolü, eğitim sisteminin sanatı ve tarihini küçük gören yaklaşımı ile gerçekleşmemektedir.

William Blake'in sanatı, Romantisizm konusunun içinde gösterilmekte ve sanatına ait özellikler ancak bu şekilde öğrencilere sunulabilmektedir. Dönemin siyasi ve sosyal olaylarının rehberliğinde, akımı sanat tarzından çok bir dönemin tümü ve sosyal bir süreç olarak değerlendiren düşünce ile Blake, diğer Romantikler arasında da fazla bilinmemekte, bu şekilde sanatı da öğrencilere ulaşamamaktadır. Özellikle Fransız Devrimi ile bir arada düşünülen Romantisizm, Fransa odaklı incelenmekte, bu nedenle akımın sembol ismi olarak görülen Delacroix'nın resimlerinin gerisinde kalmaktadır.

İngiliz Romantik ressamı arasında da William Turner, en çok bilinen ve öğretilen ressamdır. William Blake'in daha az tanınarak öğrencilere yeterince sunulamamasının altında, sanat eğitimcilerinin bu sanatçının yoğun sembolizmi ve düşünce evreninin derinlikleri hakkında fazla bilgiye sahip olmamaları yatmaktadır. Blake, tüm Romantik ressamı arasında en sembolik tarza sahip olan ressamlardan ve onu anlatacak kişinin de bu simgesel dile ve onun düşünce dünyasına hâkim olması gerekir.

Romantisizm akımının gösterildiği derslerde, genel olarak izlenen yol, akıma damga vuran olayların anlatılması ve örnek resimlerin gösterilmesidir. Bu resimlerde yine William Blake çok yer alamamaktadır. Öğretmenin konu hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığı durumlarda genel olarak öğrencilere bu konuları araştırmaları için ödevler verilir ya da dosya hazırlatılır. Öğrencilerin yeterli bilgi ile beslenmediğı bu sistemde, alınan bilgilerin kalıcı ve faydalı olabileceğı, bireyin hayatında olumlu etkiler yapacağı fazla iyimser bir tahmin olarak karşımıza çıkmaktadır.

VI. ORTAÖĞRETİM SANAT EĞİTİMİNDE WILLIAM BLAKE'İN YERİ VE ÖNEMİ

Ortaöğretim kademesinde öğrenciye sunulan Görsel Sanatlar dersinde, William Blake ve Sanatı konusuna doğrudan bir yaklaşım ve bu konuyu temel alan üniteler bulunmamaktadır. Sanatçının bağlı olduğu akım olan Romantisizm konusu da Sanat Tarihsel bilgiler içeren üniteler dışında fazla işlenmemektedir. Bu akımın tanıtımında da söz konusu sanatçıya çoğunlukla değinilmemektedir. Yine de ortaöğretim müfredatında, William Blake ve Sanatı konusunun yer bulacağı ve konu anlatımına kaynaklık edeceği birçok ünite ve ders amacı vardır. 15-18 yaş grubu öğrencilerinin bu kademedeki karşılaşacağı Görsel Sanatlar Eğitimi müfredatı aşağıdaki gibidir.

VI.1. Ortaöğretim Resim Dersi Müfredat Programı

1. Sınıf – Özel Amaçlar

1. Sanatı tanımlayabilme
2. Sanat türlerini kümelendirebilme
3. Güzel sanatların hayattaki önemini ve gerekliliğini kavrayabilme
4. Temel sanat eğitiminin amacını ve önemini açıklayabilme
5. Sanata ve sanat olaylarına ilgi duyuş
6. Plastik sanatlar eğitiminde nokta ve çizgi ile ilgili temel terimler bilgisi
7. Nokta ve çizginin, plastik sanatlardaki önemini açıklayabilme
8. Belirlenen ölçülerdeki yüzey üzerine, değişik nitelikteki araç-gereçlerle, nokta ve çizginin anlatım imkânlarını araştırabilme
9. Kurşun kalem ve mürekkepli uçlar kullanarak nokta-çizgi ile yüzey düzenleyebilme
10. Çevresindeki nokta ve çizgilere duyarlı oluş
11. Işık-gölge ile ilgili temel terimler bilgisi

12. Işık-gölge ve açık-koyunun resimdeki önemini açıklayabilme
13. Ton çubuğu çalışabilme
14. Değişik objeleri (ağaç, kâğıt, cam, metal) kara kalem tekniği ile etüt edebilme
15. Açık, orta ve koyu değerlerini, lavi tekniği ile kavrayabilme
16. Çevresindeki ışık-gölge ve açık-koyu değerlere duyarlı oluş
17. Doğayı gözlemleme ile yapılan buluşlar arasında ilişki kurma
18. Doğadan hareketle, yeni tasarımlar yapabilme
19. Bir nesnenin temel işlevini kavratacak çalışmalar yapabilme
20. Form çağrışımları ile ilgili terimler bilgisi
21. Tasar ilkeleri bilgisi
22. İki ya da daha çok formdan (kare, dikdörtgen, üçgen, daire vb.) yararlanarak; tasar ilkelerine göre bir yüzey üzerinde iki boyutlu düzenlemeler yapabilme
23. Çevresindeki formların ve form düzenlemelerinin farkında oluş
24. Sanat eğitimi ile ilgili terimler bilgisi
25. Sanat eğitiminin, birey için önemini açıklayabilme
26. Sanat eğitiminin toplum için önemini açıklayabilme
27. Atatürk'ün, sanat eğitimine verdiği önemi açıklayabilme
28. Perspektifi tanımlayabilme
29. Perspektif ünitesinde geçen temel terimler bilgisi
30. Perspektif türleri bilgisi
31. Perspektifin, resimdeki yerini ve önemini açıklayabilme
32. Perspektifin ön plana çıktığı sanat dönemlerini tanıyabilme
33. Bir fotoğraftan yola çıkarak perspektif kurallarını kavrayabilme.
34. Küp, dikdörtgen prizma ya da yuvarlak karakterli (saksı, kova vb.) objeleri perspektif ilkelerine göre çizebilme
35. Perspektif ilkelerini algılamada duyarlı oluş
36. Renk ile ilgili temel terimler bilgisi

37. Renk gruplarını sınıflama bilgisi
38. Renk kontrastlarını sınıflama bilgisi
39. Renklerin psikolojik etkileri bilgisi
40. Sulu boya ve guaş boya tekniği bilgisi
41. Renk çemberini belli ölçülerde boyayabilme
42. Bir rengin tonlarını (ton çubuğu) guaş boya tekniği ile boyayabilme
43. Doğadan renkli obje etütleri yapabilme
44. Renk uyumlarına duyarlı oluş
45. Kompozisyon öğeleri bilgisi
46. Konularına göre resim türleri bilgisi
47. Konu ile ilgili yapılmış örnekleri ve eserleri inceleyebilme
48. Seçilen resim tekniği ile natürmort çalışması yapabilme
49. Seçilen resim tekniği ile figür çalışabilme
50. Seçilen resim tekniği ile peyzaj çalışabilme
51. Sanat akımları bilgisi
52. Sanat akımlarının önemli öncülerini tanıyabilme
53. Sanat akımlarının ortaya çıkışını kavrayabilme
54. İki boyutlu renkli form çalışmaları ile ilgili terimler bilgisi
55. Tasar ilkeleri bilgisi
56. Bir formdan hareketle, tasar ilkelerine göre renkli iki boyutlu düzenlemeler yapabilme
57. Çevresindeki formların ve form düzenlemelerinin farkında oluş
58. Doku ile ilgili temel terimler bilgisi
59. Doku çeşitleri bilgisi
60. Plastik sanatlarda, dokunun yerini ve önemini açıklayabilme
61. Doku yapıları belirgin olan doğal objeleri (kozalak, lahana vb.) renkli etüt edebilme

- 62. Etüt edilen objelerin doku yapılarını yorumlayarak yüzey düzenleyebilme
- 63. Çevresinde gördüğü dokuların farkında oluş

ÜNİTELER VE DAĞILIMLARI

ÜNİTELER	AĞIRLIK %	ÖZEL AMAÇ SAYISI	DAVRANIŞ SAYISI	ÖNGÖRÜLEN DERS SAATİ
TEMEL PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNE GİRİŞ	3	5	10	2
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE NOKTA-ÇİZGİ	6	5	12	4
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE IŞIK GÖLGE	14	6	14	10
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE GÖZLEME, ÇÖZÜMLEME, DÜZENLEME Ç.	14	3	13	10
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE FORM (BİÇİM) ÇAĞRIŞIMLARI	11	4	12	8
SANAT EĞİTİMİ	3	4	10	2
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE PERSPEKTİF	11	8	20	8
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE RENK	9	9	22	6
RENKLİ RESİM TEKNİKLERİ	11	7	19	8
ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ	5	3	7	4
İKİ BOYUTLU RENKLİ DÜZENLEMELER	5	4	10	4
DOKU	8	6	12	6
TOPLAM	100	64	161	72

Tablo 6.1: Ortaöğretim 1. sınıfta üniteler ve dağılımları

2. Sınıf – Özel Amaçlar

1. Sanat eğitimi ve yaratıcılık ile ilgili terimler bilgisi
2. Sanat eğitiminin yaratıcılığı ortaya çıkarmasındaki önemini açıklayabilme
3. Doğayı, çevresinde gelişen ve değişen olayları, farklı bir bakış açısıyla ifade eden çalışmalar yapabilme
4. Renkli resim teknikleri bilgisi
5. Kompozisyon öğeleri bilgisi
6. Konularına göre resim türleri bilgisi
7. Atatürk'ün güzel sanatlara ilişkin görüşlerini içeren renkli bir çalışma yapabilme
8. Seçilen resim tekniği ile natürmort çalışması yapabilme
9. Atatürk konulu sınıf gazetesi hazırlayabilme
10. Sanatı tanımlayabilme
11. Sanat dalları bilgisi
12. Güzel sanat dallarını tanıyabilme
13. Farklı sanat dallarını birlikte düşünerek sanatsal zenginliğe ulaşabilme
14. Sanat dallarından birinden hareketle resim çalışması yapabilme
15. Sanat eğitiminde mizahın yeri ve önemini açıklayabilme
16. Mizahın, kültürümüzdeki yerini ve önemini açıklayabilme
17. Basmakalıp, alaycı, çirkin mizah anlayışından uzaklaşarak, düşündürücü, kıvrak zekâ ürünü çalışmalar yapabilme
18. Çevresindeki nesnelere, mizahi bir anlayışla kişilik vererek karikatürize edebilme
19. Grafik sanatlarla ilgili temel terimler bilgisi
20. Grafik sanatların gelişimi ve günümüzdeki önemi bilgisi
21. Grafik sanatların farkında oluş
22. Grafik resim çalışma yöntemlerini ayırt edebilme
23. Nokta, çizgi ya da geometrik öğelerle yüzey düzenleyebilme
24. Objeleri sadeleştirerek grafiksel çizimlerle siyah-beyaz çalışabilme
25. Gizleme yoluyla yüzey düzenleyerek yeni bir kompozisyon üretebilme
26. Grafik resim çalışmalarının, grafik sanatlara etkisinin farkında oluş
27. Üç boyutlu çalışmalarla ilgili terimler bilgisi
28. Heykel sanatı bilgisi

29. Üç boyutlu çalışmalarda kullanılan yöntemler bilgisi
30. Atatürk'ün sanat değeri taşıyan heykel ve anıtlarını tanıyabilme
31. Üç boyutlu sanat eserlerine duyarlı oluş
32. Üç boyutlu düzenlemeler ünitesi ile ilgili terimler bilgisi
33. Üç boyutlu düzenlemelerde kompozisyonu oluşturan öğeler bilgisi
34. Üç boyutlu temel geometrik formlarla inşa çalışması yapabilme
35. Üç boyutlu özgün formlarla inşa çalışması yapabilme
36. Üç boyutlu düzenlemelere duyarlı oluş
37. Modelaj çalışmaları ile ilgili terimler bilgisi
38. Modelajda kullanılan yöntemler bilgisi
39. Yoğrulabilen maddelerden elde edilen düz yüzeylerde, çeşitli araç-gereç yardımı ile çukur ve tümseklerle bir kompozisyon oluşturabilme
40. Hazırlanan kompozisyondan alçı ile kalıp alma
41. Yoğrulabilen maddeye istenilen biçimi verebilme
42. Endüstri toplumlarının ilerlemesinde sanatın etkilerini açıklayabilme
43. Çağımız sanatçısının, bilim dallarına açık olması gerektiğini kavrayabilme
44. Alan dersinden bir konuyu, resimle ifade ederek sanatın bilimle birlikteliğinin farkına varış
45. Seçilen resim tekniği ile figür çalışabilme
46. Seçilen resim tekniği ile peyzaj çalışabilme
47. Renk uyumlarına duyarlı oluş

ÜNİTELER VE DAĞILIMLARI

ÜNİTELER	AĞIRLIK %	ÖZEL AMAÇ SAYISI	DAVRANIŞ SAYISI	ÖNGÜRÜ-LEN DERS SAATİ
SANAT EĞİTİMİ VE YARACITILIK	11	3	8	8
RENKLİ RESİM TEKNİKLERİ	11	6	17	8
RESMİN DİĞER SANAT DALLARIYLA BİRLİKTELİĞİ	8	5	18	6
TÜRK MİZAHİ	8	4	10	6
GRAFİK RESİM ÇALIŞMALARI	11	8	20	8
HEYKEL SANATI	3	5	13	2
ÜÇ BOYUTLU DÜZENLEMELER	11	5	14	8
MODELAJ VE YONTU	14	5	18	10
BİLİM VE SANAT	9	3	8	6
RENKLİ RESİM ÇALIŞMALARI	14	3	9	10
TOPLAM	100	47	135	7

Tablo 6.2: Ortaöğretim 2. sınıfta üniteler ve dağılımları

3. Sınıf – Özel Amaçlar

1. Sanatın, insan ve hayatı üzerindeki etkisini açıklayabilme
2. Sanatın, kişilik davranışındaki rolünü açıklayabilme
3. Sanat eserlerini korumanın önemini kavrayabilme
4. Sanat eserlerini korumanın önemini takdir ediş
5. Tanıtım amaçlı grafik tasarımlarla ilgili temel terimler bilgisi
6. Tanıtım amaçlı grafik tasarımlar bilgisi
7. Grafik tasarımlarla ilgili yapılmış örnekleri ve basılı yayınları incelemede kullanılan ölçütler bilgisi
8. Amblem, arma ve logo çalışmaları yapabilme
9. Ambalaj ya da poşet tasarımları yapabilme
10. Atatürk konulu broşür ya da kitap kapağı tasarımları yapabilme
11. Afiş tasarımları yapabilme
12. Tanıtım amaçlı grafik tasarımların farkında oluş
13. Özgün baskı resim ile ilgili terimler bilgisi
14. Özgün baskı resim tekniklerini gruplama bilgisi
15. Baskı tekniklerini uygularken dikkat edilecek noktalar bilgisi
16. Seçilen baskı tekniğini uygulayabilme
17. Özgün baskı resim çalışmalarının farkında oluş
18. Çağdaş sanat akımlarını tanıyabilme
19. Sanat akımlarından birinden yola çıkarak özgün bir çalışma yapabilme
20. Türk resim sanatında geçen temel terimler bilgisi
21. Türk minyatür sanatının özellikleri bilgisi
22. Türk resim sanatının gelişimini açıklayabilme
23. Atatürk'ün Türk resmine ve sanatçılara verdiği değeri kavrayabilme
24. Sanat eserlerinin ait olduğu dönemler bilgisi
25. Sanat eserlerini inceleme yöntemlerini kavrayabilme

26. Cansız modelden (natürmort) çalışmaları ile ilgili terimler bilgisi
27. Desenin görsel sanatlardaki yeri bilgisi
28. Desen çalışmalarında ölçü-oran bilgisi
29. Kara kalem tekniği ile natürmort çalışabilme
30. Sulu boya tekniği kullanarak bir ya da iki rengin tonları ile natürmort çalışabilme
31. Natürmort konulu çalışmalara duyarlı oluş
32. İnsan vücudunda ölçü-oran bilgisi
33. Portrede ölçü-oran bilgisi
34. Canlı modelden değişik araç-gereçlerle (kurşun kalem, füzen, mürekkepli uçlar vb.) çizgi ile çalışabilme
35. Değişik hareketlerdeki canlı modeli, 10–15 dakikalık sürede çizgi ile çalışabilme
36. Canlı modeli, ışık-gölge ile çalışabilme
37. Kara kalem tekniği ile tors, büst ya da canlı modelden çalışabilme
38. Kara kalem tekniği ile el-ayak çalışabilme
39. Canlı modelden desen çalışmalarına duyarlı oluş
40. Renkli resim teknikleri bilgisi
41. Yağlı boya resim tekniği bilgisi
42. Yağlı boya resim tekniğinde kullanılan araç-gereçler bilgisi
43. Ünlü ressamların sanat eserlerini inceleyebilme
44. Röprodüksiyonlardan yağlı boya tekniği ile kopya çalışabilme
45. Bir röprodüksiyondan (aslına bağlı kalarak), kendi yorumunu katarak (boyama anlayışını) yağlı boya tekniği ile resim çalışabilme
46. Hazırlanan modeli (canlı-cansız), renkli resim tekniklerinden biriyle çalışma
47. Yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmalara duyarlı oluş

ÜNİTELER VE DAĞILIMLARI

ÜNİTELER	AĞIRLIK %	ÖZEL AMAÇ SAYISI	DAVRANIŞ SAYISI	ÖNGÖRÜL EN DERS SAATİ
SANAT VE İNSAN	3	4	12	2
TANITIM AMAÇLI GRAFİK TASARIMLAR	19	8	21	14
ÖZGÜN BASKI RESİM	11	5	14	8
ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI	14	2	8	10
TÜRK RESİM SANATI	6	4	14	4
SANAT ESERLERİNİ İNCELEME	3	2	8	2
CANSIZ MODELDEN (NATÜRMORT) ÇALIŞMALARI	8	6	20	6
CANLI MODELDEN DESEN ÇALIŞMALARI	1	78	24	12
YAĞLI BOYA	19	8	27	14
TOPLAM	100	47	148	72

Tablo 6.3: Ortaöğretim 3. sınıfta üniteler ve dağılımları

VI.2. William Blake ve Sanatının Ortaöğretim Müfredat Programı İle İlişkisi

Ortaöğretimde William Blake ve sanatının doğrudan işlendiği bir konu olmamakla birlikte müfredatta yer alan konuların çoğu bu sanatçı ve eserleriyle doğrudan bağlantılıdır. Resim (görsel sanatlar) dersinin içindeki sanat tarihi içeren konular ve bunun dışında, ayrı bir ders olarak okutulan Sanat Tarihi dersi, özellikle ortaöğretim 10. sınıf öğrencilerine sunulmaktadır. Öğrencilerin sanat yapıtlarına ve tarihsel süreçlere ilgi duymaya başladıkları bu dönemde sanat yapıtlarının rehberliğinde anlatılan konular, öğrenciyi etkilemekte, vermek istenen mesajı iletmektedir. Bu yolla sadece Görsel Sanatlar ya da Sanat Tarihi alanı değil, başka dersler de bazı konularını öğrenciye kolaylıkla sunabilir. Edebiyat, müzik ya da tarih derslerinde de belli olaylar anlatılırken ya da geometrideki elemanların şekillerini tanıtmada görsel sanatlara ait elemanlar kullanılabilir.

Ortaöğretimdeki görsel sanatlar eğitiminin Sanat Tarihi içermesi bir yana, diğer konulara ait örneklerin de Sanat tarihinde bulunması, öğretmen ve öğrenciye, hemen hemen her konuda kullanılabilecek zengin bir arşiv sunar. Bütün ortaöğretim sürecinde kullanılabilecek bu arşiv, ancak konuya hâkim öğretim elemanlarınca oluşturulup uygun şekilde kullanılabilir.

Romantisizm konusu genel olarak işlendiğinde William Blake ve sanatının özgünlüğü, bilinçli ve yeterli eğitimden yoksun öğretmenlerce genelde atlanır. Fakat sanatında birçok tekniği ve konuyu kullanmış, renk ve ışık kullanımı ile kompozisyon kurulumunda özgün adımlar atmış ve özellikle verdiği mesajlarla döneminin kültür ve sanat çevresini yönlendirmiş olan bir sanatçı olan Blake'in öğrencilere tanıtılması ile müfredattaki çoğu konuya bağlantı imkânı doğar. Sınıflara ayırarak incelersek, neredeyse her yıl görsel sanatlar dersinde sunulan üniteler ve belirlenen amaçların hayata geçirilmesinde William Blake'in anlatılmasının önemi orta çıkmaktadır. Örneğin ortaöğretimin ilk yılında belirlenen özel amaçlar arasından aşağıdakiler, William Blake ve sanatının işlenmesiyle öğrenciye kazandırılacak amaçlardır.

1. Güzel sanatların hayattaki önemini ve gerekliliğini kavrayabilme
2. Işık-gölge ve açık-koyunun resimdeki önemini açıklayabilme
3. Çevresindeki ışık-gölge ve açık-koyu değerlere duyarlı oluş
4. İki ya da daha çok formdan (kare, dikdörtgen, üçgen,daire vb.) yararlanarak; tasar ilkelerine göre bir yüzey üzerinde iki boyutlu düzenlemeler yapabilme
5. Renklerin psikolojik etkileri bilgisi
6. Suluboya ve guaş boya tekniği bilgisi
7. Renk uyumlarına duyarlı oluş
8. Kompozisyon öğeleri bilgisi
9. Konularına göre resim türleri bilgisi
10. Sanat akımları bilgisi
11. Sanat akımlarının öncülerini tanıyabilme
12. Sanat akımlarının ortaya çıkışını kavrayabilme
13. Çevresindeki formların ve form düzenlemelerinin farkında oluş

Yine 1. sınıfta işlenen üniteler açısından baktığımızda, bu ünitelerden birçoğunun Blake ve sanatının rehberliğinde anlatılmasının, konuyu destekleyici nitelikte olduğunu görürüz.

1. Plastik Sanatlar Eğitiminde Işık
2. Plastik Sanatlar Eğitiminde Form (Biçim) Çağrışımları
3. Plastik Sanatlar Eğitiminde Renk
4. Renkli Resim Teknikleri

2. Sınıfta öğrencilerin kavramaları beklenen özel amaçlardan bazıları, yine söz konusu sanatçıya ve sanatına dair açıklama ve örneklerle daha iyi kavratılabilir.

1. Doğayı, çevresinde gelişen ve değişen olayları, farklı bir bakış açısıyla ifade eden çalışmalar yapabilme
2. Renkli resim teknikleri bilgisi
3. Kompozisyon öğeleri bilgisi
4. Konularına göre resim türleri bilgisi

5. Grafik sanatların gelişimi ve günümüzdeki önemi bilgisi
6. Grafik resim çalışma yöntemlerini ayırt edebilme

Aynı yılın ünitelerine bakılacak olduğunda, yine bu sanatçının bazı üniteleri destekler nitelikte olduğu görülmektedir.

1. Renkli Resim Teknikleri
2. Grafik Resim Çalışmaları
3. Renkli Resim Çalışmaları

3.sınıfa geldiğimizde, verilmek istenen amaçlarda, Blake ve sanatının öğretim alanı, özellikle teknik açıdan bir artış göstermektedir. Bu noktada öğrenci yeni tekniklerle tanışmakta ve onların tarihsel sürecini keşfetmektedir.

1. Sanatın, insan ve hayatı üzerindeki etkisini açıklayabilme
2. Sanat eserlerini korumanın önemini kavrayabilme
3. Sanat eserlerini korumanın önemini takdir ediş
4. Özgün baskı resim ile ilgili terimler bilgisi
5. Özgün baskı resim tekniklerini gruplama bilgisi
6. Baskı tekniklerini uygularken dikkat edilecek noktalar bilgisi
7. Seçilen baskı tekniğini uygulayabilme
8. Özgün baskı resim çalışmalarının farkında oluş
9. Çağdaş sanat akımlarını tanıyabilme
10. Sanat akımlarından birinden yola çıkarak özgün bir çalışma yapabilme
11. Sanat eserlerinin ait olduğu dönemler bilgisi
12. Sanat eserlerini inceleme yöntemlerini kavrayabilme
13. Desenin görsel sanatlardaki yeri bilgisi
14. Renkli resim teknikleri bilgisi
15. Ünlü ressamların sanat eserlerini inceleyebilme

Bu yılda işlenen ünitelerde de bu konunun üzerinde durulmasını gerektirecek birçok başlık vardır.

1. Sanat ve İnsan

2. Özgün Baskı Resim
3. Çağdaş Sanat Akımları
4. Sanat Eserlerini İnceleme

Bu şekilde William Blake ve sanatının ya da genel anlamda Romantisizm akımının ortaöğretim kademesinde öğrencilere sunumu, birçok konu eşliğinde yapılabilir. Genel bir bilgi vereceği gibi, anlatılan konuyu tamamlayıcı ve örneklendirici değeri vardır. Herhangi bir ünite içinde yer alan bir konuyu sonuçlanmış bir durumda gösteren görsel bir yardımcıdır. Bu durumda, konuyu sunacak olan bir sanat eğitimcisinin, sanat tarihçiler kadar olmasa da Sanat Tarihi alanına hâkim olması ve bu konuyu öğrencilere etkili bir şekilde aktarabilmesi gerekir.

VII. WILLIAM BLAKE VE SANATININ ÇAĞDAŞ EĞİTİM İLKELERİ IŞIĞINDA AKTARIMI

Sanat yapıtını oluşturmuş olan görerek anlamlandırabilmek, estetik boyutta bir etkinlik başlatır. Kullanılan sözcüklerle tam olarak tanımlanması mümkün olmayan görme eylemi, var olan uyarıcılara herhangi bir tepkide bulunmaktan fazlasını ifade eder. Bakmak eylemi ile oluşan görme sonucunda, görülen nesne algılayabileceğimiz bir alana gelir (J.Berger: 1999, s 8). Görmede kazanılan bu deneyim, kendi kendine öğrenilebilir bir nitelikte olmayıp, eğitim ile geliştirilebilir.

Çağdaş eğitimin en önem verdiği hedeflerden biri olan öğrencide eleştirel düşüncenin yerleşmesi, sanat eserinin incelenme sürecinde kullanılan sanat eleştirisindeki soru cevap eksenli yöntemle uygulamaya geçirilir. Bu yöntemle, öğrencinin sanat yapıtına ilişkin bilgi içeren düşünceler üretmesi sağlanır. Fakat okul düzeyinde yapılan bu uygulama, sanat eleştirisi yerine sanat yapıtı inceleme olarak adlandırılmalıdır. Çünkü sanat yapıtı inceleme, birçok yönden sanat eleştirisine göre daha az uzmanlık isteyen bir alandır. Bu alanda, öğrencinin kişisel deneyim ve görüşleri daha özgür biçimde ortaya konduğundan sanat yapıtı inceleme tabiri ve uygulamanın derecesi daha doğru olur (O.T.Kırıçoğlu: 2005, s 130).

Sanat yapıtı, onunla karşılaşan her kişide değişik anlamlar ve duygular uyandırır ve böylelikle bir süreç başlatır. Bu süreç, duygular ve düşünceler ya da yeni kavramlar hakkında düşünmeyi, bunları geliştirmeyi sağlar. Sanat eseri incelemesinin amacı da, tanımlamalar ve çözümlemeler yapmak, yorumlar ve yargılar geliştirmektir. Yapıtın incelenme sürecinde öğrenciler aktif hale gelerek konu üzerinde tartışabilir, yeni düşünceler ortaya atabilir. Bu şekilde sanat anlayışlarında bir gelişim meydana gelecektir.

Sanat yapıtı incelemesine başlarken bunu yönetecek olan eğitimcinin, üzerinde tartışılacak yapıt hakkında belirli bir bilgiyi öğrencilere sunması gerekir. Sanatsal öğeler, estetik kuramlar ve ilkeler ezbere dayanmaması için örnekler ile anlatılmalı, öğrencinin rahatça tartışabileceği bir ortam oluşturulmalıdır. Öğretmenin yapıt

hakkındaki bilgisinin düzeyi ne olursa olsun, öğrenme süreci bu tartışma ortamında devam etmektedir. Öğretmen ve öğrencilerin bu kavrama ve keşfetme sürecinde ortaya çıkan analiz başarılı olur.

Öğrencinin eser incelemesini başarılı bir biçimde yapabilmesi için öncelikle bir alışkanlık kazanması gerekir. Öğrenci, çevresinde gördüğü her şeyi estetik bir bakış açısıyla incelemeli, sanat yapıtlarını anlamlandırmak ve bundan keyif almak ise bu temelin üzerinde gelişmelidir. Bu aşamadan sonra incelemeye geçilebilir ve öğrenciye yapıt hakkında yardımcı bilgiler verilir. Öğretmenin daha aktif bir role sahip olacağı bu aşama için yeterli donanımına sahip olmalıdır.

İncelenecek yapıtların seçimi ise başka bir önemli konudur. Bir akım ya da sanatçıyı temsil edecek olan yapıtlar, mutlaka o akım veya sanatçının karakteristik özelliklerini yansıtmalıdır. Bu şekilde bir yapıtın incelenmesi ile sanatçıya ve akıma ait önemli bilgilere ulaşılabilir ve eser, oluşum şartları içerisinde değerlendirilebilir.

Öğrencideki yaratıcılık ve sanat sevgisi, ancak okullarda düzenli bir programın yerleşmesi ile yön bulur. Öğrencilerin kendilerini geliştirebilecekleri ortamı yaratmak ve ihtiyaçları olan bilgileri sunmak öğretmene düşer.

VII.1. Çağdaş Sanat Eğitiminde Yeni yaklaşımlar

Genelde Resim dersi ile özdeşleştirilmiş olan Sanat Eğitimi kavramı, görsel sanatların eğitimi ve öğretimiyle ilgilidir ve uygulamaya dönük sanat etkinliklerini, sanat yapıtı incelemeyi, sanat tarihini ve estetiği içerir. Bundan fazlası olarak sanat eğitimi, araç-gereç ve işlik donanımı ile öğretim programları, çalışma düzeni ve değerlendirme gibi yöntemsel konuları da kapsar (O.T.Kırıçoğlu: 2005, s 3).

Okullardaki resim derslerinin aslında tam olarak amaçları belirlenmiş bir şekilde işlendiği düşünülemez. Ülkemizde; resim için ayrılan ders saatlerinin azlığı, araç gereç ve mekân sıkıntısı gibi sorunlardan dolayı, Resim ya da Görsel Sanatlar Eğitimi dersi hak ettiği değeri görememektedir. Öğrencilerin yaratıcılık ve zekâlarını geliştirmede önemli rol oynayabilecek olan sanat eğitiminin uygun ve yeterli şekilde verilmesi, toplumun gelişmesi açısından kritik öneme sahiptir.

Sanat eğitimi her yaşta insan için büyük önem taşımaktadır. Birey ancak sanat ile estetik yargılara varabilir ve duygularını doğru biçimde yönlendirebilir. Sanat eğitiminin amacı sanatçı yetiştirmekten çok her bireye sanat zevkini aşlamak, içindeki yaratıcılığı ortaya çıkarıp onu bilgisel, duyuşal ve eğitimsel açıdan yetiştirmektir (Ü. D. Sert: 2003, s 161).

Sanat eğitimi bir organizasyon yöntemidir. Görsel olanı algılamaya dayalı bazı kuramlar önderliğinde, öğrenciyi düşünceleri ve malzeme arasında bağlantılar kurup buluşlar yapmaya alıştıran bir yöntemdir. Bu yöntem sayesinde öğrenci, gelecekte de kullanabileceği bir yöntem öğrenecek, bu şekilde kişisel bir özellik kazanacaktır (N. Gökaydın: 2002, s 18).

Bu durumda sanat eğitimcisinin niteliği büyük önem taşımaktadır. İyi bir sanat eğitimcisi, aynı zamanda iyi bir danışman ve yol göstericidir. Yaratıcı anlatıma ve ifadede özgün bir biçim yakalanması gerektiğini savunur. Bunun yanı sıra öğrencinin, toplumun diğer bireyleri ile uyum içerisinde olmasından yanadır (N. Gökaydın: 1990, s 5).

Sanat eğitimi ile öğrencilerin estetik duyarlılıkları geliştiği gibi, aynı zamanda kendi güçlerini keşfetmelerine ve önemli görsel gerçekleri öğrenmelerine olanak tanınmış olur. Bu sistemle, öğrencinin sosyal alışkanlıkları ve yaratıcılıkları artar, dolayısıyla bu eğitim son derece önemlidir.

Yaratıcılık, davranışlar ya da üretimle kendini gösterir. Çağdaş eğitimde yaratıcılık konusunun üzerinde önemle durulmalıdır. Bireyin eğitilmesi gereken akıl ve zekânın yanı sıra onun zihinsel süreçlerini destekleyecek olan yaratıcılığının geliştirilmesine ihtiyacı vardır. Sanat eğitimi bu yönden doğrudan yaratıcılığı ortaya çıkarmayı hedeflemelidir.

Sanat eğitiminin ilk amacı öğrencide belli bir duyarlılık oluşturmak olduğuna göre, öğrenci bu eğitimi kullanarak kazandığı yeterliliğin yanı sıra beceri sahibi de olur. Yaratıcılığın ortaya çıkabilmesi için de duyarlılık eğitiminin doğru bir şekilde

verilmesi gerekmektedir. Yaratıcı düşünce ile uygarlığa yeni katkılar yapılabilir, bunun da temelinde bilinçli bir sanat eğitimi yatmaktadır.

Günümüzde sanat eğitimi okul müfredatındaki programlara uyularak gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle öğrencilere doğru kaynaklar sunulmalıdır. Ortaöğretim çağı öğrencilerinin yaratıcılıklarını ve sanat sevgilerini geliştirmek için okulda uygulanan sistemin iyi bir programla sürdürülmesi gerekmektedir. Doğru planlanmış bir program ile fiziki, psikolojik ve sosyolojik durumlara da değinilir. Öğrenci bu yaşta artık özeleştiri yapabilecek duruma gelmiştir. Bu yüzden ona sunulacak yapıtların belli bir niteliği olmalıdır. Bu yapıtların özellikleri, öğretmenin konuyu işleyiş tarzı ve öğrenciyi motive edebilmesi tamamen kendi davranış biçimine bağlıdır. Bu öğretmenin nitelikleri; yaratıcı olması, öğrencinin sanat programına uyum sağlaması, alanında uzmanlaşıp, her öğrencinin özelliklerini yakından tanınmasıdır. Öğretmenin konuyu öğrenciye sunarken coşkun ve bireye yönelik anlatımı önemlidir. Öğrencinin kendine olan güvenini geliştirip onu belli amaçlara yöneltmek, öğretmenin sorumluluklarındandır.

Bu çağdaki öğrenci artık mantık çağındaki bir birey olarak, çevresinde gelişen olayları kavramlaştırarak özgün bir yolla dışarıya aktarabilecek düzeye gelmiştir. Kendi yaptıkları dâhil birçok yapıta eleştirel bir gözle bakabilir, sanatsal, kişisel ve toplumsal değerlere yönelir. Yaratıcılığın artışı ile öğretmenin öğrencinin yaratıcılığını geliştirecek ve onu eser vermede kullanacak bir şekilde yönlendirmesi gerekir. Bunun en iyi yolu, kavramların sanat yapıtlarını üzerinde gösterilmesidir.

Gerçek kavramına nasıl bakıldığı, değişik dönemlerin eserleri incelenerek tanıtılmalıdır. Bu şekilde gerçek kavramının içtenlik kavramı ile yer değiştirdiğine şahit oluruz. Sanat yapıtı, insanoğlunun duygu ve heyecanlarından doğmuş bir ürün ise bu güçler kavrandığı an sanat eserinin özü anlaşılmış olur. Olgunlaşmış bir teknikle yapılmasına rağmen içsel güçler bakımından eksik olan eserlerin sanatsal değer taşımadıkları görülmektedir (Z. Kehnemuyi; 2001, s 35).

Öğretmen, öğrencilere sanat yapıtına, sanatçının kişiliğinin nasıl yansıdığını örneklerle anlatması gereklidir. Bu şekilde öğrenci, sanat eserinin oluşumunda

yaratıcılığı oluşturan en önemli unsur olan içtenliği daha iyi kavrayabilecektir. Her sanat yapıtı, bir kişiliğin ve onun kendine özgülüğünün bir ifadesidir. Sanatçı, kendi doğasını ve algılarını farkında olmadan sanatına yansıtır (İ.San: 1983, s 134). Yaratıcılığın üst düzeyde kullanıldığı yapıtları incelemek ve bunlar üzerinde eleştirel bir düşünce sistemi kurmak, bu dönemdeki öğrenciler için çok yararlıdır. Sanat tarihinin, söz konusu yapıtların sunumu ve yapıtın oluşmasını sağlayan etkenlerin anlatımı ile kavratılması çok daha kolay olacaktır.

Eğitim sürecindeki her konu, sanat tarihindeki yeri ve sanatçıya özgü yaratıcı davranışlar göz önünde tutularak ve konuyla birleştirilerek işlenmelidir. Öğrencinin görüş açısı, öğretmenin sunacağı farklı örneklerle zenginleştirilmeli, katılımının sağlanacağı bir ortam içinde olmalıdır. Bunun için öğretmenin doğru bir eleştiri yöntemi bulması gerekir.

Günümüzde birçok eğitimciye göre de sanat yapıtının incelenmesi, sanat eğitiminin önemli aşamalarından biridir ve genel eğitim sistemi içinde gerekli bir alandır. Yapıt inceleyen kişi buna alışır, haz duyar, bu şekilde duyu ve algıları gelişir. Yaratıcılığın gelişmesi için gerekli birçok etken böylelikle sağlanmış olur. Sanat yapıtı inceleme adı altında ele alınan bu sistemin mutlaka bilinçli eğitimciler tarafından uygulanması gerekmektedir.

Okullarda sanat eseri incelemesi, sorulan belirli soru ve cevaplarla uygulanan bir sistemdir. Burada listelendirilen soru ve cevaplar en sık kullanılanlardır. Öğretmen ya da öğrenciler bunları cevaplamakta zorlansalar da bu sorularda önemli olan, doğru cevapları eğitici bir şekilde aramaktır.

Sanat eleştirisi yapmak için adımlar:

1. Sanatın konusunu ve içeriğini tanımlamak
2. Tekniği veya malzemeyi kavramak
3. Kompozisyon veya tasarım etkenlerini tanımlamak ve kavramak
4. Sanatçının genel üslup ve stilini kavramak
5. Yapıtın anlamını ve amacını araştırmak
6. Yapıtın ait olduğu çağı tanımlamak

Sanat eseri incelemesi yapmak için sorular:

1. Bu resimde neler görüyorsunuz?
2. Sanatçı, yapıtı oluştururken ne tür sanat malzemelerinden yararlanmış ve onları nasıl kullanmıştır?
3. Sanatçı, resimdeki kompozisyonu oluşturan öğeleri nasıl kullanmıştır ya da nasıl birleştirmiştir?
4. Bu başka bir resmin aynı ressam tarafından yapılmış olabileceğini neden düşünüyorsunuz?
5. Bu resim size neyi anlatıyor?
6. Bu resmin yapıldığı sırada dünyada neler olduğuna dair ne düşünüyorsunuz?

Başarılı bir inceleme için uygulanacak adımları açıklarsak;

Konu ya da içeriği tanımlamak, sanat eserini anlamlandırmak için ilk aşamayı oluşturur. Burada öğrenci ne görmektedir? Herhangi bir figür ya da nesne burada rol oynar.

Buradaki konu ve olay, öğrencinin tam anlamıyla algılayabildiği zaman gelişir. Bir sonraki adıma geçmeden önce öğrencinin algılama bölümünü tamamen kavramış olması gerekmektedir.

Malzeme ve tekniğin anlaşılıp iyice kavranması da sanat eserinin niteliklerini keşfetme yolunda önemli bir adımdır. Farklı dönemlerde akımı, sanatçıyı ya da okulu belirleyici tekniklerin uygulanmış olması, öğrencinin bakış açısını zenginleştirerek farklı resim teknikleriyle tanışmasını sağlar.

İncelenen yapıttaki kompozisyona ait öğelerin tanıtılması, bu işlemin en önemli basamağıdır. Kompozisyon kurulumu, geometrik yapılar, figürlerin yerleştirilmesi ve hareket düzeni gibi özelliklerin incelenmesiyle sanat yapıtı incelemesi, bir dersten çok keşif içerikli bir oyuna dönüşür. Bu aşama, resmin bütününe genel bir bakış sunar.

İncelenen sanatçıya ait üslubun tanınması ile öğrenciler, söz konusu sanatçının kişiliğine ait izler yakalama fırsatı bulur. Bu şekilde anlatımları da zenginleşir. Fakat bunun için konu hakkında bilgili bir öğretmen tarafından yönlendirilmeleri gerekmektedir.

Bu aşamaların en öznel olanı, sanatçının vermek istediği mesajı kavramaya çalışmaktır. Öğrenciler bu adımda, rahat bir biçimde düşündüklerini açıklayabilmelidirler. Eserin anlamını kavramada her zaman doğruyu elde edebilmek söz konusu değildir fakat öğrencilerin tahminsel katkılarından oluşan bu süreç, öğrencinin yapıta yaklaşımı açısından önemli ve değerlidir. Bu yüzden öğretmen, ortaya atılan fikirlerin doğruluğuna inanmasa bile öğrenciye kendi fikirlerini aşlamaya çalışmamalıdır.

Bu kişisel tahminlerin yanında, eserin yapıldığı ortama ait bazı sorulara yanıt aranmalıdır. Sanat yapıtının belli bir şekilde oluşabilmesi için ne tür bir dönem ve ortam var olmuştur? Bu adımda öğretmen yapıtın çağına ait sosyal durumu kendisi açıklayacağı gibi öğrencilerden de ders dışı araştırmalar yoluyla bu bilgilere ulaşmalarını talep edebilir.

Kabul gören sanat eseri incelemesi, beş basamaktan oluşur (O.T.Kırıçoğlu: 2005, s 134).

1. Betimleme
2. Çözümleme
3. Yorum
4. Yargı
5. Kuram

Öğrenci sanat yapıtıyla karşılaştığında, içinde çeşitli duygular uyanır. Bu duygusal tepkileri, o sanat yapıtından hoşlanmak ya da hoşlanmamak olarak niteleyen öğrenci, bu izlenimden sonra eğer eseri incelemeye devam edecekse, yapıta karşı hissettiği bu duyguların nedenini açıklamalıdır. Bu da eserin inceleme sürecinin başlangıcını oluşturmaktadır.

VII.2. Betimleme

Eser incelemesinde ilk aşamada "Betimleme" yer alır. Yapıt ve sanatçı hakkında bir miktar bilgi verilmiş olsa da öğrencinin eseri ilk kez gördüğü varsayılarak ondan yorum yapması istenir. Öğrencinin sağlıklı bir betimleme yapabilmesi için ona eseri incelemesi için belli bir süre vermek gereklidir. Bundan sonra öğrenciye eserde neler gördüğünü ve yapıt hakkında neler düşündüğünü sorarak betimleme aşamasına giriş yapılır.

Bu aşama, öğrencinin sanat yapıtı hakkındaki ilk görüşlerini açıklayacağı aşamadır. Öğretmenin soracağı düşündürücü sorularla, karşısında duran yapıttaki özellikleri keşfetmeye başlayacaktır. Bunun için sorulan sorular nitelikli ve amaca yönelik olmalıdır. William Blake'in "Newton" adlı eserini örnek alarak sorulabilecek sorular ve alınacak tahmini yanıtları incelersek:

1. Eserde gördüklerinizi anlatır mısınız?

Eserin orta kısmında öne doğru eğilmiş bir erkek figürü yer almaktadır. Sol taraftan resme giren, yosunlarla kaplı bir kayanın üzerine oturmuştur. Figürün üstünde, elbise olarak sadece omzundan aşağı doğru inen ufak bir örtü bulunmaktadır. Bu figür, yerde açılmış halde bulunan bir kâğıt rulosuna ayaklarıyla basmaktadır. Sağ eliyle kâğıdın üzerindeki çizime dokunmakta, sol eliyle ise bir pergel tutmaktadır, vb.

2. Eser hakkındaki ilk düşünceleriniz nelerdir?

Yapıt, ünlü bilim adamı Isaac Newton'u resmetmektedir. Okyanusun dibinde bir kayaya oturmuş, elindeki pergelle önündeki kâğıda bakmakta ve bir şeyler çizmektedir. Karanlığın içinde oturmakta olan bu çıplak figürün bakışları dikkat çekicidir, vb.

3. Bu nesne bir sanat yapıtı mıdır?

Evet. Buradaki nesne bir sanat yapıtıdır.

4. Bir şeyin sanat yapıtı olabilmesi için neler gerekiyor?

Bir nesnenin sanat yapıtı olabilmesi için ilk olarak insan emeği olması gerekir. Ayrıca sanat tarihçileri ve resim uzmanları tarafından beğenilen bir yapıt olmalıdır. Toplum tarafından da kabul görerek sanat yapıtı olarak nitelendirilmiş olmalıdır. Buradaki eser, Romantisizm akımının en önemli ve öncü ressamlarından William Blake'e ait bir resimdir. Bu çağa kadar güzelliğini ve önemini kaybetmemiştir, başarılı bir yapıttır.

5. Eser, hangi sanat formuna ait bir üründür?

Yapıt, resim formunun bir ürünüdür.

6. Hangi tür çizgiler bu sanat yapıtında etkin görünüyor? (Düz, eğri, vs.)

Bu eserde, düz çizgiler baskın olmakla birlikte eğri çizgiler de görülmektedir. Yapıtın tek figürü olan Newton'un eğimli oturuşuna karşın düz çizgiler oluşturan hareketleri, elindeki pergel ve kâğıt rulosunun açık bölümü, düz çizgileri oluşturur. Rulo halindeki tomar ve arkadaki kayanın bir yaya benzeyen formu, yapıttaki eğimli çizgilere örnektir, vb.

7. Hangi şekiller bu sanat yapıtında etkin görünmektedir? (Geometrik, organik, ya da her ikisi)

Yapıttaki şekiller organiktir. Fakat geometrik şekillerle de desteklenmektedir. Yine de Newton'un kıvrak ve canlı hareketleri ile kayanın üstündeki bitkilerin canlılığı, organik şekilleri öne çıkarır, vb.

8. Resimdeki ana örüntü ve dokular nelerdir?

Resimde, figürün hareketsizliğini ve dikkatini belirtmek amacıyla keskin hareketler ve formlar kullanılmıştır.

Yapıtı ilk bakıştaki izlenimleri içeren bu sürece aynı zamanda "duyusal boyut" da denmektedir. İlk göze çarpan, yapıtın soyut ya da somut olmasıdır. Aynı zamanda yapıtın nitelikleri de bu aşamada incelenir. Örneğin; "figürün duruşu ve ifadesi, dikkatli ve beklentili," vb. Bu genel incelemeden sonra ikinci kısım olan çözümleme aşamasına geçilir.

VII.3. Çözümleme

İkinci aşamada "Çözümleme" yer alır. Bu aşamada, öğrencinin yapıt hakkındaki ilk izlenimlerinin ardından; eserin renk, çizgi, form, doku gibi biçimsel özellikleri hakkında yapacağı tespitlerle ilgilidir.

Bu aşamada, resmin yapısındaki bu elemanların birbirleriyle olan ilişkileri ve hangi düşüncelere göre düzenlenmiş oldukları incelenir. Burada öğrencinin bildireceği fikirleri, eserdeki denge, hareket, renk uyumu, çeşitlilik, vb ile ilgili olacaktır. Bunun yapılabilmesi için, öğretmen nitelikli sorularla öğrenciyi yönlendirmeli ve soruları yanıtlarken öğrencinin faydalanacağı verileri önceden ona vermiş olmalıdır.

Blake'in Newton adlı eserini incelemeye devam edersek, çözümleme safhasında aşağıdaki gibi sorular sormalı ve buradaki yanıtlara yakın yanıtlar almayı beklemeliyiz. Söz konusu örnek soru ve cevaplar şu şekilde olabilir:

1.Sanatçı bu resimde, ağırlıklı olarak hangi renkleri, nasıl kullanmıştır? Açık renkler mi yoksa koyu renkler mi daha baskın görünüyor?

Sanatçı bu yapıtta sıcak ve soğuk renkleri uyum içerisinde kullanmıştır. Açık ve koyu renkler de yine dengeli ve hemen hemen eşit miktarda kullanılmıştır.

2.Resimdeki uzamda (boşluk) nasıl bir düzenleme vardır? Ön plan, orta plan ve arka planı gösteriniz.

Eserde iki plan görülmektedir. Ön planda; kaya, Newton, omuzdan aşağı doğru inen örtü, pergel ve kâğıt rulosu vardır, arka planda ise hiçbir obje yer almaz, tamamen karanlık vardır.

3.Resimdeki ışık-gölge değerleri nasıl kullanılmıştır?

Yapıtta, figürün ve objelerin hatlarını ortaya çıkaracak yumuşak bir ışık kullanılmıştır. Işık kaynağı görülmemektedir

4.Resim hangi teknikle yapmıştır? (Desen, yağlı boya, baskı resim vs.)

Sanatçı, mürekkeple renkli baskı ve suluboya tekniğini kullanmıştır.

5.Resimdeki desen anlayışı nasıldır?

Sanatçının eserdeki desen anlayışı, en çok figürde hacmin ön plana çıkarılması ile kendini gösterir. Gölgelelerin derinliğinin belli olduğu bir anlatım vardır.

6.Resmin kompozisyon düzeni nasıldır?

Yapıtta üçgen bir kompozisyon kullanılmıştır. Resmin sol üst köşesinden sağ alt köşesine doğru uzanan bir köşegen kendini belli etmekte, bu şekilde resmin elemanları, alttaki dik üçgen içinde yer almaktadırlar. Kompozisyonun odak noktası Newton'dur. Arkasındaki kaya ve önündeki boşluk, yerini dengelemekte ve belirlemektedir.

Yapıtın niteliğine göre bu sorular ve yanıtlar çeşitlilik gösterecektir. Bu aşamada amaç, eserin sanatsal değeri hakkında öğrencilerin bilgi sahibi olmasını sağlamaktır. Bunun için öncelikle öğretmen yapıt hakkında yeterli bilgiye sahip olmalı ve bunu aktarabilmelidir.

Bu aşamada izlenecek en sağlıklı yol, öğrencilerin dikkatini eserdeki baskın değerlerin bütününe çekmektir. Sanatsal değerler sadece ussal bir yöntem kullanılarak öğrenilebilir gibi görünse de aslında bunun sezgi kaynaklı pratik yöntemlerle de öğrenilebileceği bir gerçektir. Bu yöntem, şeffaf ve ince kâğıtlarla eserden kopya çıkarmayı da içermektedir. Bu kopyalar yapılacak sağlıklı tespitler için etüt niteliği taşır. Bu şekilde yapıtın ve sanatçının sanatına ait özellikler saptanabilir ya da başka yapıt ve sanatçılarla karşılaştırma yapılabilir. Bunun için seçilen örnekler çeşitli çağlara ve sanatçılara ait olabilirler (O.T.Kırıçoğlu: 2005, s 134)

Betimlemede olduğu gibi çözümlemede de duysal ifadeler kullanılabilir. Yapıtta mutluluk ya da hüznün havasının olduğuna dair tespitlerde bulunulabilir. Bu iki aşama da, inceleme sürecinin yaratıcı etkinlik bölümünü oluşturmaktadır.

VII.4. Yorum

Sanat yapıtının incelenmesinde, betimleme ve çözümleme süreçlerinden sonra öğrenci yorumlama aşamasına gelir. Yorum, sanat eserinin verdiği mesaj ve genel temasıyla ilgilidir. Kişiyi özgüdür ve bir anlam çıkarma sürecidir. Bu aşama, duyuşal ilgiler, simgelerin anlaşılması ve yapıtın tarihsel anlam ve yorumunu da barındırır.

Öğrenci yorum aşamasına gelmeden önce, betimleme ve çözümleme basamaklarını bitirmiş ve çıkan sonuçları kavramış olmalıdır. Bu aşamada önemli olan, edinilen bilgilerle yapıtındaki duygularla mesajın kavranmasını sağlayacak nitelikte olmasıdır. Yorum aşaması ile öğrencinin sahip olduğu duyuşal anlayış ve yaratıcılık ortaya çıkar. Bu nedenle sanat yapıtını inceleme sürecinde en önemli aşama yorumdur

Sanatçının yapıtı oluştururken vermeye çalıştığı mesaj yorumlama aşamasında en önemli etkindir. Buna eserin içeriğinin yorumlanması da denilebilir. Yapılacak olan yorumun niteliğı ve başarısı, daha önceki aşamalarda kazanılan doğru bilgi ile mümkün olduğundan öğretmen bu sürecin başında öğrenciyi; sanatçı, eserin yapıldığı dönem, toplumsal olaylar hakkında bilgilendirmesi gerekir. Bu şekilde yorumlama süreci daha başarılı olur. Doğru bilgilendirme ile öğrencinin, başta ortaya çıkabilecek yalın ve ayrıntısız tespitlerden gelişmiş bir yorumlama düzeyine çıkılabılmesine imkân verilmiş olur.

Yorumlama aşamasında yine Newton adlı eseri ele alırsak, sorulacak sorular ve alınacak tahmini cevaplar şu şekilde olacaktır:

1.Sanat yapıtının teması nedir?

Eserin konusu, çıplak bir figür olarak karşımıza çıkan Isaac Newton'un kendisidir. Birçok buluşa imza atmış bir bilim adamı olan Newton'un sadece aklın rehberliğinde yaptığı araştırmalara dalmış halde kendini yaşamdan soyutlaması anlatılmaya çalışılmıştır.

2.Sanat eserinin verdiği mesaj nedir, sanatçı ne demek istemiştir?

Bu yapıtta sanatçı, daha önce fazla tartışılmamış konulara getirdiği bilimsel kesinlik içeren fikirleriyle çığır açan bir bilim adamı olan Isaac Newton'u eleştirmektedir. Blake kesin sonuçlara karşı kritik yaklaşıyordu ve Newton'un kesinlik kavramını yargılıyordu. Yaratıcı düşünceyi arka plana atan bu bilimselliğe inanmayan sanatçı, sadece mantığın rehberliğiyle hareket eden insanları eleştirmektedir.

3.Yapıtta hangi semboller kullanılmıştır?

Yapıtta Newton'un içinde bulunduğu okyanus dibi, sembolik amaçlı kullanılmıştır. Karanlık ve derin sular, materyalizmin bir ifadesidir. Burada da kendini dünyadan tecrit eden Newton bu şekilde denizin dibinde gösterilmiştir.

4.Resim, sizde ne gibi duygular uyandırıyor?

Resim, kullanılan renkler ve ışığın sonucunda izleyicide keskinlik, dikkat ve inziva gibi duygular uyandırmaktadır. Yapıttaki tek figürün duruşu ve meşguliyeti de bunu anlatır niteliktedir, vb.

Sorular ve yanıtları çeşitlilik gösterebilir fakat yorumlar anlam yönünden derin, nitelikli ve bilgilendirici olmalıdır. İlk iki aşamada öğrencilerin kullandığı tanımlamalar, bu aşamada daha incelikli bir hal alır ve ifadeleri zenginleşir. Bu ifadenin oturmasıyla birlikte, öğrenciler anlatım yönünden geliştikleri gibi yaratıcılıkta da yükselen bir ivme göstereceklerdir.

Yapıtı inceleme sürecinde, betimleme, çözümleme ve yorum aşamalarından sonra yapıtın genel değerlendirmesini yapmak üzere yargı aşamasına geçilir.

VII.5. Yargı

Yargı süreci yapıt hakkındaki genel değerlendirmeleri içerir. Burada önemli olan, öğrencilerin kişisel çıkarımlarını ortaya koyabilmeleridir. Esere yapılacak doğru bir yargı için, sanat kuramlarını bilmek gereklidir. Öğrenci bu ölçütleri bilerek; yansıtmacı, biçimci ya da dışavurumcu boyuttaki yapıtlara farklı şekillerde yaklaşmanın gerekliliğini kavrar.

Öğrencilerin yapıtı beğenip beğenmemelerinden çok onun önemini kavramaları gerekmektedir. Bu nedenle, yapıtın hangi ölçütlerle değerlendirileceği konusunda ilk olarak öğretmenin bilgi sahibi olması gerekir. Ancak bu şekilde öğrenciler doğru bir şekilde yönlendirilerek yargı aşamasına ulaşabilirler.

Bu süreçte öğretmen, sorularıyla öğrencileri yönlendirmelidir. İncelenen yapıt üzerinde bir yargıya sahip olmaya çalışırsak sorulacak soru ve alınacak cevap bu olabilir:

Bu sanat yapıtı neden güzel?

Blake bu eseri ile kendinden yaklaşık bir asır önce yaşamış ve büyük başarılarla imza atmış bir bilim adamının, sadece pozitif bilimlerin rehberliğindeki yaşamının, evreni tüm yönleriyle kavramaktan aciz olduğunu ve yaratıcı düşüncenin her zaman bunun önünde olacağını ifade etmektedir. Kim olduğu, eserin isminden de anlaşılacağı gibi açıkça belli olan bir kişiyi, tamamen farklı bir şekilde ele almak ve stilize etmek, Blake'in sanatında sıkça rastladığımız bir olgudur. Burada Newton, diğer tasvirlerinden çok farklı gösterilmekte ve bir yandan eleştirilmektedir. Sanat tarihinde her yönüyle önemli olan bu eser, Blake'in felsefesini de en iyi şekilde yansıtan yapıtları arasındadır. Resim, güçlü bir derinlik ve hacim duygusuna sahiptir ve yoğun bir atmosfer hissedilmektedir. Dönemindeki bilim ve felsefe alanındaki düşüncelere olan yaklaşımının ifadesi olması bakımından güzel ve önemli bir eserdir.

Öğrencilerin yapıt hakkındaki öznel yargıları farklılık gösterebilir. İzleyici, kendi duyuşsal özelliklerini katarak eseri yargılar. Ancak genel olarak yargı süreci, eserin içinde yer aldığı kuramın tespit edilmesiyle sona erer.

VII.6. Kuram

Yapıt hakkında kuram geliştirme süreci, eserin sanat olup olmadığı sorusunun yanıtıyla ilgilidir. Sanat kuramları, bütün sanat yapıtlarında görülebilecek ortak özellikleri tespit eden önerilerden oluşur. Çok fazla sanat kuramı olmakla birlikte, bugün okullarda bir yapıt inceleme sürecinde yaygın olarak ele alınan dört kuram bulunmaktadır.

1. Taklitçi ya da Yansıtmacı Kuram:

Bu kuramda, sanatçı eserinde temayı kesin ve net bir şekilde anlatmaya çalışır. Yapıttaki bütün kişi, olay ve objeler, onun bu anlatımına ve vermek istediği mesaja hizmet eder. Örneğin Blake'in 'Newton' ya da 'Âdem ve Havva Tarafından Bulunan Habil'in Cesedi' eserleri, bu kuramda incelenebilecek eserlerdir. İlk eserde sanatçı, devrin önemli bir bilim adamını, işiyle meşgul halde göstermiştir. Derinlikler içinde yalnız gösterilen bu kişinin etrafındaki objeler de verilmek istenen mesaja hizmet etmektedir. İkinci yapıtta ise yine belli bir hikâye söz konusudur. Kişiler bellidir ve olayın ne olduğu açıktır. Etraftaki nesneler de anlam bütünlüğünü sağlayacak şekilde yerleştirilmişlerdir.

2. Biçimci Kuram:

Alışılmış ve bilinen formlar yerine sadece çizgiler, şekiller ya da renkler kullanılarak oluşturulan yapıtlar bu kuramda incelenir.

3. Dışavurumcu Kuram:

Bu kuramda incelenen yapıtlarda, görülenin dışında sanatçının ruh durumu ve simgelerle kurduğu düzen ön plandadır. Burada sanatçı, kendi hayal gücünün zenginliği ile yapıtını eşsizleştirir. Yine Blake'in 'Albion'un Dansı' adlı eseri, bu kuramda incelenebilir. Işıklar içinde dans etmekte olan çıplak bir figürün görüldüğü bu resimde, anlam bunun ötesindedir. Sanayi Devrimi ile zenginleşip gelişen İngiltere'nin alegorisinin yapıldığı bu eserde, dönemin zenginliği ve İngiltere'nin bütün ulusların çıkarı için çalışacağı anlatılmak istenmiştir.

4. İşlevsellik:

Sanatçının; dinsel, eğitsel ya da herhangi bir düşünceyi yayma amaçlı meydana getirdiği yapıtlar, taşıdıkları işlevsellik bakımından bu kuramda incelenmelidirler. İzleyicide estetik kaygılar uyandırmanın haricinde her sanat yapıtı onu izleyene bir mesaj vermeyi amaçlar. Sanat eserine sahip olmak yani bir şekilde onunla ilişkiye geçebilmek için bu iki unsurun da o eserde mevcut olması gereklidir. Sanat eserinin işlevselliği, karşılaştırma yapılarak anlaşılabilir. Romantisizm akımına ya da sadece William Blake'e ait birçok eserde bu işlevselliği görmekteyiz.

Öğretmen bu aşamaya gelindiğinde sanat kuramlarıyla ilgili yeterli bilgiyi öğrenciye sunarak ve karşılaştırmalar yaparak onun eserin ait olduğu kuram hakkında tespit yapmasını sağlar. Bu şekilde yapının inceleme süreci tamamlanır.

Öğrenciler sanat yapısını incelemeyi öğrendikten sonra kendi işlerinde de bu yöntemi uygulayabilir ya da başka şekilde bu eleştiri biçimini kullanabilirler. Özellikle eleştirilerin yazıya dökülmesi, incelemenin kendisini farklı bir boyuta götürür.

VIII. SONUÇ VE ÖNERİLER

VIII.1. Sonuç

Sanat eğitimi, günümüzdeki anlamıyla sanatçı yetiştirmekten çok, sanattan zevk alan ve bununla kendini geliştirecek olan bireyleri eğitme işidir. Burada, kişinin duygu, düşünce ve izlenimlerini aktarabilmesi, yaratıcılık ve yetenekte belli bir estetik düzeye ulaşması amacıyla yapılan bir eğitimden söz edilmektedir. Hedeflenen amaçlar arasında ise öncelikli yeri, bireyin kişiliklerini oluşturmada yardımcı olmak ve onun düşünce ve bakış açılarını güçlendirmek almaktadır. Buna yönelik olarak uygulanan program, öğrencinin yaratıcı yeteneklerinin geliştirilmesine yöneliktir.

Genelde el becerisine dayalı, uygulama açısından daha zengin bir müfredata bağlı kalınarak gerçekleştirilen görsel sanatlar eğitimi, öğrencilerin kültürel gelişimini de desteklediği sürece başarılı olabilir. Yetenekten çok ilgi, yaratıcılık ve hayal gücünün ön plana alındığı günümüz sanat eğitiminin planlı ve tutarlı yapılabilmesi için Sanat Tarihi her zaman ihtiyaç duyulan alanlardan biridir. Ancak bu şekilde sanat bir albüm olmaktan çıkarak yaşamaya devam eder ve insanlık tarihi içinde kendine ait bir geçmişe sahip olur (J.Barzun, H.F.Graff: 2004, s 9).

Sanat tarihi eğitiminin, ilköğretim çağından itibaren öğrencilere tanıtılması ve sevdinilmesi gerekmektedir. Bu da devlet tarafından ciddi bir sanat politikasının uygulanmasıyla mümkün olabilir. İlk ve orta öğretim sanat eğitiminde sanat tarihi derslerinin zorunlu ders olarak okutulmaması, okullardaki resim dersi saatlerinin azlığı ve çoğunlukla bu derslerde öğrencilere sanatı ve sanat tarihini sevdirecek türde eğitimin verilmemesi, öğrencilerin sanata ilgi duymalarını zorlaştırmaktadır.

Örgün eğitimin hemen hemen her basamağında sanat eğitime gereken değeri verilmemekte ve gerekliliği vurgulanmamaktadır. Sanatın insan hayatı için zorunlu olmadığı ve yarar sağlamadığı düşüncesinin hâkim olduğu eğitim sisteminin bunda payı büyüktür. Sanatın her türüne genel bir ilgisizlik mevcuttur.

Resim derslerinin okul dersleri içerisinde azlığı ve bu derslerde sanatı ve sanat tarihini öğrencilere sevdirecek hiçbir uygulamanın yapılmaması, gelecek kuşakların sanata bakışını köreltmekte ve uygarlık düzeyini de buna paralel olarak düşürmektedir. Resim derslerinde etkin bir eğitimin yapılabilmesi, her şeyden önce sanatın sevdirmesi, kültürün tüm yönleriyle ele alınması ile mümkün olabilir. Bu şekilde sanat adına uygulamaya konan tüm projeler etkinlik kazanır ve gerçek anlamda sanata hizmet edebilir.

Bu tezde, William Blake ve sanatının, Ortaöğretim kademesindeki öğrencilere sunumu ele alınmıştır. William Blake'in, Ortaöğretim müfredatındaki birçok konuyu destekler nitelikte eserler vermesi, onun görsel sanatlarda olduğu kadar edebiyat ve düşünce alanlarında da başarılı olması, bu kademede incelenmeyen bu sanatçının öğrencilere sunulmasının gerekliliğini göz önüne sermektedir.

Blake, dönemindeki siyasi ve sosyal ortamdan etkilenen ve bir taraftan da onu yapıtlarıyla şekillendiren bir sanatçıdır. Zengin hayal gücü ve katı düşüncelere olan başkaldıran tavrı ile sanatını oluşturan Blake, Romantizm akımının en önemli sanatçılarından biridir. Romantik sanatçıların en önemli özelliklerinden olan duyguyu aklın önüne çıkarma isteği, söz konusu sanatçının adeta imzası haline gelmiştir.

Devrimlerin ışığında değişen çağın getirdikleri ve götördükleriyle kişiliğini bulan Romantizm akımı, genel olarak tüm sanat akımları içinde, kendi iradesini eline almış olan ilk sanat akımıdır. Fransız Devrimi ve ardından gelişen olaylar zinciri ile sanat, geçmişte olduğu gibi hükümdarların, soyluların ya da kilisenin amaçlarına hizmet eden bir araç olmaktan çıkmış, kendi kişiliğini oluşturmuştur. Bu sanatta, belli ilkeler savunulmuştur fakat bu ilkeler belli bir çıkar çevresinin ilkeleri olmaktan çok insan olmanın getirdiği düşüncelerdir. Bu akımın en önemli özellikleri arasında; duygu ve arzunun yüceltilmesi, bilimsel gelişmelerin getirdiği kesin kurallara olan kritik bakış açısı, özgürlük ve devrim düşünceleri, dine getirilen özgür yaklaşımlar, uzak ve bilinmeyen her şeye duyulan özlem ve eskinin bilgeliğine sığınma sayılabilir.

William Blake, neredeyse tüm bu ideallerin öncülüğünü yapmış, devrimci bir kişiliktir. Düşünce yapısı ile olduğu kadar, kullandığı teknikler ve çok yönlülüğü ile de döneminin düşünce ve kültür ortamına büyük katkıda bulunmuştur. Kendi düşünce ve inanç sistemini adeta kendisi oluşturmuş, bunun merkezine ise zengin hayal gücü ile savunmaktan korkmadığı fikirlerini koymuştur.

15–18 yaş grubu bireylerin gelişiminde önemli yer tutan çeşitli ideallere sarılma duygusu, sanatçının bu özgünlüğü ile yönlendirilebilir. Düşüncelere olan hoşgörüsü ise ergenin duygularını kontrol etmesinde önemli rol oynar. Yine de bu dönemdeki öğrenciye en önemli getirisi belki de hayal gücü ve onun ürünlerine olan saygısı ile sanatı yüceltmektir. Sanat Tarihini anlamaya ve onu yorumlamaya başlayan öğrencinin sanattan zevk almaya başladığı dönemde ona sunulması gereken özelliklerden biri olan sanat sevgisi ile karşılaşan öğrenci, gerçekliği tek boyuttan çıkarır, görünenin ötesinde ve keşfedilmemişliklerle dolu olan bir evrene götürür. Özellikle sanat yapıtı incelemelerinde, öğrenciye sunulacak olan geliştirici ilkeler, Blake'in eserlerinde kendini gösterir.

Sanat eleştirisinde kavranması gereken önemli bir alan da simgelerin çözümlenmesidir. Yoğun sembolik anlatımı ile öğrencilerde problem çözme benzeri hisler uyandıracak olan bu eserler ile öğrenci, incelenen yapıta daha fazla ilgi duyar. Karşılaşmadığı sembollerin işaret ettiği kavramlar da bu şekilde daha kalıcı bir şekilde öğrenilir.

VIII.2. Öneriler

1- Sanat eğitiminde William Blake ve sanatının tüm yönleriyle anlatılabilmesi için, konuya hâkim, sanatçıyı ele alan birçok eser okuyarak kendini geliştirmiş öğretmenlerin varlığına ihtiyaç vardır. Ayrıca bu eğitimci, tıpkı William Blake gibi görsel sanatları başka disiplinlerle bir arada düşünebilmeli ve hepsinde yeterli bilgiye sahip olmalıdır. Ancak bu şekilde sanatçıyı ve yapıtlarını anlatırken öğrenciye tam ve doğru bilgi verebilir. Aynı şekilde sembollere ve anlamlarına da

hâkim olması gereken bu eğitimci, kısaca Sanat Tarihi konusunda kendini belli bir ölçüde geliştirmiş olmalıdır.

2- Blake'in eserleri incelenirken, sanat eleştirisi yöntemi kullanılmalıdır. Seçilen eserlerin konuları, teknik özellikleri ya da vermek istedikleri mesajlar, sanat yapıtı incelemesi yoluyla işlenmelidir. Sanatçının en önemli eserlerinin incelendiği bu tezdeki bilgilerin de kaynaklık edebileceği sınıf içi eleştiriler ile öğrenciler, yapıtı, sanatçının tavrını, mesajını ve dönem özelliklerini daha iyi kavrar.

3-Blake'e ait sanat yapıtlarının incelenmesinde karşılaştırmalı bir yöntem izlenmelidir. Akımın diğer sanatçıları ile olan farkı ve genel olarak Romantik sanatçıların diğer akımlardan farklı tarafları, incelenerek kavratılmalıdır. Eserlerin karşılaştırılmasıyla elde edilecek bilgi ve düşünceler, akımı ve sanatçının tipik özelliklerini tanımaya yardımcı olur.

4-William Blake'in kullandığı teknikler, uygulama imkânı varsa açıklanarak uygulanmalıdır. Bu şekilde öğrenci, onun kendine özgü tekniklerini anlayabilecek, yeni teknikleri uygulayarak öğrendiği gibi hayal gücünü kullanarak bu tekniklere de farklı açılımlar getirebilecektir. Fakat söz konusu tekniklerin kalabalık sınıf ortamlarında denetiminin kolay olmaması nedeniyle detaylı açıklamalarla anlatılması da uygulamaya yakın değerde bir kavrama sağlar.

Romantisizm akımı ve William Blake'in sanatının öğrencilere doğru bir şekilde tanıtılması gerekmektedir. Sanatın kişilik kazandığı bu dönemde, çok yönlülüğü ve derin sanatsal ve düşünsel yetenekleri ile akımın adeta yolunu çizmiş olan William Blake'in, ortaöğretim öğrencileri kadar sanat eğitimcilerine de sunacağı çok şey vardır.

BİBLİYOGRAFYA

- Anonim : "İngiltere", **Dictionaire Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 3, s 1150.
- Anonim : "Swedenborg", **Dictionaire Larousse** (Milliyet Yay.) İstanbul, 1993, cilt 6, s 2220.
- AKYOL, Aysel Köksal : "Bilişsel Gelişim", **Gelişim ve Öğrenme**, (Anı Yay.), Ankara, 2003.
- ALIGHIERI, Dante : **İlahi Komedyâ**, Çev.R.Teksoy (Oğlak Yay.), İstanbul, 2007.
- ANDERSON, George K.
FARMER, Paul
POOLEY, Robert C
THORNTON, Helen : **England in Literature** (Scott, Foresman), 1963.
- BARBERIS-GRASSER, Marie-Anne : "Goethe", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 5, s.90–91.
- BARBERIS-GRASSER, Marie-Anne : "Romantizm. Kaybolan Düşler Nesli", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 5, s.86–87.
- BARBERIS-GRASSER, Marie-Anne : "Romantizm. Milli Bilinci Canlandıran Akım", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 5, s.88–89.
- BARZUN, Jacques
GRAFF, Henry F. : **Modern Araştırmacı**, Çev. F. Dilber (Tübitak Yay.), Ankara, 2004.
- BAZIN, Germain : **Sanat Tarihi** (Sosyal Yayınlar), İstanbul, 1998.
- BECKER, Udo : **The Element Encyclopedia of Symbols** (Element Boks Ltd.), New York, 1994.
- BEER, John : **William Blake: A Literary Life** (Palgrave Macmillan), New York, 2007.
- BEKSAÇ, Engin : **Avrupa Sanatı'na Giriş**, (Engin Yay.), İstanbul, 1995.

- BERGER, John : **Görme Biçimleri**, Çev: Y. Salman, (Metis Yay.), İstanbul, 1999.
- BINDMAN, David : **The Complete Illuminated Books**, (Thames And Hudson), Londra, 2008.
- BINDMAN, David : "General Editor's Preface", **William Blake: Jerusalem**, (Tate Gallery Publishing), Londra, 1998.
- BLAKE, William : **Masumiyet ve Deneyim Şarkıları**, Çev. T.Alkan (Bordo Siyah Klasik Yay.), İstanbul, 2003.
- BLAKE, William : **William Blake - Selected Poetry** Editör:M. Mason (Oxford University Press), Oxford, 1998.
- BUYURGAN, Serap : **Sanat Eğitimi Ve Öğretimi**, (Pagem A Yay.), Ankara,2007.
- BUYURGAN, Ufuk
- CLAUDON, Francis : "Romantizm" **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Ö.İnce, (Remzi Kitabevi), İstanbul, 1994.
- CONSTANS, Claire : "Yeniklasikçilik ve Romantizmin Tohumları", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 5, s.278–279.
- COOPER, J.C. : **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols**, (Thames And Hudson), Londra, 1978.
- CÖMERT, Bedrettin : **Mitoloji ve İkonografi**, (De Ki Yay.), 2006.
- DE PLACE, Adelaide : "Romantizm", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 5, s.378–379.
- DORISON, Catherine : "Aydınlanma Çağı. Ansiklopedi ve Toplum Sözleşmesi", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.412–413.
- FAUCHOIS, Yann : "Fransa. Devrimin Getirdikleri", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.176–177.

- FAUCHOIS, Yann : "Fransa. Devrim ve İmparatorluk", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.174–175.
- FERGUSON, George : **Signs And Symbols In Christian Art** (Oxford University Press), New York, 1954.
- FOSTER, Samuel : **A Blake Dictionary: The Ideas And Symbols Of William Blake**, (UPNE), New England, 1988.
- GARLICK, Kenneth : **British And North American Art to 1900** (Grolier), Londra, 1965.
- GATELLIER, Gilbert : "Romantik Resim", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 5, s.280–281.
- GHRENASSIA, Patrick : "İktisadi Düşüncenin Doğuşu", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.414–415.
- GHRENASSIA, Patrick : "XVIII. Yüzyıl Felsefeleri. İdeaların Kökeni Ve Bilginin Sınırları", **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.410–411.
- GÖKAYDIN, Nevide : **Eğitimde Tasarım Ve Görsel Algı** (Sedir Yay.), İstanbul, 1990.
- GÖKAYDIN, Nevide : **Temel Sanat Eğitimi** (M.E.B. Yay.), Ankara, 2002.
- HAMLYN, Robin : "William Blake at Work: 'Every thing Which Is In Harmony', **William Blake, The Painter At Work**, (Tate Publishing), Hong Kong, 2003.
- KEHNEMUYİ, Zerrin : **Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi** (Yapı-Kredi Yay.), İstanbul, 2001.
- KIRIŞOĞLU, Olcay Tekin : **Sanatta Eğitim, Görmek, Öğrenmek, Yaratmak** (Pagem A Yay), Ankara, 2005.
- LITTLE, Stephen : **İzmler-Sanatı Anlamak**, Çev. D. N.Özer (Yapı Yayın), İstanbul, 2006.

- McMANUS, Noa Cahaner : "Watercolour Methods, And Materials Use
TOWNSEND, Joyce H. In Context", **William Blake, The Painter At Work**, (Tate Publishing), Hong Kong, 2003.
- MILTON, John : **Kayıp Cennet**, Çev: E.Günsel (Pegasus Yay.), İstanbul, 2006.
- PALEY, Morton D. : "Introduction", **William Blake: Jerusalem**, (Tate Gallery Publishing), Londra, 1998.
- RAINE, Kathleen : **William Blake**, (Thames & Hudson Ltd.), Londra, 2000.
- ROSENBERG, Donna : **Dünya Mitolojisi**, (İmge Yayınevi), Ankara, 2000.
- SAN, İnci : **Sanat Eğitim Kuramları** (Tan/Düşünce Yay.), Ankara, 1983.
- SERT, Ülkü Derya : **Ortaöğretim Sanat Eğitiminde Rönesans Resim Sanatının Yeri Ve Önemi** (M.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2003.
- SHAKESPEARE, William : **Macbeth**, Çev: B. Bozkurt, (Remzi Kitabevi), İstanbul, 2006.
- ŞENYAPILI, Önder : **Romantizm** (Boyut Yay.), İstanbul, 2004.
- ŞİŞMAN, Ahmet : **Sanata Ve Sanat Kavramlarına Giriş**, (Yaz Yayınları), İstanbul, 2006.
- TIBER, Gilles : "Romantizm ve Fransız Devrimi" **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Ö.İnce, (Remzi Kitabevi), İstanbul, 1994.
- TOPRAK, Burhan : **Sanat Tarihi** (İnkılap ve Aka Kitabevi), İstanbul, 1971.
- TROUSSON, Alain : "Sanayi Devrimleri" **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.416–417.
- TURANİ, Adnan : **Dünya Sanat Tarihi** (Remzi Kitabevi), İstanbul, 2000.

- VIAL, Eric : "Sanayi Devrimleri" **Thema Larousse** (Milliyet Yay.), İstanbul, 1993, cilt 1, s.186–187.

İnternet Kaynakları

- <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=39&page=1> Erişim: 10 Ocak 2008.
- http://www.metmuseum.org/special/William_Blake/blake_more.htm Erişim: 16 Ocak 2008.
- <http://www.meb.gov.tr> Erişim 14 Nisan 2008.
- http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?coll_keywords=william+blake Erişim: 16 Ocak 2008.

Görsel Malzeme Kaynakları

- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ae/Blake_ancient_of_days.jpg/421px-Blake_ancient_of_days.jpg (Resim 1)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1119&searchid=9780&tabview=image> (Resim 2)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1122&searchid=9780&tabview=image> (Resim 3)
- http://www.metmuseum.org/special/William_Blake/images/127.L.jpg (Resim 4)
- <http://www.griseldaonline.it/foto/checcoli/3E-%20william-blake-pieta-1795-londra-tate-gallery.jpg> (Resim 5)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1127&searchid=9780&tabview=image> (Resim 6)
- <http://www.gailgastfield.com/pageart/Goodnevil.jpg> (Resim 7)

- http://www.britishmuseum.org/images/ps291982_m.jpg (Resim 8)
- http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/dept/pdp/opac/cataloguedetail.html?&preref=17466&_function_=xslt&_limit_=10#1 (Resim 9)
- http://news.bbc.co.uk/media/images/40352000/jpg/_40352317_gates_of_hell220.jpg (Resim 10)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1142&searchid=9780&tabview=image> (Resim 11)
- <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/images/works/whirlwindindezekielvision.jpg> (Resim 12)
- http://oneyearbibleimages.com/ten_virgins.jpg (Resim 13)
- RAINE, Kathleen: **William Blake**, (Thames & Hudson Ltd.), Londra, 2000. (Resim 14)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1146&searchid=9780&tabview=image> (Resim 15)
- http://www.gailgastfield.com/pageart/michael_satan.jpg (Resim 16)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1141&searchid=9780&tabview=image> (Resim 17)
- <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Behemoth3.jpg> (Resim 18)
- http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/62/images/park467_7.jpg (Resim 19)
- <http://www.museumsyndicate.com/images/1/617.jpg> (Resim 20)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1095&searchid=9780&tabview=image> (Resim 21)

- <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/images/works/houseofdeath.jpg> (Resim 22)
- RAINE, Kathleen: **William Blake**, (Thames & Hudson Ltd.), Londra, 2000. (Resim 23)
- <http://sites.unc.edu/blake/jer1-s.jpg> (Resim 24)
- <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1151&searchid=9780&tabview=image> (Resim 25)



Resim 1: "Günlerin Atası", 1794



Resim 2: "Âdem'i Yaratan Tanrı", 1794



Resim 3: "Newton", 1795



Resim 4: "Nebuchadnezzar", 1795



Resim 5: "Merhamet", 1795



Resim 6: "Âdem'i Yargılayan Tanrı", 1795



Resim 7: "İyi Ve Kötü Melekler", 1795



Resim 8: "Albion'un Dansı" (Mutlu Gün), 1794



Resim 9: "İsa'nın Giysileri İçin Kura Çeken Askerler", 1800



Resim 10: "Şeytan, Günah Ve Ölüm", 1808



Resim 11: "Âdem Ve Havva Tarafından Bulunan Habil'in Cesedi", 1826–7



Resim 12: "Ezekiel'in Vizyonu", 1803-5



Resim 13: "Bilge Ve Aptal Bakireler", 1826



Resim 14: "Tanrı, Eyyub'a Kasırganın İçinden Cevap Verir", 1799



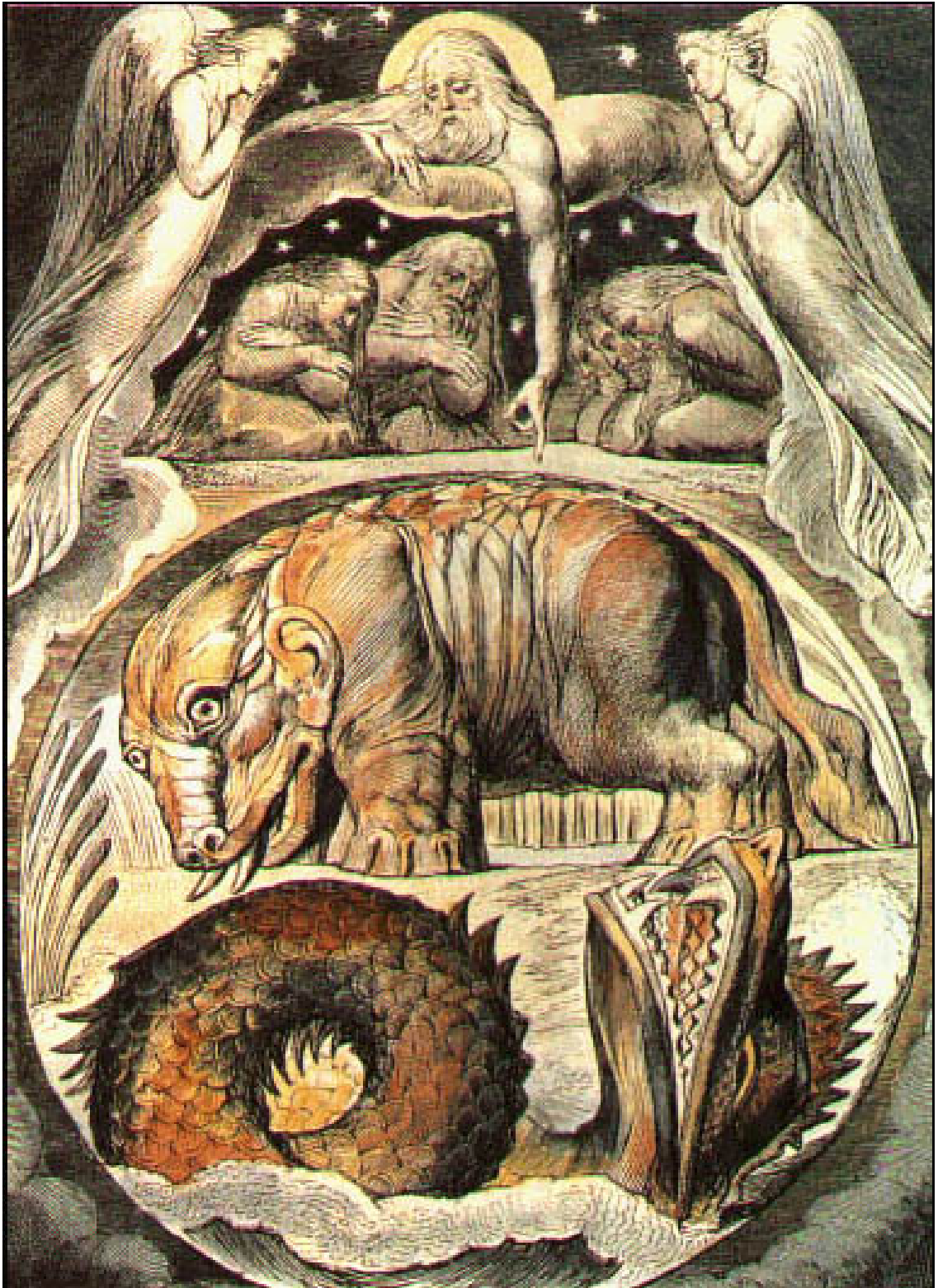
Resim 15: "Bahçede Acı", 1799–1800



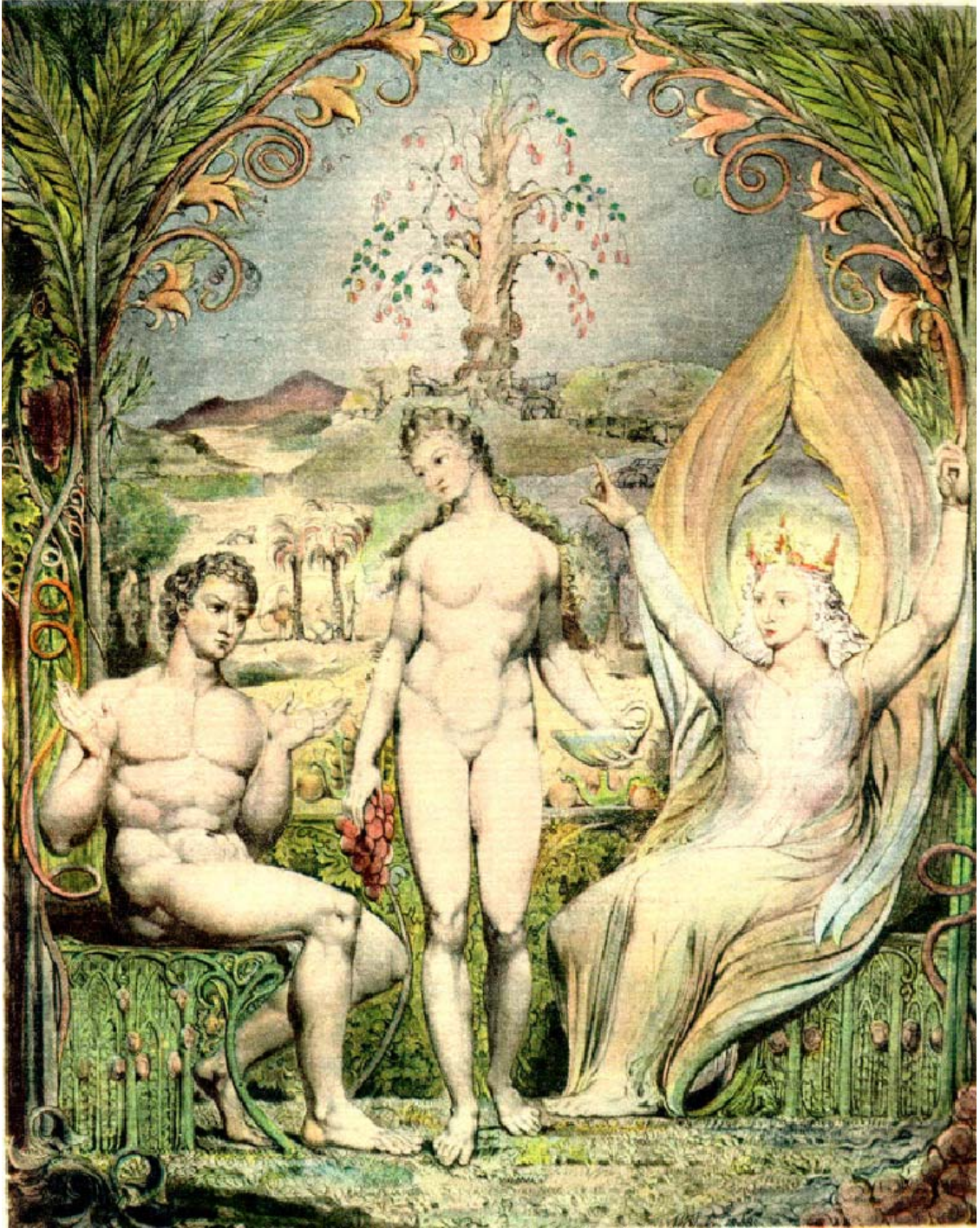
Resim 16: "Şeytan'ı Bağlayan Mikail", 1805



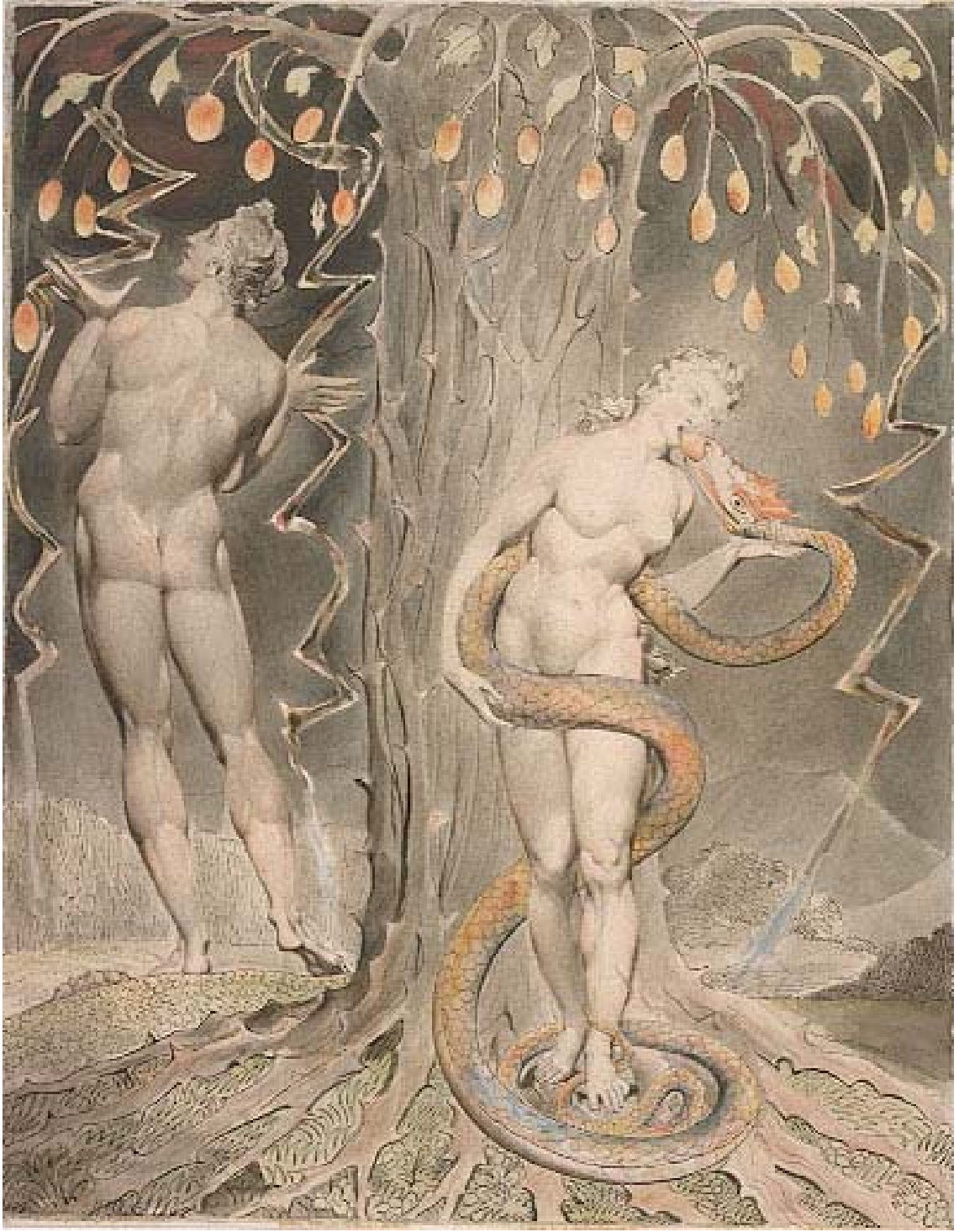
Resim 17: "Yaşam Nehri", 1800-5



Resim 18: "Behemoth Ve Leviathan", 1805-6



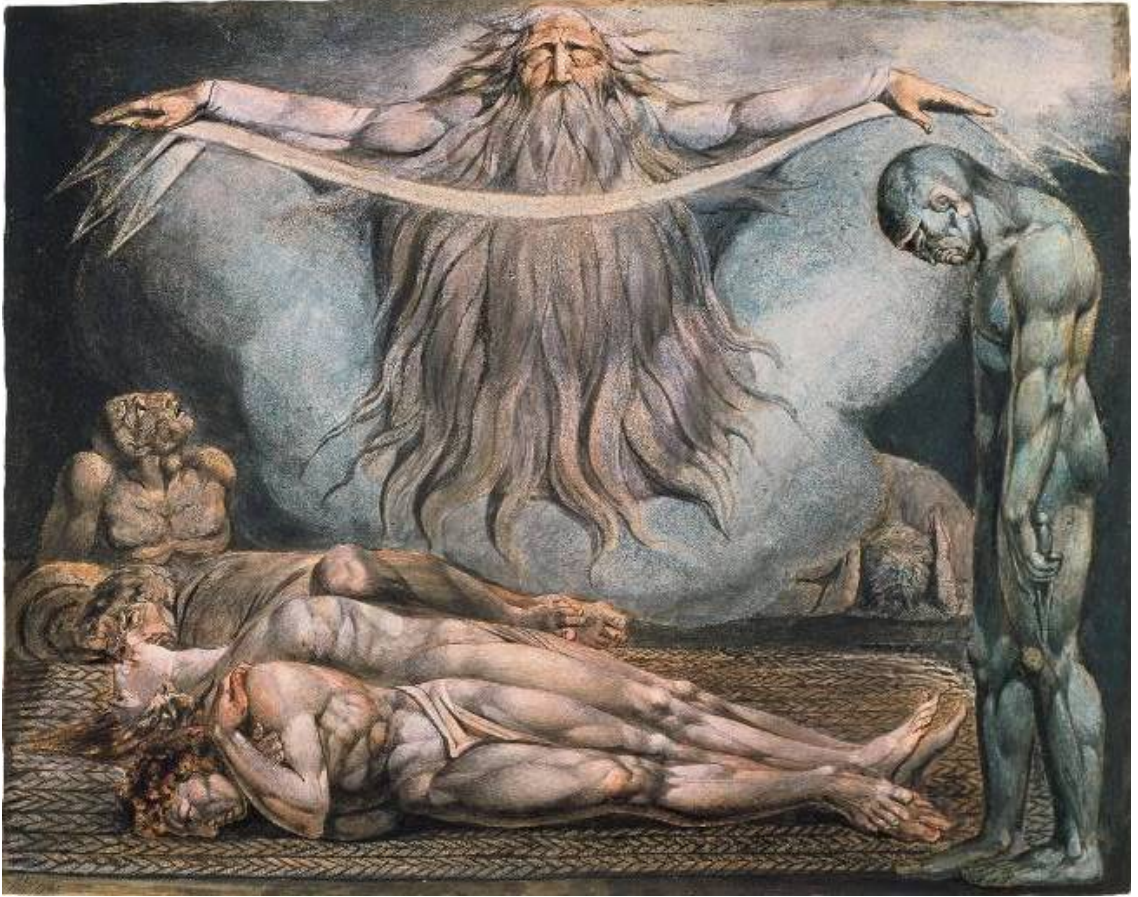
Resim 19: "Âdem Ve Havva İle Görüşen Raphael



Resim 20: "Baştan Çıkarılma Ve Düşüş", 1808



Resim 21: "Cehennemin Geçidi Üzerindeki Yazıt", 1824-7



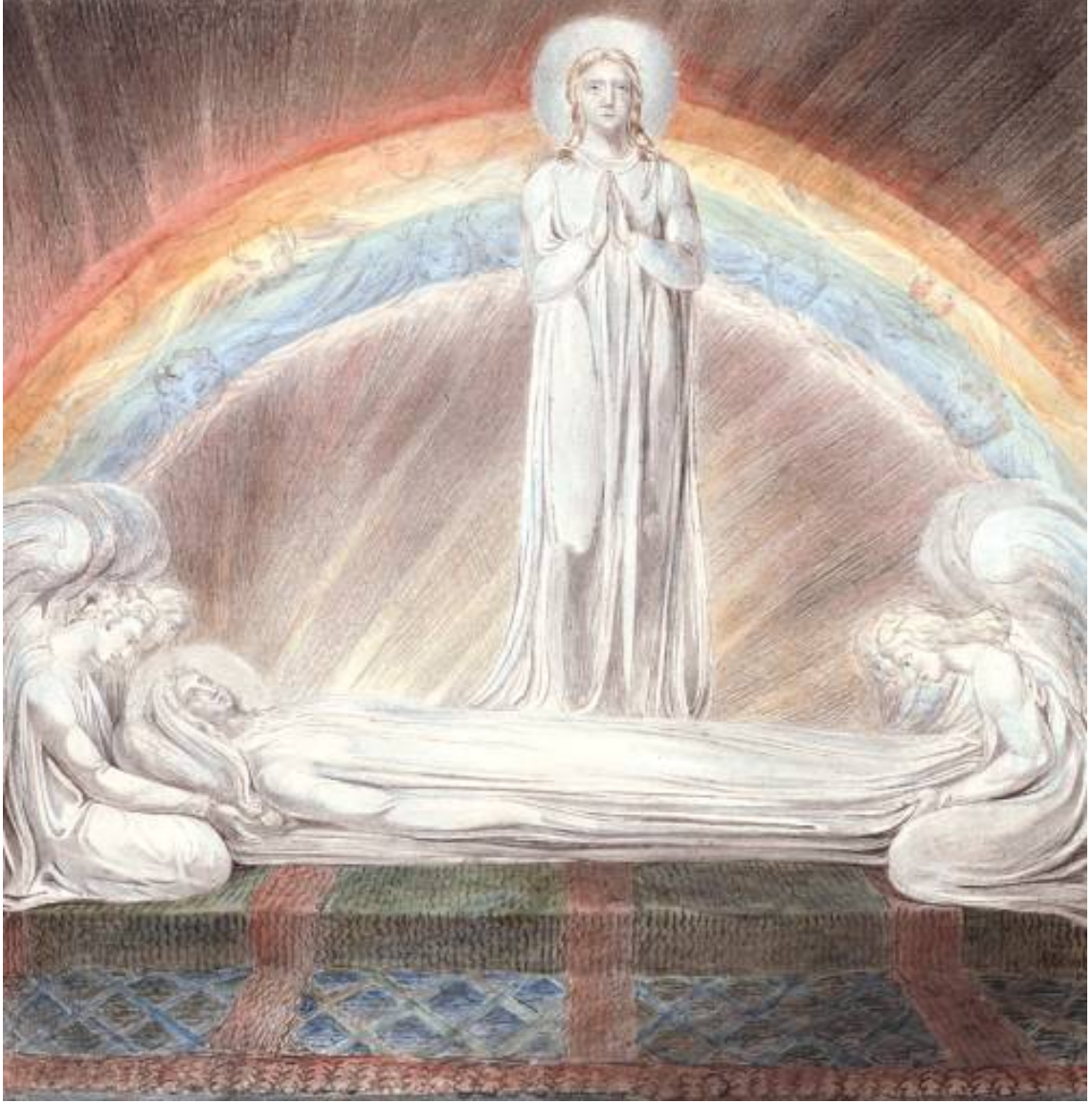
Resim 22: "Ölümün Evi", 1795



Resim 23: "Ezekiel'in Karısının Ölümü", 1794



Resim 24: "Kudüs" (Jerusalem) , 1804–20



Resim 25: "Bakire Meryem'in Ölümü", 1804–20