

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATI RESİM SANATINDA SFENKS BETİMİ

YASİR SAYDAM

2501150581

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI

İSTANBUL – 2019

TEZ ONAY SAYFASI



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Yasir SAYDAM Numarası : 2501150581
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Sanat Tarihi Danışmanı : Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI
Tez Savunma Tarihi : 19.06.2019 Saati : 10:30
Tez Başlığı : "Batı Resim Sanatında Sfenks Betimi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ~~ÇOKLUĞU~~LA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI		Kabul
2- Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi F. Deniz ÖZDEN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Seda YAVUZ		
2- Doç. Dr. Nalan TÜRKMEN		

ÖZ

BATI RESİM SANATINDA SFENKS BETİMİ

YASİR SAYDAM

Sfenks imgesinin Batı resmindeki yansımalarının ve kronolojik gelişiminin incelendiği bu çalışmada mitin çıkış noktası ve kültürler arası ilişkisinin yanı sıra temsil konusundaki yorumlar da gösterilmiştir. Üç ana bölümde toplanan bu araştırmanın ilk bölümünde kelimenin etimolojik gelişimiyle birlikte özellikle Doğu kültüründe sfenks tipleri ve imgenin kullanım alanları ve sembolizmi işlenmiştir. İkinci bölümde sfenks imgesinin mitolojideki karşılığı ve başta felsefe ve edebiyat olmak üzere Oedipus ve Sfenks mitinin diğer disiplinlerdeki yorumları ve bu yorumların Batı resmindeki yansımaları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümün devamında tek tanrılı dinlerdeki sfenks veya muadillerinin karşılaştırılmaları yorumlanmıştır. Kutsal Kitap'ta geçen keruvların sfenkslerle olan ilişkisi farklı araştırmacıların görüşleriyle birlikte sunulmuştur.

İmgenin gelişiminin resim sanatındaki yansımaları üçüncü bölümde ele alınmıştır. Oedipus imgesinin Orta çağ ve sonraki dönemlerdeki değişimi ve sfenks imgesinin de bu gelişime ayak uydurması kronolojik olarak işlenmiştir. Daha sonra Rönesans ile tam anlamıyla resim sanatına giren sfenks imgesinin giriş noktaları, kullanım alanları ve biçimsel özellikleri tanımlanmıştır. Kıta Avrupa'sının sonraki dönemlerde sfenkse olan bakış açısı ve özellikle Maniyerist dönem ve sonrası heykel ve resimler yorumlanmıştır. 17.yüzyılda Flaman sanatında yan unsur olarak kullanılan sfenksin olası sembolik anlamları gösterilmiştir. 18.yüzyılda sfenks imgesinin ve mitinin hem Neoklasizm hem de daha sonra gelecek olan Sembolist anlayışa birebir örtüşmesi düşünüldüğünde imgenin sıklıkla betimlenmesi kaçınılmaz olmuştur. 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle de Pompei ve muadili arkeolojik buluntuların ışığında Neoklasizm, kıta Avrupa'sında hızlı bir yükselişe geçmiştir ve bu durumun başta Mısır sfenksi olmak üzere resim sanatındaki yansımaları incelenmiştir.

Sfenks imgesinin hem mitolojik hem de sembolik olarak en yoğun kullanıldığı dönem olan 19.yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren hâkim olan Sembolizm ile sfenks betiminin ilişkisi yorumlanmıştır. Resim sanatına geçmeden önce edebiyat, şiir gibi alanlarda kendini gösteren Sembolizm akımının resimdeki örneklerinde bu disiplinlerdeki ilham kaynakları gösterilmiştir.

Son kısımda ise 20.yüzyıldaki bireysel sembolizmin yanı sıra sfenksin kadın imgesi ile artık tamamıyla eşdeğer görülmesi ve bu eğilim ile alakalı belli başlı örneklerin incelenmesi konu edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sfenks, Oedipus, Mitoloji, Resim, Batı Sanatı, Sembolizm.

ABSTRACT

THE IMAGE OF SPHINX IN WESTERN ART

YASİR SAYDAM

In this study which examined the reflection and chronological development of the sphinx image in Western art, the starting point of myth and intercultural relations as well as comments on representation were shown. In this study, which is examined in three main sections, the first section deals with the etymological development of the word, especially the sphinx types in Mesopotamia and the surrounding cultures and the areas of use and symbolism of the image. The second part is mentioned in the mythology of the sphinx image and the interpretations of Oedipus and Sphinx myths in other disciplines, especially in philosophy and literature and the reflections of these interpretations in Western painting. Following the second chapter, the beliefs, especially Christianity, and the sphinxes or their counterparts in single religions were compared. The relation of the creatures in the Bible with sphinxes is presented with the opinions of different researchers.

The reflection of the development of image in the art of painting has been shown in the third chapter. The change of the image of the Oedipus in the Middle Ages and later periods and the adaptation of the Sphinx to this development are chronologically processed. Then, the entry points, usage areas and formal features of the sphinx image which entered the art of painting with Renaissance have been defined. In later periods of the continent Europe, the point of view of the sphinx and especially the Mannerist period and after the statues and paintings were interpreted. In the 17th century, the possible symbolic meanings of the sphinx used in Flemish art have been shown. In the 18th century, it was inevitable that the image of the sphinx and its myth would overlap with both Neoclassicism and later Symbolism. From the second half of the 18th century, especially in the light of Pompeii and equivalent archaeological finds, Neoclassicism has rapidly increased in continental Europe and its reflections in the art of painting, particularly the Egyptian sphinx, have been studied.

The relationship between the symbolism and the sphinx, which dominated the second half of the nineteenth century is interpreted and prior to the art of painting, literature, poetry, such as the areas of the symbolism in the illustrations of the flow of inspiration in the examples of these disciplines are shown.

In the last part, besides the individual symbolism in the 20th century, the sphinx is now completely equated with the female image and the examination of the major examples related to this tendency has been discussed.

Keywords: Sphinx, Oedipus, Western Art, Mythology, Symbolism.



ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Sfenks imgesinin başta Batı resmi olmak üzere farklı disiplinlerdeki karşılıkları incelenmiştir. Kronolojik gelişiminin yanı sıra mitolojide Oedipus ile olan ilişkisi ve sonraki yüzyıllarda kadın-sfenks bağlamında işlenen çalışmaların kadının temsiliyle sfenksin resim sanatındaki yansıması yorumlanmıştır.

Tezin konu seçiminde ve ortaya çıkmasında yardımlarını esirgemeyen başta çok sevdiğim değerli danışman hocam Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI ‘na, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi / Genel Sanat Tarihi bölümündeki hocalarıma ve tezin bitmesinde bana gerekli enerjiyi sağlayan küçük kardeşim Sadık’a teşekkürlerimi sunarım.

YASİR SAYDAM

İSTANBUL, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SFENKS HAKKINDA

1.1. Sfenks Sözcüğü	2
1.2. Sfenks Tipleri	4

İKİNCİ BÖLÜM SFENKS İMGESİ

2.1. Mitolojide Sfenks	17
2.2. İnançlarda Sfenks	19
2.3. Edebiyatta Sfenks	22
2.4. Felsefede Sfenks.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI RESİM SANATINDA SFENKS BETİMLERİ

3.1. Orta Çağ'da Sfenks.....	27
3.2. Yeni Çağ'da Sfenks	29
3.3. Yakın Çağ'da Sfenks	48

SONUÇ.....	114
------------	-----

KAYNAKÇA	117
----------------	-----

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: Hint Sfenksi, Kabartma, Vardaraja Tapınağı Tribhuvanai, Hindistan.....	3
Resim 1.2: Khirmara, M.Ö. 950-850 bazalt rölyef 135 cm, Karkamış	5
Resim 1.3: Romalı Komutan Mezar Taşı M.Ö. 100-50, New Walk Museum, Leicester.....	6
Resim 1.4: Athena Heykeli Başlığı, Parthenon, M.Ö. 447, Atina.....	7
Resim 1.5: Oedipus ve Thebes Sfenksi, Kırmızı Kylix, y. M.Ö.470, Vatikan Müzesi	9
Resim 1.6: Sfenks, Oyma, M.Ö. 1900-1700	11
Resim 1.7: Fildişi Suriye Sfenksi, M.Ö. 8.yy, Kabartma , Jerusalem Museum, İsrail	12
Resim 1.8: Alacahöyük Sfenksi ,Heykel ,Çorum.....	13
Resim 1.9: Osiris Sakallı Sfenks	13
Resim 1.10: Büyük Gize Sfenksi, Heykel , Kahire	14
Resim 1.11: Stupa Kapısı 1.yy. Bharhut, Hindistan.....	16
Resim 2.1: Dört yüze sahip Keruv betimi, öküz, aslan, kartal ve insan, Meteora, Yunanistan	19
Resim 2.2: Von der Osten, Ancient Oriental Seals, Newell Koleksiyonu parça 331.	21
Resim 3.1: Anonim, Oedipus ve Sfenks, 1286, Minyatür, Londra British Library, Li Livre des Ansienes Estoires	27
Resim 3.2: Anonim, Sfenks Oedipus'a Soruyor, 14. yüzyıl, Minyatür, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5077, fol. 35v.....	28
Resim 3.4: Andrea-Mantegna, Virtus-Combusta , yak.1490, British Museum	31
Resim 3.5: Mantegna ayrıntı, Virtus Combusta: Erdem Alegorisi 27.3 x 40,7 cm ,1495-150	31
Resim 3.6: Averulino: Mimari Üzerine y. 1490 El Yazması (Ms. 2796) Biblioteca Nazionale Marciana, Venedik.....	33
Resim 3.7: Matteo di Giovanni, Masumların Katli, 1482, Pano, 240 x 240 cm Sant'Agostino, Siena	34

Resim 3.8: Giovanni Maria Falconetto, Sala dello Zodiaco, 1515-20, Fresk, Palazzo D'arco, Montova	36
Resim 3.9: Ludovico Mazzolino, Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte, 1522-23, ahşap üzerine yağlıboya, 29,5 x 22,8 cm Galleria degli Uffizi, Floransa	38
Resim 3.10: Maniyerist Sfenks Heykeli, Belvedere Sarayı, Viyana.....	39
Resim 3.11: Masséot, Abaquesne, Seramik Zemin, 1557, Louvre Müzesi.....	40
Resim 3.12: Sfenks heykeli, 18.yy. La Granja de San Ildefonso Kraliyet Sarayı, Segovia, İspanya	41
Resim 3.13: Georg Flegel, Natürmort, 1635, Bakır panel üzerine yağlı boya, 33 x 50 cm, Özel Koleksiyon.....	42
Resim 3.14: Nicolas Poussin, Musa'nın Bulunuşu, 1651, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 178 cm Ulusal Galerî, Londra / Cardiff.....	44
Resim 3.15: Jan Frans van Bloemen, Manzara ,1720, tuval üzerine yağlı boya, 81 x 137 cm, Özel Koleksiyon.....	47
Resim 3.16: Baron François-Xavier Fabre (1766–1837) Oedipus ve Sfenks,1806–1810 tuval üzerine yağlıboya, 19 34 x 26 in. ,Dahesh Museum , New York	49
Resim 3.17: Jean-Auguste-Dominique INGRES, Oedipus ve Sfenks ,1808, 189x144 cm, Louvre	50
Resim 3.18: XIII.Louis'nin Yemini. ,1824, Tuval üzerine yağlıboya 421 x 262 cm, Montauban Katedrali,Fransa.....	52
Resim 3.19: Lysippos kopyası Sandallı Hermes, MÖ. 320, Mermer, 178 cm, Louvre,Paris	54
Resim 3.20: Ingres, Oedipus ve Sfenks, 1864, 150.81 x 132.4 x 18,73 cm ,Walters Art Museum , Maryland.....	55
Resim 3.21: Carl Werner, Sfenks, Suluboya, 1867, 57.2 x 95,2 cm, Özel Koleksiyon	56
Resim 3.22: Jean-Leon Gerome, Bonaparte Sfenks 'in Önünde ,1867-68, tuval üzerine yağlıboya,101.9 x 61,6 cm, Hearst Castle ,Kaliforniya	57

Resim 3.23: Henryk Hektor Siemiradzki, Sfenks Heykelinin Önündeki İki Kişi, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, Regional State Fund of Khanty- Mansiysk, Khanty-Mansiysk, Rusya	60
Resim 3.24: John Singer Sargent, Sfenks, 1891-1890, 34.93 x 23,18 cm, Özel Koleksiyon	61
Resim 3.25: John Sargent, Madame X'in Portresi ,1883–84, Tuval üzerine yağlıboya,208.6 x 109.9cm, Metropolitan Museum of Art, Manhattan,ABD	63
Resim 3.26: John Sargent, Sfenks ve Kimera ,1921, 302.58 x 234.31 cm tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Boston,ABD.....	64
Resim 3.27: Natale Conti, Sfenks ve Kimera çizimi, 1551, Mythologie	65
Resim 3.28: Gustave Moreau, Oedipus ve Sfenks, 1864, tuval üzerine yağlıboya, 206 x 105 cm Metropolitan Museum of Art, New York	70
Resim 3.29: Moreau'nun Oedipus Eskizi	72
Resim 3.30: Gustave Moreau, Mağlup Sfenks, 1878, yağlıboya, Özel Koleksiyon .	73
Resim 3.31: Gustave Moreau, Galip Sfenks ,1886, Suluboya, Clemens-Sels- Museum, Dusseldorf,Almanya	74
Resim 3.32: Heinrich Lossow, Sfenks ve Şair ,1869, Özel Koleksiyon	76
Resim 3.33: Odilon Redon, Sfenks ve Kimera ,1889, Taş baskı,282x202 cm, Fransa	78
Resim 3.34: Odilon Redon, Mistik Şövalye (Oedipus) ve Sfenks ,1869, karakalem, 16x20 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux, Fransa.....	82
Resim 3.35: Odilon Redon, Yaşlı Şövalye (Vieux Chevalier) ,1896, 30 x 23,5 cm, taş baskı, Fransa.....	84
Resim 3.36: Oannes ve Sfenks 1910, yağlıboya ,31 x 23 cm, Portland Art Museum, Portland, ABD	85
Resim 3.37: Bir Oannes Çizimi.....	87
Resim 3.38: Odilon Redon, Kırmızı Sfenks ,1912, 61×49,5 cm, Özel Koleksiyon..	88
Resim 3.39: Rops, Joséphin Péladan 'ın La décadence latine kitabında bulunan sfenks çizimi ,1886	89
Resim 3.40: Félicien Rops, Sfenks ,1882, taş baskı ,28x20.9 cm, British Museum, İngiltere	90

- Resim 3.41:** Edvard Munch, Kadının Üç Evresi (Sfenks) ,1894, tuval üzerine yağlıboya ,164x250 cm, Rasmus Meyer Collection, Bergen, Norveç.. 92
- Resim 3.42:** Gustave Klimt, Kadının Üç Çağı ,1905, 180x180 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, İtalya 93
- Resim 3.43:** Elihu Vedder, Anka'nın Yumurtası (1868), Tuval üzerine yağlı boya, 19.1 x 41 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, VA..... 95
- Resim 3.44:** Elihu Vedder, Sfenks Sorgucusu (1863), tuval üzerine yağlıboya, 92.07 x 107,31 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD 96
- Resim 3.45:** Elihu Vedder, Kıyı Sfenksi (1879), Tuval üzerine yağlıboya, 40.6 x 71,1 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, CA, ABD 97
- Resim 3.46:** Fernand Khnopff, Sfenks (Okşayış) ,1896, tuval üzerine yağlıboya, 151x50cm, Royal Museum of Fine Arts, Brüksel, Belçika 98
- Resim 3.47:** Malcolm McDowell ve Ruth Brigitte Tocki, Cat People filminden silinen bir sahne (1982)..... 99
- Resim 3.48:** Sarah Bernhardt, Sfenks Görünümlü Otoportresi ,1880, bakır heykel,31.8 x 34.9 x 31,8 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD. 100
- Resim 3.49:** François-Émile Ehrmann, Oedipus ve Sfenks (1903), tuval üzerine yağlıboya, 76.5 × 106,3 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS), Strasbourg, Fransa..... 101
- Resim 3.50:** Franz von Stuck, Sfenksin Öpücüğü, 1895, tuval üzerine yağlıboya, 162.5 × 145,5 cm, Museum of Fine Arts Budapest, Macaristan 102
- Resim 3.51:** Franz Stuck, Sfenks,1904, tuval üzerine yağlıboya, 83x157cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Almanya 103
- Resim 3.52:** Louis Welden Hawkins, Sfenks ve Kimera ,1906, tuval üzerine yağlıboya ,81x73 cm, Musée d'Orsay Paris 104
- Resim 3.53:** William Sergeant Kendall, Sfenks,1915, tuval üzerine yağlıboya,..... 105
- Resim 3.54:** Theda Bara, 1917 107
- Resim 3.55:** Leonor Fini, Marquis de Sade'in Juliete kitabı için çizimi ,1944 baskısı 108
- Resim 3.56:** Leonor Fini, Sfenkslerin Çobanı, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 46.2 x 38,2 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya..... 109

- Resim 3.57:** Leonor Fini, Küçük Münzevi Sfenks ,1948, tuval üzerine yağlıboya,
60x43 cm, Tate, İngiltere 110
- Resim 3.58:** Willem de Kooning, Sfenks, 1968, 60.5 x 47,3 cm, Hirshorn Museum,
ABD 111
- Resim 3.59:** Kees van Dongen, Sfenks, 1925, Tuval üzerine yağlıboya,146x113
cm., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 113



GİRİŞ

Sfenks imgesinin Batı resmindeki yansımalarının ve kronolojik gelişiminin incelendiği bu çalışmada mitin çıkış noktası ve kültürler arası ilişkisinin yanı sıra temsil konusundaki yorumlar da gösterilmiştir. Üç ana bölümde toplanan bu araştırmanın ilk bölümünde kelimenin etimolojik gelişimiyle birlikte özellikle Doğu kültüründe sfenks tipleri ve imgenin kullanım alanları ve sembolizmi işlenmiştir. İkinci bölümde sfenks imgesinin mitolojideki karşılığı ve başta felsefe ve edebiyat olmak üzere Oedipus ve Sfenks mitinin diğer disiplinlerdeki yorumları ve bu yorumların Batı resmindeki yansımaları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümün devamında tek tanrılı dinlerdeki sfenks veya muadillerinin karşılaştırılmaları yorumlanmıştır. Kutsal Kitap'ta geçen keruvların sfenkslerle olan ilişkisi farklı araştırmacıların görüşleriyle birlikte sunulmuştur.

İmgenin gelişiminin resim sanatındaki yansımaları üçüncü bölümde ele alınmıştır. Oedipus imgesinin Orta çağ ve sonraki dönemlerdeki değişimi ve sfenks imgesinin de bu gelişime ayak uydurması kronolojik olarak işlenmiştir. Daha sonra Rönesans ile tam anlamıyla resim sanatına giren sfenks imgesinin giriş noktaları, kullanım alanları ve biçimsel özellikleri tanımlanmıştır. Kıta Avrupa'sının sonraki dönemlerde sfenkse olan bakış açısı ve özellikle Maniyerist dönem ve sonrası heykel ve resimler yorumlanmıştır. 17.yüzyılda Flaman sanatında yan unsur olarak kullanılan sfenksin olası sembolik anlamları gösterilmiştir. 18.yüzyılda sfenks imgesinin ve mitinin hem Neoklasizm hem de daha sonra gelecek olan Sembolist anlayışa birebir örtüşmesi düşünüldüğünde imgenin sıklıkla betimlenmesi kaçınılmaz olmuştur. 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle de Pompei ve muadili arkeolojik buluntuların ışığında Neoklasizm, kıta Avrupa'sında hızlı bir yükselişe geçmiştir ve bu durumun başta Mısır sfenksi olmak üzere resim sanatındaki yansımaları incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SFENKS HAKKINDA

1.1. Sfenks Sözcüğü

Aslanın bedenine ve insan kafasına sahip mitolojik bir yaratık olan Sfenks, Mısır, Yunan ve Asya sanatı başta olmak üzere pek çok kültürde kendine yer bulmuştur. "Sfenks" sözcüğü Yunan gramercileri tarafından "sfingein" ("bağlamak" ya da "sıkmak") fiilinden türetilmiştir.¹ Alternatif görüş olarak² sfenksin insan ve hayvanın birleşmesinden oluştuğu düşünüldüğünde Antik Yunan'da kullanılan *sphiggo* ("birbirine sıkıca bağlı") kelimesinden türeyen *sphigx* olabileceği de belirtilmiştir. Hesiodos Thebes bölgesinde terör estiren bu yaratığın bir Kimera'dan (ateş üfleyen üç başlı, aslan gövdeli, keçi, yılan ve ejderha birleşimi yaratık) doğduğunu ve Nemea aslanının kız kardeşi olup Kerberos'un da üvey kardeşi olduğundan söz eder.³ Yaratığın, Oedipus'un babası olan Laius'un öz kızı olduğundan bahseden kaynaklar da bulunmaktadır.⁴

Yunan yazar Hesiodos eserinde "Phix" adında benzer bir yaratıktan bahseder bu, mitolojik yaratığın isminin geçtiği en erken örnektir. Phix sözcüğünün kullanımıyla ilgili Sokrates "...bana göre bu hakikatle ilgilenmeyen insanların yaptığı bir iş. Dile kolay olması yeter ve böylece kelimeye eklemeler yapmaya devam ederler ta ki hiçbir insan kelimenin aslını hatırlamayana dek. Örneğin Sfenks kelimesine 'Phix' yerine Sfenks (Sphinx) dememiz gibi. Hermogenes yanıtlar: 'Evet, haklısın bu doğru, Sokrates.'"⁵

¹ Heinz Demisch, **Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Stuttgart, 1977, s.13

² A Gündüz, **Mezopotamya ve Eski Mısır: Bilim, Teknoloji, Toplumsal Yapı ve Kültür**, 2002, İstanbul, s.192

³ Hesiod, **Theogony**, s.326

⁴ Pausanias, **Description of Greece ix**, 26.2.

⁵ Platon, **Cratylus**, Diyalog 414

Sfenks'in Oedipus'un babası olan Laius'un öz kızı olduğundan bahseden kaynaklar da bulunmaktadır.⁶ Aslan vücutlu insan başlı mitolojik yaratık figürü Güney ve Güneydoğu Asya'nın gelenekleri, mitolojisinde ve sanatında da görülmektedir.⁷ *Purushamriga* olarak bilinen yaratık, Sanskritçe'de İnsan-hayvan anlamına gelmektedir. Hindistan'da yine Tamil dilinde *Purushamirugam* aynı anlamı taşıırken Sanskritçe'deki *naravila*, Sri Lanka'da *nara-simha* kelimesi kedi-insan/aslan-insan olarak tercüme edilir. Myanmar'da Pali dilinde *manusiha* ya da *manuthiha* olarak bilinen aslan-insan Tayland'da *norasingh* veya *nora nair* olarak görülmektedir.

Batı dillerinde ise sfenks kelimesi kökene bağlı kalsa da beklendiği şekilde telaffuzda değişiklikler göstermektedir. İspanyolca'da '*Esfinge*', Fransızca ve Almanca'da İngilizce'deki gibi '*Sphinx*', İtalyanca '*Sfinge*', Felemenkçe'de ise '*Sfinx*' olarak karşılık bulmuştur.

Resim 1.1: Hint Sfenksi, Kabartma, Vardaraja Tapınağı Tribhuvanai, Hindistan



Kaynak : <https://maestroviejo.es/historia-y-mito-de-la-esfinge/> 20.11.2018

⁶ Pausanias, **Description of Greece ix**, 26.2.

⁷ Raja Deekshitar, "Discovering the Anthropomorphic Lion in Indian Art." in Marg. **A Magazine of the Arts**. 55/4, 2004, s.34-41

1.2. Sfenks Tipleri

Sfenks imgesinin tipolojik gelişimi beklendiği üzere bulunduğu kültürün etkilerini alarak değişkenlik göstermiştir. Mısır sanatında kullanımı itibariyle sfenkslerin tapınakların ve kutsal yolların kenarlarına karşılıklı olarak yerleştirildiği görülürken⁸ Ön Asya’da ise sfenksler yine ikişerli olarak dizilmekte, ancak ağırlıklı olarak şehir girişleri ve saray kapılarının önlerinde kullanıldığı görülmektedir.⁹ (Resim.1.1)

Ayrıca Antik Mısır, Suriye ve Yunan’da sfenks figürleri tapınakların, mezarlıkların koruyucusu olarak yüksek sütunların üzerinde yer alırlardı Devasa kanatları ve pençeleri ile sfenksin, zehirli, kendine has bir kokuya sahip olduğuna inanılırdı. Nil’in yukarisından, Fırat’ın aşağısına kadar bütün Akdeniz’de sfenks doğaüstü güçleri olan, devamlı tetikte, bilge, sabırlı ve güçlü bir yaratık olarak nitelenirdi.¹⁰

Sfenks figürünün görülmeye başladığı dönemin M.Ö. 3000 ortaları olduğu düşünülür. Hem Antik Mısır hem de Ön Asya ‘da yoğun olarak görülse de çıkış noktasının Antik Mısır olduğu kabul edilmektedir.¹¹ İlerleyen dönemlerde Suriye ve Anadolu’ya da geçiş yapan sfenks imgesi, bulunduğu kültürün sanatına göre ekleme ve çıkarmalara maruz kalır. Örnek olarak Hitit Dönemi sfenksinin göğüs kısmı üzerine bir aslan başı eklenmiş, iki başlı, insan ve aslan-başlı sfenksler ortaya çıkmıştır. Khimaira olarak adlandırılan bu sfenks türü, Antik Mısır ve Mezopotamya’da görülmez.¹² (Resim 1.2)

⁸ H.Demisch, **Die Sphinx, Geschichte Ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Urachhaus 1977, s.23

⁹ J.A.H. Potratz, **Die Kunst Des Alten Orient**, Stuttgart 1961, s.232

¹⁰ W.G.Regier , **The Book of Sphinx** , Nebraska ,2004 , s.22f

¹¹ A,Dessenne, **Le Sphinx, Étude Iconographique I, des Origines a la fin du Second Millénaires**, Paris,1957, s.175

¹² Zoroğlu, **Hitit Sanatında Sfenks**, Mustafa Kemal Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi ,2010, s.39

Resim 1.2: Khirmara,M.Ö. 950-850 bazalt rölyef 135 cm, Karkamış



Kaynak: <https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis16-t.htm> 20.11.2018

Mısır etkisiyle birlikte Asya’da Sfenks imgesi bilinir hale gelmiştir. Ancak anlamlandırma konusu muallaktır. Levant bölgesinden getirilene kadar M.Ö. 1500’e dek Mezopotamya bölgesinde sfenks imgesine rastlanmaz. Fiziksel görünüş itibariyle Asya sfenksinin Mısır sfenksinden en belirgin farkı aslan bedenine yerleştirilmiş kanatlardır. Bu özellik daha sonra Asya üzerinden Yunan dünyasına da geçecektir. Dişi Sfenks üzerinde görülen bir diğer yenilik ise M.Ö. 1500’lerde görülmeye başlamıştır. Fildişi ve metal işlemlerde de oturan sfenks bir patisini kaldırmış ve sıklıkla bir aslan, griffon veya başka bir sfenks ile betimlenmiştir.

Roma ise sfenks imgesini tıpkı daha sonra Fransızların sembol, sanat ve süsleme parçası olarak göreceği gibi kültürüne yansıtmıştır. Cicero’nun yaşadığı dönemde büyük sfenksler statü belirtisiydi.¹³ Zengin ve üst kademe Romalıların mezar taşları ve etrafında işlenmiş sfenks imgeleri görülmekteydi. (Resim 1.3)

¹³ Quintilian, *Institutio Oratoria*, 6.3.98

Resim 1.3: Romalı Komutan Mezar Taşı M.Ö. 100-50, New Walk Museum, Leicester



Kaynak : <https://en.wikipedia.org/wiki/Sphinx> 23.12.2018

Resim 1.4: Athena Heykeli Başlığı, Parthenon, M.Ö. 447, Atina



Kaynak : <https://www.ancient.eu/article/785/athena-parthenos-by-phidias/> 30.11.2018

Sfenksin Yunan dünyasında ilk kez görünümü M.Ö. 1600' lere tarihlenmektedir. Girit'den gelen ve orta Minos döneminde bir Geç Antik mezarda görülen sfenksin kanatlı olduğu belirlenmiştir. Şüphesiz bu betim Asya sfenksinin etkisiyle Yunan kültürüne yerleşmişse de görünüş itibariyle tıpatıp bir benzerlik göstermemektedir. Yunan örneklerde sfenkslerin başında bir düz başlık bulunmaktaydı. Bu tema ilerleyen dönemlerde mit ile bir bağlantı yakalanamadığından bilinmez olarak kalmaya devam etmiştir.

Atina'da Parthenon'un yeni yükseldiği yıllarda devasa Athena heykeli, bilgelik tanrıçası, kutsal bakire savaşçı, başlığında Athena'dan çok daha yükseğe konumlanmış bir sfenks imgesi taşımaktaydı. (Resim.1.4)

M.Ö 1200' lü yıllardan sonra sfenks figürü Yunan sanatından yaklaşık 400 yıl boyunca kaybolmuştur. Asya'da ise benzer jest ve formlar ile Bronz Çağı'ndakilere

yakın bir şekilde imge gelişimini sürdürmüştür. 8.yy.'dan itibaren sfenks imgesi Yunan sanatında tekrar belirmeye başlamıştır ve 6.yy.' a kadar ortak bir temada sürdürülmüştür. Bu tarihten itibaren sıklıkla Doğu'dan aldığı özelliklerle oryantalist motiflerle bezenen sfenks artık Bronz Çağındaki atası olan sfenks temasının halefi olmaktan çıkmıştı. Geç Yunan sfenksi neredeyse tamamıyla dişi ve genellikle uzun bağlı saçlarıyla Daedal stilde görülmekteydi. Sfenksin bedeni son derece zarif, kanatları ise narin bir şekilde hareketi sağlamaktaydı ki, bu özellik Asya sfenks formunun niteliklerinden biriydi. Sfenks dekoratif olarak da kendisine yer bulmuştu. Vazolar, fildişi ve metal işlemeli parçalar, geç Arkaik dönem tapınaklarında süs eşyası olarak da kullanılmaktaydı. Tematik olarak parçaların işlevini anlamlandırmak için yeterli veri bulunmasa da parçaların tapınaklarda bulunması sfenksin koruyucu özelliğinin belirtilme isteğiyle bağdaştırılabilir.

5.yüzyıla ait vazo gösterimlerinde Oedipus ve Sfenks teması karşımıza çıkmaya başlar. Genellikle Sfenks bir sütunun üzerinde betimlenirken Klasik döneme ait parçalarda Oedipus zırhıyla karşımıza çıkar ki, bu durum mitin erken dönemlerinde bu karşılaşmanın zihinsel bir kapışmadan ziyade fiziksel özelliğini belirtir. Her ne kadar literatürde böyle bir kavganın izine rastlanmasa da özellikle Asya sanatında İnsan-Canavar mücadelesi son derece yaygın olduğundan Yunan sanatının bu özelliği de Pers ve Ortadoğu üzerinden temaya yerleştirdiği çıkarımı rahatlıkla yapılabilir.

Resim 1.5: Oedipus ve Thebes Sfenksi, Kırmızı Kylix, y. M.Ö.470, Vatikan Müzesi



Kaynak:<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-riddle-of-the-sphinx-an-attic-red-figure-kylix/>
30.12.2018

Sfenks çoğu zaman Oedipus'tan yüksekte bir pozisyonda işlenmiştir. Pozu, duruşu ve kanatlarıyla uhrevi bir görünüş oluşturur Oedipus (yazıtta Oidipodes) oturur vaziyette ve gezgin kıyafetleriyle betimlenmiştir. (Resim 1.5) Sahne Thebes sfenksinin bilmecesini sorduğu ve Oedipus'un sfenksi dinlerken bilmecenin cevabını düşünme anını yansıtmaktadır. M.Ö. 5 yüzyıla tarihlenen bu Kylix'in (hafifçe kıvrık, yatay kulplu Yunan kupası) dış tarafında çeşitli aktivitelerde bulunan satirler ve onların sarhoş bir şekilde dans etmelerini sahne alır. Tasvirlerin bir Etrüsk seramik ressamı tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Esas sahne ise M.Ö.5.yy. da yaşamış

Oedipus Ressamı olarak bilinen bir seramik sanatçısı tarafından yapılmıştır.¹⁴ İyon tarzında bir sütunun üzerinde oturan sfenks profilden gösterilmiş olup kısa saçlarıyla erkeksi bir görünüme sahiptir.

Sfenks, Minos sanatında ise kendini ilk olarak saraylar dönemi olarak kabul edilen¹⁵ çağın (M.Ö. 2000-1700), Orta Minos II. döneminde ortaya çıkmıştır. İlk örnekler bu dönemde kendini gösterse de geri kalan zaman dilimi için çok az veri bulunmuştur. Sfenkslerin Orta Minos'dan önce görülmedikleri ile ilgili en tatmin edici yanıt Dessenne tarafından verilmiştir.¹⁶ İlk saraylar dönemi sonrası yeniden yapılanan Girit, komşu kaynaklara açılmış ve özellikle Doğu'yla yapılan ticaret anlaşmaları sonucu sfenks Mısır ve Suriye'den Minos'a geçmiş ve kültüre yansıtılmıştır. Archanes'den en erken örneklerden biri olan M.Ö.1900-1700 yılları arasına tarihlenen yeşil bir akik taşı üzerinde betimlenen sfenks oturur şekilde, aslan gövdeli ve kanatsız olarak işlenmiştir (Resim 1.6). Bukle şeklinde arkaya doğru uzanmış saç yapısına sahip olan sfenkste, benzer bukle yapısı, başın altında da izlenmektedir. Ancak bu buklenin saçın bir devamı mı, yoksa bir sakal mı olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır.

¹⁴ (Çevrimiçi) <http://www.museivaticani.va> 20.05.2019

¹⁵ Minos Arkeolojisinin kurucusu olan ve Knossos Sarayı'nı kazan Sir Arthur Evans, Minos uygarlığını tanımlamak için üç bölümlü bir kronolojik sistem geliştirmiştir. Erken Minos, Orta Minos ve Son Minos, S.Alexiou, **Minos Uygarlığı** (çev. E.T. Tulunay), İstanbul 1991, s.11

¹⁶ A., Dessenne, **Le Sphinx, Étude Iconographique I, des Origines a la fin du Second Millénaires**, Paris,1957, s.119

Resim 1.6: Sfenks, Oyma, M.Ö. 1900-1700



Kaynak: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/28467> 20.10.2018

Sfenks figürünün Suriye sanatına geçişi M.Ö. 2040-1640 yılları arasına tarihlenir.¹⁷ Antik Mısır'ın Orta Krallık dönemine denk gelen bu yıllarda Suriye ile Mısır arasında sfenks figürlerinin karşılıklı olarak etkileşim halinde olduğu görülmektedir. Suriyeli sanatçıların Mısır sfenksinin gelişimine yaptıkları en önemli katkı hiç şüphesiz sfenkse eklenen kanat olmuştur.¹⁸ Kanat eklenmesinin sebebi sfenksin doğaüstü etkisini arttırma çabası olarak yorumlansa da Suriyeli mühür sanatçıları sfenks betimlerini yalnızca ikincil sahnelerde alanı doldurma amaçlı olarak kullanmıştır.¹⁹ Sfenksin gelişiminde Suriye'nin Antik Mısır'dan aldığı özellikler ise ağırlıklı olarak başlık ve baş bölgesindeki süslemeler olmuştur. 'Osiris' sakalı denilen Antik Mısır'a ait sakal türünün Suriye sfenkslerinde kullanıldığı görülmüştür (Resim 1.9).

¹⁷ A., Dessenne, *Le Sphinx, Étude Iconographique I, des Origines a la fin du Second Millénaires*, Paris, 1957, s.28

¹⁸ A.e, s.27

¹⁹ A.e, s.28

Resim 1.7: Fildişi Suriye Sfenksi, M.Ö. 8.yy, Kabartma, Jerusalem Museum, İsrail



Kaynak: <http://biomystic.org/cheribim.htm> 11.02.2019

Anadolu'da ise özellikle Hititler ile sfenks imgesinin bölgeye geçişi hızlanmıştır. Hititlerin, Suriye'yle olan ilişkileri sayesinde sfenks Suriye üzerinden Anadolu'ya geçiş yapmıştır.²⁰

Anadolu'daki başlıca sfenks örneklerinden biri şüphesiz Alacahöyük sfenksleridir. Alacahöyük sfenkslerinin en önemli özelliği sadece cephe kısımlarının olmasıdır. Bunun yanı sıra Mısır etkisiyle hathor adı verilen saç şekli de Alacahöyük sfenksinde görülür. Lakin Alacahöyük'teki hathor saçlı sfenks tanımı Dessenne tarafından reddedilir.²¹ Sebep olarak ise Alacahöyük

²⁰ A., Dessenne, *Le Sphinx, Étude Iconographique I, des Origines a la fin du Second Millénaires*, Paris, 1957, s.119

²¹ A.e. s.116

sfenkslerinin at nalı şekilli saçlarının olduğunu, hathor tarzı saçın ise başı tamamen sarmasını gösterir.²² (Resim 1.8)

Resim 1.8: Alacahöyük Sfenksi, Heykel ,Çorum



Kaynak: <https://www.hittitemonuments.com/alacahoyuk/index-t.htm> 11.03.2019

Hitit sfenkslerinin kendine has özelliği olarak sfenkslerin yüz işlemleri örnek olarak verilebilir.²³ Genellikle yuvarlak hatlara sahip sfenks yüzünde dudaklar küçük, kulaklar ise normalden iri bir şekilde betimlenmiştir. ‘Kartal burun’ adı verilen burun tipi de yine Hitit sfenksinin ayırtıcı özelliklerindendir.

Resim 1.9: Osiris Sakallı Sfenks



Kaynak: Dessenne ,1957 / 101

²² A.e. s.28

²³ A. M.Darga, **Hitit Sanatı**, İstanbul,1992, s.57

Anıtsal Sfenks imgesinin sanattaki en erken örneği hiç şüphesiz Kral Kefren (4.Kraliyet soyunun 4.Kralı M.Ö. 2575-2465) dönemine tarihlenen Mısır'daki Büyük Gize sfenksidir. Tanrıların hayaleti olarak tanımlanan Gize Sfenksi aynı zamanda çok eski bir isme de sahiptir: *Horemakhet* – Ufuktaki Güneş.²⁴ Bir kral büstünün heykeli olarak betimlenen sfenksin, Mısır tarihi boyunca kraliyet portreciliğinin sembolü haline gelmesi de uzun sürmemiştir. Araplarda ise Büyük Gize Sfenks'i "Ebu El-Hevl" yani "Korku'nun Babası" olarak bilinmekteydi.²⁵

Resim 1.10: Büyük Gize Sfenksi, Heykel , Kahire



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyük_Gize_Sfenksi 03.03.2019

Profil görünümünden belli olduğu gibi Gize sfenksi normalden uzun bir aslan bedeni ve bedenine oranla çok daha küçük bir kafaya sahiptir. (Resim 1.10) Bunun sebebi Firavun 'un işçilerinin tembelliği veya eksik estetik anlayışı değil tamamıyla ekonomiktir. Uzun süreli ve pahalı bir proje olduğundan böyle bir yöntemle gidilmiş olması muhtemeldir. Yine de estetik bir açıklama getirilmesi gerekilirse Gize sfenksinin aslan bölümünün çok daha vahşi olması ve gücü

²⁴Horemakhet ismi 18. Hanedandan sonra kullanılmaya başlanmıştır, (İ.Ö.1500–1300), Lehner, *Archaeology of an Image*, s. 92.

²⁵ W.G.Regier , *The Book of Sphinx* , Nebraska , 2004 , s.22

temsil etmesinden ötürü büyük, insan kafasının da küçük olması, eserin daha yükseğe yapılabilmesine olanak sağlamıştır.²⁶

Mısır, Mezopotamya ve Yunan sfenkslerinin mitolojik öykülerde kalmasının aksine Asya sfenksi günümüzde de toplum içinde güncelliğini koruyarak geleneğini devam ettirmektedir.²⁷ Güney Asya’da erken dönem sfenks imgesinin Helen sanatı ve yazınından etkilendiği görülmektedir. Özellikle Budist sanatında görülen Helen etkisi pek çok sfenks imgesini de beraberinde getirmiştir. Bharhut’daki stupa kapılarında 1.yüzyıla tarihlenen Sfenks imgeleri görülmektedir.²⁸ Buradaki sfenksler neredeyse tamamen hayvan görünümlü olup özellikle de at şeklinde betimlenmiştir (Resim 1.11).

²⁶ W.G.Regier , **The Book of Sphinx** , s.30

²⁷ Heinz Demisch. **Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart**. 1977, Stuttgart. s.12

²⁸ Damodar Dharmanand Kosambi, "Sphinxes of all sorts occur on the Bharhut gateways", **Combined Methods in Indology and Other Writings**. Oxford University Press. 2002, s. 459.

Resim 1.11: Stupa Kapısı 1.yy. Bharhut, Hindistan



Kaynak https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bharhut_Gateway_Sphinx.jpg 30.03.2019

İKİNCİ BÖLÜM

SFENKS İMGESİ

2.1. Mitolojide Sfenks

Mısır sfenksinin temel görevi tapınak ve mezar gibi yapıların koruyuculuğunu yapmaktı. Mısır mitolojisinin gelişiminde de sfenksin bu görev tanımının yanı sıra özellikle Firavunların özelinde çok sayıda hikâye bulunmaktadır. En bilineni 8. Sülaleden IV. Tuthmosis'in prens iken ava çıktığı bir günde uyuyakalması ve rüyasında bir sfenks gölgesi görmesidir. Sfenks Tuthmosis'e eğer sfenks heykelinin ayaklarındaki kumları temizlerse kral olacağını söyler.²⁹ Sfenks betimlerinin pek çoğunda Firavun yüzlerinin kullanılması da bu ilişkiyi güçlendiren başka bir sebeptir. Mısır sfenksinin Yunan sfenksinden fizyolojik farklılıklarının dışında ayıran başlıca özellik Mısır sfenksinin çok daha olumlayıcı bir şekilde betimlenmesidir. Yunan mitinde sfenks korkutucu, zarar veren ve insan düşmanı bir yapıdadır. Yunan mitindeki sfenks anlatılarından en meşhuru hiç şüphesiz Oedipus ile olan yüzleşmesidir.

Thebes Kralı Laius, Apollon'un kehaneti üzerine oğlu tarafından öldürüleceğini öğrenir. O sırada bir erkek çocuğu olmayan Laius rahattır ve eşi Jocasta'yı sinirlendirme pahasına eşiyle yakınlaşmayı reddeder. Bir gece sarhoş olan ve kehaneti unutan Laius eşiyle birlikte olur ve Jocasta dünyaya bir erkek çocuk getirir. Jocasta'nın bütün ısrar ve ağlamalarına rağmen Laius bebeği öldürmesi için bir adam tutar ve şehrin dışına gönderir. Şehrin dışında bebekle baş başa kalan adam bebeği öldürmek istemez ve bebeğin ayaklarından zemine çiviler ve oradan ayrılır. Bebeğin ağlamaları civardaki bir çoban tarafından duyulur. Bebeği yaralı halde bulan çoban onu Korinth şehrine götürür. Korinth kralı Polydeuces ve eşi kraliçe Merope'nin çocukları yoktur ve yaralı bebeği evlat edinirler. Bebeğe Oedipus adını koyar ve onu prens olarak yetiştirirler.

²⁹ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Pharaoh-Thutmose-IV> 21.04.2019

Oedipus sevgiyle büyür, topaldır ama gücü kuvveti yerindedir. Cesur ve zeki aynı zamanda dindardır. Apollo'ya dua ettiği bir gün Apollo'nun onun babasını öldüreceğine dair kehanetini duyar ve çok üzülererek sevdiği babası Polydeuces'i öldüreceğini öğrenir. Bunu engelleme adına Oedipus ailesini ve şehri terk eder.

Bu sırada Kral Laius çok daha güvenli bir ilişki metodu bulmuştur. Chrysippus adlı genç bir erkek çocuğunu kaçıran kral, haliyle evliliğin ve tanrıların kraliçesi olan Hera'yı kızdırmıştır. Thebes'i cezalandırma adına bir sfenks gönderen Hera, sfenksten krala işkence etmesini ve Thebes'teki genç erkekleri öldürmesini söyler. Şehrin girişine yerleşen sfenks erkek kurbanlarına bilmeceler sorarak eğlenir ve doğru yanıtlamaları halinde şehre girebileceklerini söyler, yanlış yanıtta ise av olacaktırlar.

Çaresiz kalan Kral Laius bir heyet toplayarak Apollon'dan yardım istemek üzere tapınağa doğru yola çıkar. Üç yolun kesiştiği kısımda karşıdan gelen Oedipus'la karşılaşır ve Oedipus'tan kenara çekilmesini emreder. Kenara çekilmeyi reddeden Oedipus, kral ve beş adamını orada öldürür. Sadece bir köleyi bağışlayan Oedipus üç yolun birleştiği bu kavşakta yalnız kalmıştır ve kölenin kaçarak gittiği yolu takip ederek Thebes'e doğru topallayarak yola çıkar.

Yolda Thebes'in mültecilerinden Kral Laius'un hırsızlar tarafından öldürüldüğünü ve dul eşi Jocasta'nın sfenksi öldürecek olan kişiyle evleneceğini öğrenir. Prens olarak yetişen eğitilmiş ve kendine güveni yerinde olan Oedipus meydan okumayı kabul eder ve sfenksin olduğu Thebes'in girişindeki dağa doğru tırmanır. Ezilmiş kemiklerin ve taşların arasından sfenkse doğru yaklaşan Oedipus kendisine gülümseyen sfenkse doğru adımını atar. Güzel yüzlü, kafasında ve omuzlarında mücevheratlar bulunan yaratık kanatlarını çırparak melodik bir şekilde tıpkı diğer kurbanlarına yaptığı gibi bilmecesini sorar. *“Sabahları dört ayaklı, öğlenleri iki ayaklı, akşamları üç ayaklı olan nedir?”* Oedipus mutludur çünkü bilmecenin yanıtını bilmektedir. *“İnsan”* yanıtını alan Sfenks kendini uçurumdan aşağı bırakır. Bu anlatı, bilginin ve bilgeliğin sembolü

olan sfenks ve Oedipus imgesinin bugün bile bilinmesinde son derece büyük bir katkı sağlamıştır.³⁰

2.2. İnançlarda Sfenks

Tek tanrılı dinlerde sfenks ile ilgili doğrudan bir bağlantı görülmemekle birlikte bazı araştırmacılar keruvlar ile sfenks arasında bağlantı kurmaktadır. Keruvlar, Tanrı'ya tapınma ve övgüyle meşgul meleksele varlıklardır (Resim 2.1). Kutsal Kitap'ta keruvlardan ilk kez Yaratılış 3:24'te söz edilir: *“Onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi.”*

Resim 2.1: Dört yüze sahip Keruv betimi, öküz, aslan, kartal ve insan, Meteora, Yunanistan



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Tetramorph_meteora.jpg/220px-Tetramorph_meteora.jpg 05.12.2018

Arkeolog W.F. Albright (1891–1971), keruvlar aslında sfenkslerdir³¹, Sfenksologist Heinz Demisch de keruvlar ve sfenksler arasındaki benzerliğin

³⁰ W.G.Regier , **The Book of Sphinx** , Nebraska ,2004 , s.41-42

özellikle de Asur ve Babil kültüründe ilgi çekici olduğundan bahseder.³² Sfenksler de tıpkı keruvlar gibi Tanrı katındadır, Güneş ile ilişkilendirilir ve kutsal mekanları koruma görevi verilmiştir. Üç kıtadaki kapsamlı sfenks çalışmalarından sonra yazar Andre Dessenne (1914-1972) de keruvlar ‘çok büyük ihtimalle Sfenks idiler.’ görüşünde bulunmuştur.³³

Nahum Sarna’nın (1923-2005) ise keruvların anatomisi hakkında şüpheleri vardı: ‘İkinci Tapınak döneminin (M.S 70) sonu itibariyle keruvların doğasıyla ilgili bilgiler kaybolmuştur.’³⁴ Buna rağmen keruvların şekli ile ilgili söylence ve gelenekler devam etmiştir. 17.yüzyılda Jacob Gaffarel (1601–1681) Theoderet (393-457), Pradus (1547-1595), Villapandus (1552-1608) ve Oleaster gibi kişilerin yüzyıllardır süren keruvların şekli ile alakalı tartışmalarından alıntılar yapmıştır.³⁵

Arkeologların İsrail’de buldukları kantaşının üzerinde yüzleri birbirine dönük iki sfenks ve ortalarında kutsal ağacın³⁶ olduğu görülmektedir. (Resim 2.2)

³¹ Demisch, **Die Sphinx**, 213–16

³² Heinz Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 1977, Stuttgart. s.12

³³ Dessenne, **Le Sphinx**, s.181

³⁴ Sarna, **Genesis**, s.375

³⁵ Gaffarel, **Curiositez inovyes**, s. 15–25

³⁶ Von der Osten, **Ancient Oriental Seals**, Newell Koleksiyonu parça 331.

Resim 2.2: Von der Osten, Ancient Oriental Seals, Newell Koleksiyonu parça 331.



Keruvlar Aden bahçesini korumaktaydı.³⁷ Son tahlilde Albright, Demisch ve Dessenne haklı ise İncil'de Bilgelik ve Hayat Ağacını koruyanın sfenksler olduğu sonucu çıkarılabilir.

Nitekim Kutsal Kitap'ta şöyle denmektedir: "...onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi." Keruv tipik olarak kanatlarla, ayakları ve elleriyle betimlenmiştir, fakat çeşitli biçimlerde anlatılır örneğin iki tane yüze³⁸ ve hatta dört tane yüze sahiptirler³⁹

Keruvlar kutsal nesneleri koruyan melekler olarak düşünülmüştür. Yaratılış 3:24'te onların yaşam ağacını koruduğunu görebiliriz. Onlar Ahid Sandığı'nın üzerindeki bağış tahtındaydılar⁴⁰

³⁷ Yaratılış 3:24

³⁸ Hezekiel 41:18

³⁹ Hezekiel 10:21

⁴⁰ 1.Samuel 4:4

Keruvların motifleri tapınak çadırını üzerine nakış olarak işlenmiş⁴¹ ve figürleri kral Süleyman'ın tapınağında da bolca kullanılmıştır.⁴²

Ezoterik inançlarda da sfenks imgesi önemli bir yer tutmaktadır. Manly P. Hall bunu şöyle açıklar: *"...Sfenks bilmecesinin başka bir cevabı daha vardır. Bu cevap da Pisagorcu sayılar teorisiyle ilişkilidir. Dört, iki ve üç sayılarının toplamı dokuz eder ki, bu insanın ve alt alemlerin sayısıdır. Dört sayısı cahil insanı, iki sayısı eğitilmiş insanı ve üç sayısı ise ruhani insanı gösterir. Bebeklik çağındaki insanlık dört ayağı üzerinde yürür, olgun insan iki ayağı üzerinde yürür. Kurtulmuş ve aydınlanmış akıl ise iki ayağına bilgelik esasını ekler. Sfenks dolayısıyla doğa gizemi, gizli öğretinin cisimleşmesidir, onun bilmecesini çözemeyen herkes yok olacaktır. Sfenksi geçmek, ölümsüzlüğe ulaşmaktır..."*⁴³

2.3. Edebiyatta Sfenks

Oedipus'un öyküsünü anlatan Sophokles (M.Ö. 495-406)⁴⁴, Seneca (M.Ö. 4 – M.S. 65), Corneille (1606-1684), Voltaire (1694-1778), ve Foscolo (1778-1827) gibi trajedi yazarları oyunlarının hiçbirinde sfenksin sorduğu bilmeceye yer vermemişlerdir.⁴⁵ Hitap ettikleri kitlenin bilmeceyi zaten bildiğinden yola çıkarak farklı tarzlarda yorumlamaya çalışmışlardır. Seneca, bilmece sahnesinin dramatik yönünü dış ses olarak yansıtmıştır herhangi bir aksiyon yoktur. Oedipus kemiklerle dolu yoldan yürür, Sfenks kanlı çenesini gıcırdatmaktadır ve kanatları pençeleriyle beraber saldırıya hazırdır. Muhtemelen böyle bir durumda bilmecenin sahnenin dramatik yönünü olumsuz etkileyebileceği düşünülmüştür.⁴⁶

Bilmecenin çıkış noktası konusu muallakta olsa da bilmecenin bahsedildiği ilk örnek M.Ö. 470-460'a tarihlenen bir vazodur. Altı ayaklı dize formunda görülen bilmecenin Thabes şiiri Oidipoidia'dan aktarıldığı anlaşılmaktadır. Şiirde, sfenksle Oedipus'un mücadelesinin yanı sıra Oedipus'un annesi ve eşi Jocasta ile olan evliliği

⁴¹ Mısırdan Çıkış 26:31; 2. tarihler 3:7

⁴² 1. Krallar 6:23

⁴³ Manly P. Hall, **Tüm Çağların Gizli Öğretileri**, s. 108

⁴⁴ Sophocles, **Oedipus The King**, c. 429

⁴⁵ W.G.Regier, **The Book of Sphinx**, s.90

⁴⁶ Seneca, **Oedipus**, 90

ve ilişkisi de konu edilmiştir.⁴⁷ Kayıtlı ilk örnek ise iki parça halinde bulunan Euripides' in (MÖ 480- MÖ 406) kayıp Oedipus oyunundadır. Bilmece, tıpkı vazoda olduğu gibi yine altılı dize şeklinde ve Euripides'in Phoenissae üzerine yorumlarıyla beraber bulunmaktadır.

Amerikalı şair Ralph Waldo Emerson'un (1803 – 1882) *The Sphinx* şiiri de sfenks-kadın ilişkisiyle ilgili dikkat çekici özellikler taşır.

"...İçinden binlerce seslerin

Konuştı evrensel kadın;

"Kim ki anlamlarımdan birini söyler

Efendisi olur bütün anlamlarımın..."⁴⁸

Yine Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) da *Sfenks* adlı kısa hikayesi edebiyatta kullanılan sfenks betimlerine ait örneklerden biridir.

"...Bir an susup kitap dolabına gitti ve eline *Doğal Tarih*'in basit özetlerinden birini aldı. Sonra kendisiyle yer değiştirmemi istedi. – kitabın küçük yazılarını rahat okuyabilmek için. Böylece pencerenin yanındaki koltuğa oturup kitabı açtıktan sonra konuşmasına kaldığı yerden devam etti." Canavarı o kadar ayrıntılı anlatmasan, ne olduğunu asla anlayamazdım. Sana bir öğrenci çocuğun *Insecta* (yani böcek) sınıfından, *Lepidoptera* takımından, *Crepusculaira* familyasından *Sphinks* (yani *Sfenks*) cinsini nasıl tarif ettiğini okuyayım. İşte aynen şöyle yazıyor:

Dört zarlı kanadı küçük, rengarenk metalik pullarla kaplıdır. Ağzı hortum şeklindedir çünkü çenesi uzundur. Ağzının iki yanında dokunmaya ve tat almaya yarayan kısa kıvrık çıkıntılar bulunur. Alt kanatlarla üst kanatlar birer sert kılla birbirine bağlıdır. Antenleri prizma şeklindedir ve uzun birer çubuğa benzer. Karnı sivridir. Batıl inançlı halk kurukafa *Sfenks*inden, zaman zaman attığı kederli çığlıklar ve göğsündeki kurukafa resmi yüzünden çok korkar."

⁴⁷ Pausanias. **Description of Greece**, 9.5.10-1

⁴⁸ Ralph Waldo Emerson, Seçilmiş Şiirler, (Çev. Volkan Hacıoğlu), İstanbul, Artshop Yayıncılık, 2016, s.27

*Kitabı kapadı ve koltukta öne eğildi. Şimdi tam o ‘canavarı’ gördüğüm sırada ve benim durduğum pozisyondaydı.”*⁴⁹

2.4. Felsefede Sfenks

Felsefe tarihi boyunca sfenksi önemli bir sembol olarak ele alan filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) olmuştur. Sanat tarihiyle de ilgilenen Hegel'e göre; Sanat tarihi, temel ya da içerik ile bu içeriğin belli bir formu ve belli bir ifade biçimi arasındaki ilişkilerin tarihidir. Sanat tarihini sembolik sanat, klasik sanat, romantik sanat olarak üç döneme ayıran filozof, tarihsel olarak önce sembolik sanatın var olduğunu söyler, tinin ilk tezahürü burada kendini gösterir. Sembol bir işaretler ve farklı bir şeyi ifade etmeye yönelik bir araçtır. Fakat sembol, ifade ettiği düşünceye yabancı basit bir işaret değildir, ifade ettiği anlamla belli bir yakınlık ilişkisi taşır. Sembolde, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin içsel olduğunu söyleyebiliriz: sembol ile simgelediği şey arasında analogik bir ilişki söz konusudur. Örneğin; aslan ile güç arasındaki ilişki gibi. Sembol gerçek anlamıyla mecazi anlamı arasında gidip gelir ve “taşıdığı geniş ve derin anlama ulaşabilmek için, duyumsanabilir formu aşmamızı gerekli kılar.”⁵⁰ Bu durumda hayvanlarla dolu Mısır sanatı, sembolik sanatın en önemli örneğini oluşturmaktadır ki, sembolik sanat bir yorumlama çabası gerektirmektedir. Hegel'e göre en üstün sembol Sfenkstir. “Sfenks, Mısır zihniyetini karakterize eden bir semboldür; hatta sembolizmin sembolüdür diyebiliriz.”⁵¹

Hegel, insan ve hayvan formlarının bir arada olduğu sfenks için insan tininin, kaba ve aptal bir hayvan formu olmaktan kurtulmaya çalıştığını fakat kusursuz bir özgürlük tasviri ve eksiksiz bir yaşam ve eylem formu yaratamadığını söyler, çünkü insan tini hala yabancı unsurlarla karışık haldedir ve hala bu unsurlara bağlıdır. Halihazırda kendisinin bilincinde olan fakat kendi kusursuz imgesini gerçek bir objede henüz bulamayan ve kendisine yabancı olmakla birlikte kendisiyle belli bir yakınlık taşıyan formlarda kendini görebilen tinselliğe yönelik bu eğilim, bizzat

⁴⁹ Edgar A. Poe, The Sphinx, 1846, s.1-2

⁵⁰ Hegel, **Estetik**, c .2 s.10

⁵¹ Hegel, **Estetik**, c.2. s.99

sembolikliği oluşturmaktadır ve bu sembolizm en uç noktaya vardığında bir bilmece haline gelir. Bu bağlamda incelendiğinde Sfenks-Oedipus ilişkisi çok daha ilginç bir hal alır. “‘Sabahları dört ayak, öğlen iki ayak, akşam üç ayak üzerinde yürüyen şey nedir?’” Oedipus ‘İnsan’ diye yanıtladığında sembolün açıklamasının, kendi içinde var olan, kendisinin bilincinde olan tinde bulunduğunu gösterir. Bu nedenle ünlü bir Yunan deyişi ‘Kendini tanı’ der. Bilincin ışığı, ideyi, kendisine uygun tamamen duyumsanabilir bir biçim aracılığıyla algılamaya olanak veren bir meşale gibidir ve tin sadece bu dışsal varlık içerisinde kendini görür.⁵²

Sophokles’in Kral Oedipus’unda kendi kaderine ışık tutmaya çalışan Oedipus, gözlerini oyduktan sonra ne uğruna bu hale geldiğini herkesin görmesi için sarayın kapılarını açar: Oedipus kör olmuştur. Kendini bulma arayışının ödülü olarak yaptığı bu büyük keşfi göstermek için herkesin kendisini görmesini ister: Oedipus hep kör biri olmuştur. Bu durumda Oedipus fiziksel olarak karanlığa gömülerek, gerçek anlamda görmeye başlar; sonunda kendini tanıma ve gerçek içsel boyuta geçme olanağı bulur. Bu durumla birlikte Hegel’in estetik diyalektiğinin ikinci noktasına ulaşılmıştır. Sembolizm son bulurken Oedipus artık en üstün sembolü oluşturmaktadır. Oedipus sembolün egemenliğine son veren tindir ve sfenksin ölümüyle birlikte ortadan kalkan ise tinin karmaşıklığıdır.⁵³

Hegel’in sfenkse olan ilgisi tarihi sebeplere de dayanmaktaydı. Hegel, sfenks vücudunun tarihi konusunda sıkıntıların olduğunu keşfetti. Wagner de bu konuda Hegel’e katılmaktaydı: ‘Hayvan vücudunun hareketleriyle süslenmiş bir insan yüzü. Birbirinden ayrılması çok zor.’⁵⁴

Hegel’in sfenks için yaptığı ‘sembollerin sembolü’ tanımı sfenksi tanımlamaya yardımcı olsa da bu tanım müzik, kimya, fizik, şiir gibi dallarda da bulunduğundan tanımın karmaşası devam etmiştir.

Ferdinand Canning Scott Schiller (1864-1937), 1891 tarihli *Sfenks Bilmeceleri* adlı yapıtında ‘Çarmıh’ın sembollerin en kutsalı ve en büyüğü olduğunu

⁵² A.e. s.99

⁵³ France Farago, *Sanat*, s.134-136

⁵⁴ Richard Wagner, *Judenthum in der Musik*, s.80.

söyler.⁵⁵ Sfenksin bunun ardından geldiğini belirtir, bununla birlikte Hegel de Hristiyan bir kişiliğe sahipti ve semboller hakkında yetkin sayılabilecek biriydi. Bu açıdan bakıldığında Hegel, sfenksi çarmıhın önüne koyarak Sfenks imgesinin hem değerini hem popülaritesini arttırmış ve özellikle imgenin gelecek yüzyıllardaki gelişiminde önemli bir etken olmuştur.



⁵⁵ Schiller, **Riddles of The Sphinx**, s.472

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI RESİM SANATINDA SFENKS BETİMLERİ

3.1. Orta Çağ'da Sfenks

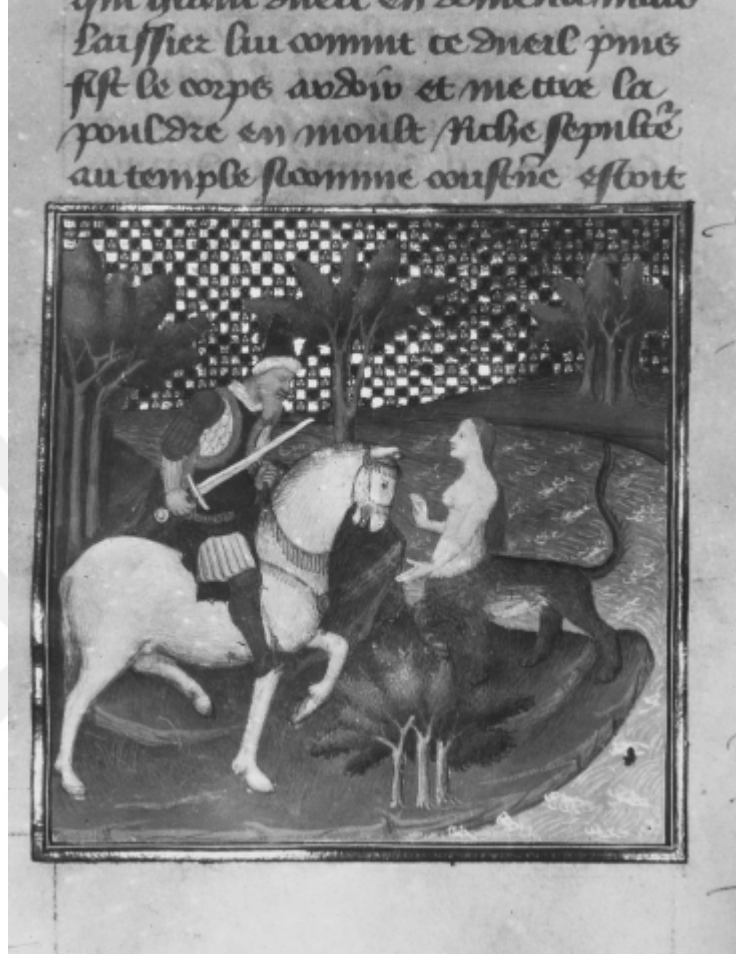
Sfenksin Batı sanatında betimlendiği en erken dönem Orta Çağ'ın sonlarıdır. Kitap resimlerinde özellikle Oedipus'la olan mücadelesinin betimlendiği sahneler rastlanır. 13. yüzyıldan kalma bir minyatürde betimlenen sfenksin aslan gövdeli, uzun saçları olan bir kadın kafasına sahip olduğu görülmektedir (Resim 1.1). Oedipus ise savaşçı bir şövalye figürü olarak gösterilmiştir.

Resim 3.1: Anonim, Oedipus ve Sfenks, 1286, Minyatür, Londra British Library, Li Livre des Ansienes Estoires



Kaynak: http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00067380 30.11.2018

Resim 3.2: Anonim, Sfenks Oedipus'a Soruyor, 14. yüzyıl, Minyatür, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5077, fol. 35v



Kaynak : http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00089491
22.02.2019

Orta Çağ'da sfenks betimine tekil olarak değil daha çok Oedipus mitinin içerisinde rastlanmaktadır. Oedipus, babası Laius ve annesi Jacosta'nın hayatının anlatıldığı 14.yüzyıla ait bir el yazmasında ise Oedipus'un Thebes şehrine girişi gösterilmektedir (Resim 3.2). Yaşlı ve sakallı bir adam olarak atının üzerinde resmedilen Oedipus'un sfenks tarafından durdurulduğu görülmektedir. Sfenksin burada neredeyse vücudunun ortasından insan ve hayvan şeklinde bölündüğü görülmektedir. İnsan kollarına sahip sfenksin bu fizyolojik özelliği de dikkat çekicidir. Dişi bir sfenks olduğu görülen yaratığın nehir kenarında Oedipus'u durdurup bilmeceyi sormak üzere olduğu anlaşılmaktadır. Orta Çağ'da sfenks

figürlerinin kitap resimlerinde Oedipus'un mitolojik öyküsünün anlatılması sırasında kullanıldığı görülmektedir.

3.2. Yeni Çağ'da Sfenks

Rönesans dönemi kitap resimlerinde de Oedipus ve Sfenks öyküsünün anlatıldığı görülür. Tıpkı Orta Çağ betimlerinde olduğu Oedipus yine bir şövalye zırhı ve atıyla resmedilirken (Resim 3.3) sfenksdeki değişimler daha keskin bir yapıdadır. (Resim 3.3) Kitap resimleri dışında Rönesans resminde sfenks figürü son derece nadir görülür. Görüldüğü örneklerde de merkezde değil daha çok yan unsur olarak betimlenmiştir. Sfenksler Rönesans sanatına üç kanaldan girmiştir: Kütüphaneler, Mısır, Yunan ve Roma'dan getirilen kabartmalar ve Mısır'a giden gezginlerin notları. Rönesans sfenksi tehlikeli, öldürmeye meyilli bir mizaçtan ziyade aksi, huysuz bir yapıdaydı.⁵⁶

⁵⁶ Grimal N., **History of Ancient Egypt**, Oxford,1992, s.6

Resim 3.3: Anonim, Histoire ancienne jusqu'à César, 1474, MS G.23 fol. 8r, The Morgan Library



Kaynak: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/> 20.04.2019

Resim 3.4: Andrea-Mantegna,Virtus-Combusta , yak.1490, British Museum



Kaynak:https://www.researchgate.net/figure/Andrea-Mantegna-Virtus-Combusta-c1490-441-286-mm-British-Museum-Pp-123-C-The_fig1_267266413 23.01.2019

Resim 3.5: Mantegna ayrıntı, Virtus Combusta: Erdem Alegorisi 27.3 x 40,7 cm ,1495-150



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Andrea-Mantegna-Virtus-Combusta-c1490-441-286-mm-British-Museum-Pp-123-C-The_fig1_267266413 23.01.2019

Sfenksin yan unsur olarak kullanıldığı bir gravür Andrea Mantegna'nın (1431-1506) çizimleri esas alınarak yapılmıştır (Resim 3.4). Erdem Alegorisi olarak geçen yapıtın konusu, cehaletin insanoğlunu nasıl geriye götürüp potansiyelinden uzaklaştırdığıyla alakalıdır. Sağ tarafta yuvarlak koltuğa oturan şişman figür, Cehalet'in dünya üzerindeki hükmünü temsil eder (Resim 3.5). Cehalet'e gözü kapalı olan Kader ve bir deri bir kemik kalmış Açgözlülük hizmet eder.⁵⁷ Alt tarafta ise iki adet sfenks göze çarpmaktadır. Cehalet'in hükmünün altında yer alan bilginin ve bilgeliğin sembolü olan sfenkslerin yorgun görülmeleri manidardır.

Gravürün sol tarafında ise satir olarak betimlenmiş Şehvet ve eşek kulaklı Suç, önündeki boşluğa düşen kör bir kadına eşlik etmektedirler. Kadının arkasındaki figür ise Bilgi tanrısı Hermes tarafından kurtarılmış insanoğlunu temsil eder ve insanoğlunun Bilgi sayesinde kurtarılabilceğini sembolize eder.⁵⁸

⁵⁷ Ederheimer, Hellmann, **Andrea Mantegna and the Other Early Italian Engravers**, New York, 1912, s.28

⁵⁸ **A.e.** s. 29

Resim 3.6: Averulino: Mimari Üzerine y. 1490 El Yazması (Ms. 2796) Biblioteca Nazionale Marciana, Venedik



Kaynak: <https://www.wga.hu/preview/zgothic/miniatur/1451-500/2italia2/21renais.jpg> 30.11.2018

Sfenkslerin yan unsur olarak kullanıldığı ilginç bir örnek de Filarete olarak bilinen Floransalı mimar, heykeltıraş Antonio di Pietro Averlino (1400-1469) tarafından yapılan el yazması mimari bir anlaşmada karşımıza çıkar (Resim 3.6). Sayfanın dekorasyonu Rönesans minyatür sanatının tipik bir örneğidir. Lombard-Venedik stilinin etkin bir örneğini temsil eder. Mimari dekorasyonda kullanılabilecek bütün elementler bu sayfada resmedilmiştir. İnciler, sfenksler, balıklar, Küpidler, çıplak figürler vs. görülür. Sfenksler sayfanın üst tarafında amblemin hemen iki yanında yüzleri birbirlerine dönük vaziyette çizilmiştir. Kıvrımlı hatlarıyla aslan vücudundan ziyade yılan veya kertenkeleye benzemektedir. Sfenksin koruyuculuk

özellikleri ile düşünüldüğünde amblemin iki yanına yerleştirilmesi sfenksleri hem şehri hem de anlaşımanın koruyucusu olarak göstermektedir.

Sayfanın alt tarafında Macar Kralı Matthias Corvinus'un (23 Şubat 1443- 6 Nisan 1490) mührü yer almaktadır. Sahnenin en alt tarafında ise yapımı devam eden bir mimari eser bulunmaktadır. Matthias'ın burada olması tesadüf değildir. Kral Matthias bir Rönesans hükümdarı olarak, eğitim kurumları, sanat ve bilimin yanı sıra Macaristan Krallığı'na yeni bir hukuk sistemini de tanıtmıştır. İtalyan Rönesans'ını İtalya dışında benimseyen ilk Avrupa devleti de yine Macaristan olmuştur.⁵⁹

Resim 3.7: Matteo di Giovanni, Masumların Katli, 1482, Pano, 240 x 240 cm
Sant'Agostino, Siena



Kaynak: <https://www.wga.hu/preview/m/matteo/innocent.jpg> 12.12.2018

Matteo Di Giovanni'ye ait (y.1430-1495) Masumların Katli adlı resimde sfenksler taht kolçağının topuzlarında yer almaktadırlar. (Resim.3.7) Borgo San Sepolcro 'da doğmasına rağmen sanat kariyeri ekseriyetle Siena'da geçen sanatçı 15.

⁵⁹ Farbaky-Waldmann, **Italy & Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance**, Floransa, 2007, s.11

yy. Siena'sının en iyi ressamlarından biri olarak gösterilir.⁶⁰ Masumların Katli tablosunun dört farklı versiyonu vardır. Bunların üçü Siena'da biri ise Napoli'de bulunmaktadır. Buradaki örnek 1482 tarihli Siena'daki Sant'Agostino Kilisesi için yapılan eserdir. Resmin konusu Kutsal Kitap'tan alınmıştır:

“Herodes müneccimler tarafından aldatıldığını anlayınca çok kızdı. Müneccimlerin tam olarak öğrendiği doğum vaktini göz önüne alarak çıkardığı özel bir buyrukla Beytlehem ve çevresindeki iki yaşından küçük tüm erkek çocukları öldürttü. Böylece Yeremya peygamber aracılığıyla söylenen şu söz yerine gelmiş oldu: Rama'da bir ses duyuldu. Ağlayış ve yoğun dövünme. Çocukları için ağlayan Rahel avutulmak istemiyor; çünkü onlar yok oldular”⁶¹

Masumların Katli konusu Batı sanatında farklı dönemlerde pek çok kez işlenmiş ve çoğunlukla yapıldığı dönemin siyasi ve sosyolojik konjonktürü ile bağıntılı olarak ele alınmıştır. Bu örnekte de Türklerin Otranto seferi (1480 – 1481) sırasında ölen Otranto Şehitleri için bir anma amacı taşımaktadır. Matteo'ya siparişi veren II.Alfonso aynı zamanda Otranto'da hayatını kaybedenlerin kalıntılarını da Napoli'deki Santa Caterina Kilisesine (şu an Capodimonte Müzesi) getirdiğinden Masumların Katli temasının dönemin siyasi durumuyla da bağlamsal güçlü bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir.

Sahne, Herodes'in sarayında geçmektedir. Sarayın sütun ve kolonları sanatçının Roma ziyaretinin etkilerini göstermektedir Çocuklar elleri ve ayaklarından tutularak askerler tarafından öldürülürken kadınların çırpınışları sahnenin dramatik etkisini artırır. Başında Doğu tarzında bir sarık bulunan Herodes tahtında olayı izlemektedir. Tahtın iki tarafındaki kolçaklarda yer alan sfenks betimleri tıpkı dönemin diğer örneklerinde olduğu gibi süsleme amacı ile sahneye yerleştirilmiştir. Erkeksi bir ifadeye sahip sfenkslerin saç şekilleri dönemin modasına uyumlu bir şekilde resmedilmiştir. Sfenksin kurbanlarını öldürmesi, temsil ettiği güç ve bilgiyle Herodes'in tiranlığı arasında bir bağıntı kurulabilir.

⁶⁰ Gaston Sortais, *Catholic Encyclopedia /Matteo da Siena*, vol 10, New York ,1913, s.52

⁶¹ Matta 2:16-18

Resim 3.8: Giovanni Maria Falconetto, Sala dello Zodiaco, 1515-20, Fresk, Palazzo D'arco, Montova



Kaynak: <https://www.wga.hu/preview/f/falcon/zodiac.jpg> 22.12.2018

İtalyan mimar ve ressam Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) ‘nun Ludovico Gonzaga için yaptığı pek çok işten biri olan⁶² Mantova’daki Palazzo D’arco ‘nun bölümlerinden Sala dello Zodiaco (Burçlar Salonu), sanatçının 12 ay ve burçları temsilen salonun tamamını kaplayan eseridir (Resim 3.8). Sanatçının kozmolojik dekorasyon programını Pinturicchio’nun (1454-1513) Kardinal Domenico della Rovere’nin sarayı için yaptığı 1490 tarihli günümüzde yok olmuş

⁶² Giorgio Vasari, *The Lives Of The Painters Sculptors And Architects* vol:3, Londra ,1927, s.36

Ayların Döngüsü adlı eserinden aldığı ve temayı da bu şekilde tasarladığı söylenmektedir.⁶³

Falconetto'nun karmaşık mimari düzeni mermer kabartmaların yanı sıra çok sayıda grotesk madalyonlar içerir. Fresklerin alt ve üst tarafındaki bölümlerde çeşitli mitolojik yaratıklar, satirler, sfenksler göze çarpar.

Bu bölümlerdeki mitolojik sahneler Ovidius'un Dönüşümler adlı altılı ölçüleriyle yazılan ve dönüşüm temasıyla birbirine bağlanan mitolojik ve efsanevi öykülerin anlatıldığı eserinde geçen sahnelerdir. Görüldüğü üzere sfenks betimi kronolojik olarak ilerledikçe saf süsleme aracı olmaktan çıkıp mitlerle birlikte verilmeye başlanmıştır. On iki kemerli sahnelerin pek çoğunda tarihsel ve mitolojik karakterler adı geçen ayların isimleriyle yer almaktadır. Augustus'un Zafer Takı örneklerden biridir.

⁶³ (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/f/falcon/zodiac.html 20.04.2019

Resim 3.9: Ludovico Mazzolino, Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte, 1522-23, ahşap üzerine yağlıboya, 29,5 x 22,8 cm Galleria degli Uffizi, Floransa



Kaynak: https://www.wga.hu/preview/m/mazzolin/mad_chil.jpg 03.12.2018

İtalyan Rönesansı'nın Bologna ve Ferrera şehirlerindeki etkisini arttıran ressamlardan biri olan Ludovico Mazzolino (1480-1528) veya Mazzolini'nin Madonna'sında sfenksler yine dekoratif bir unsur olarak karşımıza çıkar. (Resim 3.9) Resimde Meryem annesi Azize Anna'nın kucağında oturmakta ve kucağında bebek İsa'yı taşımaktadır. Solda İncil yazarı Aziz Yahya sağda ise Meryem'in babası Aziz Joachim yer alır. Figürlerin arkasında zengin bir süsleme dikkati çeker. Yuvarlak kemerli bölümün üst tarafında bir savaş sahnesinin yer aldığı kabartma görülür. Bunun iki yanında sfenksler de göze çarpmaktadır. Profilden gösterilen bu sfenksler oldukça kıvrak hatlara sahiptir. Kanatları yukarıda kıvrılırken belden aşağıdaki kısımları da kuyruk gibi

yukarıya kıvrılmıştır. Bunların dönemin özelliği olarak bir kez daha süsleme ve zarafet temsilcisi olarak burada yer aldıkları düşünülebilir.

Rönesans'taki örnek sayısının az olması ile ilgili kesin bir yargıya varılamasa da sfenks imgesinin Oedipus mitinde de yan karakter olması Oedipus'un mantığı ve akli temsil etmesinden ötürü daha az işlenmiş olduğu görüşü ortaya koyulabilir. Yine Antik Yunan'ın ve neo Platonculuğun ağırlığının olduğu bu dönemde ve Rönesans'ın insan bedenine olan bakışı göz önüne alındığında sfenks gibi bir 'yaratığın' Yunan sanatında yer almasının yadırganmış olabileceği de düşünülebilir.

Sfenks imgesinin Avrupa'da tekrar belirmi 16.yüzyılda Maniyerist dönemde gözlemlenmeye başlamıştır. "Fransız Sfenksi " olarak da bilinen süslü başlıklı bir kafa ve genç kadın göğüslerine sahip Sfenks sıklıkla kulağında inci küpeler ve mücevherlerle betimlenmiştir. Vücudu ise dinlenen bir aslan pozisyonunda görülmektedir.

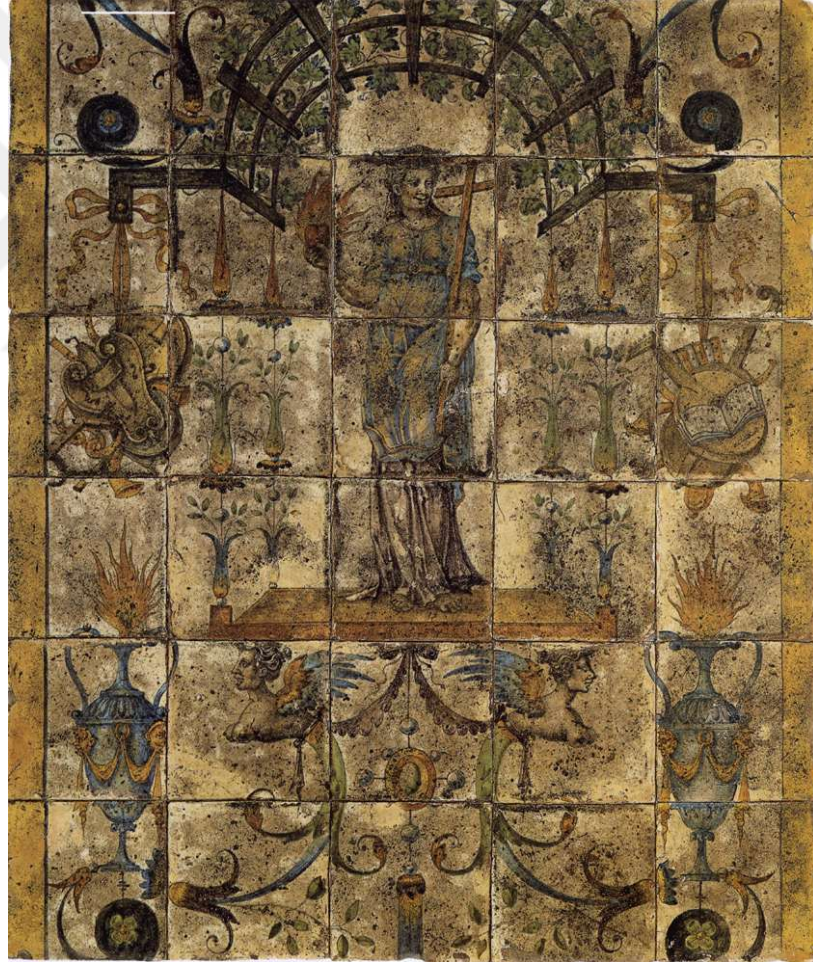
Resim 3.10: Maniyerist Sfenks Heykeli, Belvedere Sarayı, Viyana



Kaynak.http://www.waymarking.com/waymarks/WM7NVM_Sphinx_in_the_Belvedere_Garden_Vienna_Austria 12.12.2018

Fransız sanatında Sfenks imgesi ilk kez karşımıza 1520 – 1530 ‘da Fontainebleau Okulu aracılığı ile çıkar ve Régence dönemi (1715–1723) ile gelişimini sürdürür. Fransa’dan bütün Avrupa ya yayılan Sfenks özellikle dekoratif dış mekân mimarisinin düzenli bir parçası olmuştur. Viyana’da Belvedere Sarayı, Potsdam’da Sanssouci Park, İspanya’da La Granja, Bialystok ‘da Branicki Sarayı veya geç Rokoko örneği olarak görülebilecek Portekiz’deki Queluz Ulusal Sarayı’ndaki parçalar Avrupa’daki Sfenks imgesinin başlıca öğelerindendir.

Resim 3.11: Masséot, Abaquesne, Seramik Zemin, 1557, Louvre Müzesi



Kaynak: <https://www.wga.hu/preview/a/abaquesn/floor2.jpg> 22.12.2018

Ağırlıklı olarak şato ve özel sarayların zeminlerine süslemeler yapan Fransız seramikçi Masseot Abaquesne (1500-1564)'in bu eserinin esas yeri St.Etienne'deki La Bâtie-d'Urfé isimli şatonun şapelindeyken daha sonra Louvre'a getirilmiştir⁶⁴. Sahnenin sağında ve solunda çeşitli müzik aletleri göze çarparken sahnenin alt tarafında iki ayrı kanatlı sfenksin kuyruklarının vazolarla birleştiği görülmektedir (Resim 3.11). Yine sahnenin diğer kısımlarında bulunan çiçekler, yanan objeler, melekler Antik grotesk sanat etkileri taşır. Avrupa sanatının süsleme programında kendine yer bulmaya devam eden sfenks betimi rolünü büyütürken ilerleyen yüzyıllarda çok daha belirgin bir gelişim gösterecektir.

Resim 3.12: Sfenks heykeli, 18.yy. La Granja de San Ildefonso Kraliyet Sarayı, Segovia, İspanya



Kaynak: <https://archive.nyafuu.org/bant/thread/1034489/> 30.12.2018

⁶⁴ Jean Hossard, “Abaquesne, premier faïencier français au service de la pharmacie”, *Revue d'histoire de la pharmacie*, 1953, vol. 41

Resim 3.13: Georg Flegel, Natürmort, 1635, Bakır panel üzerine yağlı boya, 33 x 50 cm, Özel Koleksiyon



Kaynak : https://www.wga.hu/preview/f/flegel/stil_oys.jpg 12.12.2018

17.yüzyıl Avrupa'sının ölü doğa resimlerinin sembollerle özellikle de Hristiyan sembolleriyle olan ilişkisini göz önüne aldığımızda herhangi bir natürmortta sfenks betimi görmek çok da şaşırtıcı olmamaktadır. Böyle bir örnek Georg Flegel'in (1566-1638) yaptığı bir ölü doğa resminde karşımıza çıkar (Resim 3.13).

Olomouc doğumlu sanatçı, 17. Yüzyıl ölü doğa resminin Avrupa'da önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Sanatı ilerledikçe ölü doğa temaları portre ve manzara resimlerinin önüne geçer. Flegel, 1600'lerin başından itibaren kendisini tamamıyla yeni bir resim tarzına yoğunlaştırmış 1638'de Frankfurt'ta ölümüne kadar sadece bu temalarda çalışmalar yapmıştır. Günümüzde de ölüdoğa temasının ilk Alman temsilcisi olarak görülmektedir. Temaları ekseriyetle ölü doğalar, akşam yemekleri, yemek malzemeleri üzerine olmuştur. Sanat tarihi bağlamındaki araştırmalarda resimlerin ve objelerin tarihsel ve kültürel ilişkileriyle alakalı Flegel'in, biri

Frankfurt'ta biri Hanau'da olmak üzere yazdığı iki adet makalesi bulunmaktadır. Alman ölü doğasının gelişiminde pay sahibi olan bu yazıtlar sanatçının da anlayışıyla ilgili sağlam ipuçları vermektedir.

Bu resimde sağ üst köşede mangal üzerinde pişmekte olan ıstiridyeler, sol üst tarafta ekmeğin üzerinde bir enginar ve sol ön tarafta capon adı verilen kısırlaştırılmış ve pişirilmiş bir horoz yemeği sağ ön tarafta üzerine sinek konmuş bir ekmek tabağı bulunmaktadır. Bu malzemelerin hepsi ölü doğa terminolojisinde belirli alt anlamları işaret eder. Örneğin; ıstiridyeler hem bekareti hem de baştan çıkarmayı temsil ederken⁶⁵, ekmek İsa'nın bedenini, pişmiş tavuk ise fedakarlığını⁶⁶ temsil etmektedir. Yemeklerin üzerinde ve etrafındaki haşeratlar anlaşılacağı üzere hayatın geçiciliğini "Memento Mori" yi izleyiciye göstermektedir. Çeşitli bıçak ve çatalların yanı sıra çeşni tabağı olarak adlandırabileceğimiz tabağın köşesinde belirgin bir sfenks betimi göze çarpmaktadır. Bu sfenks imgesi sanatçının diğer ölü doğa resimlerinde de kendini göstermektedir.

⁶⁵ Ellen Siegel, **Symbols of Change in Dutch Golden Age Still Life Paintings**, New York, 2011, s.12-13

⁶⁶ **A.e.** s.13

Resim 3.14: Nicolas Poussin, Musa'nın Bulunuşu, 1651, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 178 cm Ulusal Galerî, Londra / Cardiff



Kaynak: <https://www.wga.hu/preview/p/poussin/4/07moses.jpg> 01.03.2019

Fransız Barok ressam Nicolas Poussin, (d. 15 Haziran 1594- ö. 19 Kasım 1665) ise çağdaşlarının aksine antikite ve klasik temaları benimseyerek kendisinden sonra gelen David (1748-1825), Ingres (1780-1867), Cezanne (1839-1906) gibi pek çok ressamın sanat anlayışlarını etkilemiştir. Temalarının yanı sıra temelde çağdaşlarından onu ayıran özellik, kompozisyon düzeni ve özellikle doğanın temsilde renkten ziyade çizgi ve dengenin ön planda olmasıdır.

Şekil 3.14'te görülen örnek ise Poussin'in aynı temada yaptığı üç resimden biridir. Ulusal Galerî'de bulunan eser 1988'de Galler Ulusal Müzesi'ne götürülerek o tarihten itibaren Londra-Cardiff arası değişimli olarak sergilenmiştir. Poussin, Musa'nın hayatındaki olayları en az 19 kere resmetmiştir. Ancak bu resimlerde 17. yüzyıl dini temalı resimlerin aksine Poussin herhangi bir uhrevi durum veya azizlik-şehit vb. dini esintilerden kaçınmıştır. Resmin konusu Kutsal Kitap'tan alınmıştır:

"...Levili bir adam kendi oymağından bir kızla evlendi. Kadın gebe kaldı ve bir erkek çocuk doğurdu. Güzel bir çocuk olduğunu görünce, onu üç ay gizledi. Daha

fazla gizleyemeyeceğini anlayınca, hasır bir sepet alıp katran ve ziftle sıvadı. İçine çocuğu yerleştirip Nil kıyısındaki sazlığa bıraktı. Çocuğun ablası kardeşine ne olacağını görmek için uzaktan gözlüyordu.

O sırada firavunun kızı yıkanmak için ırmağa indi. Hizmetçileri ırmak kıyısında yürüyorlardı. Sazların arasındaki sepeti görünce, firavunun kızı onu getirmesi için hizmetçisini gönderdi. Sepeti açınca ağlayan çocuğu gördü. Ona acıyarak, “Bu bir İbrani çocuğu” dedi.

Çocuğun ablası firavunun kızına, “Gidip bir İbrani sütüne çağırayım mı?” diye sordu, “Senin için bebeği emzirsin.”

Firavunun kızı, “Olur” diye yanıtladı. Kız gidip bebeğin annesini çağırdı. Firavunun kızı kadına, “Bu bebeği al, benim için emzir, ücretin neyse veririm” dedi. Kadın bebeği alıp emzirdi. Çocuk büyüyünce, onu geri getirdi. Firavunun kızı çocuğu evlat edindi. “Onu sudan çıkardım” diyerek adını Musa koydu...”⁶⁷

Erken Hristiyanlık döneminde Eski Ahit, İncil ile olan analogik ilişkileri için okunurdu. Bu açıdan Nil’in sularına annesi tarafından hasırotundan bir sepete bırakılan Musa’nın vaftiz ile olan ilişkisi ilgi çekicidir. Ancak burada Poussin’in farklı bir yaklaşımı söz konusudur ki dönemin çağdaş Fransız yazarlarından Louis-Henri de Loménie (1635-1698) resim ile alakalı olarak: “O, Musevilerin Musa’sı, Arkadia’nın Pan’ı, Dardanel’in Priapus’u ve Mısır’ın Anubis’i onu sudan çıkardım ve adını Musa koydum”⁶⁸ diyerek Poussin’in konuya getirdiği çok yönlülüğü ve pagan etkisini göstermektedir.

Eski Ahit -Yeni Ahit ilişkisine dönecek olursak resim özelinde Firavun ’un kızı tarafından bulunan Musa ile Secde sahnelerinde bulunan Krallar veya Çobanların İsa’ya olan bakışı ve tavırları benzerlik göstermektedir. Yine resmin arka planında Mısırlı bir rahibin çakal şekilli Anubis’e taptığı görülmektedir. Olayın başlangıcında Firavunun, erkek çocuklarının öldürülmesi ile Herodes’in aynı emri ve yine Kutsal Aile’nin Herodes’ten kaçışı ile birleştirildiğinde ön belirim ilişkisi daha

⁶⁷ Kitab-ı Mukaddes, (Çıkış 2:5-10)

⁶⁸ William Thuiller, **A Golden Catalogue**, 1994, s.202

da sağlamlaşmaktadır. Sahnenin Mısır'da geçtiğinin tartışılmaz kanıtları ana sahnenin hemen arkasında bulunan kayanın üstünde Nil'i temsil eden bir nehir tanrısı, hemen yanı başında bulunan sfenks ve arka plandaki tapınağın arkasından yükselen bir obeliskdir. Görüldüğü üzere bu resimdeki sfenks kullanımı ağırlıklı olarak coğrafi nedenlere dayanmaktadır. Sfenks betiminin ilerleyen yüzyıllardaki gösterimi ile Poussin'in antikite hayranlığı arasında da belirgin bir benzerlik söz konusudur. Yine de ressamın Poussin olduğu düşünüldüğünde sembolizmin sınırları özellikle de sfenks imgesi çok daha derinleştirilebilir. Resmin olası sembolizminin yanı sıra resimdeki figürlerin düzeni ve ilişkileri de kayda değerdir. Kadın figürler yine Poussin'in bir sene önce yaptığı İsa'nın Körleri İyileştirmesi (1650, Louvre) tablosundaki çoğunluğunu erkek figürlerin oluşturduğu kompozisyonla ilginç bir ilişki içerisindedir. Her iki resmin de aynı kişinin siparişi olmasının yanı sıra figürlerin jest ve mimikleri, konumları, parlak elbise detayları karşılıklı benzerlikler taşımaktadır.

Resim 3.15: Jan Frans van Bloemen, Manzara ,1720, tuval üzerine yağı boya, 81 x 137 cm, Özel Koleksiyon



Kaynak: https://www.wga.hu/preview/b/bloemen/jan_frans/classila.jpg 22.12.2018

Sanat hayatını ağırlıklı olarak Roma’da sürdüren 18.yy. Flaman manzara ressamı Jan Bloemen (1662-1749) resim tarzını büyük oranda bir başka Romalı ressam olan Gaspar Dughet’den (1615- 1675) etkilenecek oluşturmıştır.17.yy. Barok manzara ressamı olan Dughet ise Poussin’in hem öğrencisi hem de kayınbiraderidir. Bloemen sanat hayatı ilerledikçe daha açık tonlara yönelmiştir. Klasik konuları ve yumuşak geçişleri benimseyen ressamın bu tablosunda iki figürün ağaçlı bir yoldan

şehrin dışına doğru gidişleri resmedilmiştir. Figürlerden biri sfenks heykelinin önünde düşünceli bir şekilde otururken diğer figür ise yolun gidiş tarafını işaret etmektedir.

Bir yönü veya bir kişiyi işaret eden figür betimi sanatçının yapıtlarının çoğunda göze çarpmaktadır. Sfenksin bulunma sebebi ise yüksek ihtimalle antik bir şehir veya zamanın gösterilme isteğidir.

3.3. Yakın Çağ'da Sfenks

18.yüzyıla gelindiğinde sfenks betiminin resim sanatındaki konumu ve evrimi artık iyiden iyiye kendini göstermektedir. Özellikle Hegel'in sfenks konusundaki çalışmaları imgenin Oedipus ile birlikte popülerleşmesinde önemli rol oynamıştır. Bununla birlikte sfenks imgesinin ve mitinin hem Neoklasizm hem de daha sonra gelecek olan Sembolist anlayışla birebir örtüşmesi düşünüldüğünde imgenin sıklıkla betimlenmesi kaçınılmaz olmuştur. 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle de Pompei ve muadili arkeolojik buluntuların ışığında Neoklasizm, kıta Avrupa'sında hızlı bir yükselişe geçmiştir. Winckelmann'ın Resim ve Heykelde Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler (1750), Antikçağ Sanat Tarihi (1764) gibi eserleri akımın şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatın “asil bir sadelik ve sakin ihtişama” sahip olması gerektiğini söyleyen Winckelmann, özellikle sfenks özelinde Mısır sanatı ve bölgedeki antik etkilerden de sıklıkla bahsederek sfenks imgesinin Batı resmindeki konumunun sağlamlaşmasında tıpkı Hegel gibi önyak olmuştur.

Resim 3.16: Baron François-Xavier Fabre (1766–1837) Oedipus ve Sfenks, 1806–1810 tuval üzerine yağlıboya, 19 34 x 26 in. , Dahesh Museum , New York



Kaynak https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois-Xavier_Fabre_-_Oedipus_and_the_Sphinx.jpg 30.12.2018

Neoklasizmin resim sanatındaki öncüllerinden J. L. David (1748-1825)'in öğrencisi olan François-Xavier Fabre (1766–1837) İhtilal sırasında Floransa'ya giderek Floransa Akademisine üye olur ve resim tekniği ve yapısı ile ilgili dersler almaya başlar. Özellikle portrelerindeki gerçekçi ve zarif tarz, Floransa'da aristokratlar ve turistler arasında popülaritesinin artmasını sağlar.⁶⁹ Dönemin sanat anlayışı ile paralel olarak klasik temaları benimseyen Fabre, Oedipus ve Sfenks konusunun en dramatik anını resmetmiştir. (Resim 3.16) Neoklasik bir manzaranın merkezine yerleştirilen Oedipus hem jestleri hem vücut hatlarıyla tam bir antik Yunan kahramanı şeklinde resmedilmiştir. Tipik kıyafeti ve yüksek ihtimal babasını

⁶⁹ (Çevrimiçi) François-Xavier Fabre <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=621> 22/03/2019

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=621>

öldürdüğü kılıcıyla, üç parmağını öne uzatarak bilmeceyi doğru yanıtladığı belli olan Oedipus'un bu jesti ilgi çekicidir. David'in bir başka öğrencisi olan Ingres (1780-1867) 'da 1808'de aynı konuyu ele aldığıda Oedipus'un parmağıyla yine benzer bir jestte bulunduğu görülmektedir (Resim 3.17). Bu iki sanatçının birbirlerinin eserlerinden haberleri olup olmadığı tartışmalı olsa da sanatçıların aynı dönemde Roma'da oldukları bilinmektedir.

Resmin diğer öğelerinde ise sfenksin net dişiliğinin yanı sıra yüz hatlarının erkeksi olması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Sfenksin hemen arkasında bulunan kurukafa hikâyeyi tamamlar ve bilmeceyi yanıtlayamayanların akıbetleri ile ilgili net bir bilgi vermektedir.

Resim 3.17: Jean-Auguste-Dominique INGRES, Oedipus ve Sfenks ,1808, 189x144 cm, Louvre



Kaynak: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/oedipus-explaining-enigma-sphinx> 12.12.2018

Fransız Neoklasik ressam Ingres (Montauban, 1780- Paris, 1867) kendisini Fransız Akademisinin koruyucu ve yükselen değer olan Romantizm akımına karşı savaşıyor biri olarak görmekteydi. Romantik akımın öncülerinden Eugene Delacroix (1798 -1863) 'yı da rakip benimsemişti. Bunun sebebi büyük olasılıkla kendisinin klasik tarzın yılmaz savunucusu olmasından ötürü eğitiminin erkenden bitirilmesi idi. 11 yaşında Devrim başladığında geleneksel bir çocukluk yaşayamadığından özgüveni eksik bir şekilde hayatına devam etti.⁷⁰

Gelişime açık bir sanatçı olarak Ingres, Belçika, Hollanda ve İspanya gibi ülkelerdeki pek çok ünlü sanat eserlerini Napolyon'un bu ülkelerdeki etkinliği sayesinde gözlemleme imkânı bulmuştu. Daha sonraları bu bölgelerden getirilen eserler Louvre'da tutulmaya başlanmıştı. Ingres'da müzeden ilham aldığı eserleri kendi klasik anlayışıyla yorumlayarak sanat tarzını oluşturmaya çalışıyordu. Bu çalışmaları pek çoğu tarafından geçmiş didikleme olarak tanımlansa da Ingres çalışmalarına devam etmişti. Paris Salon'una gönderdiği ilk eserleri de çok kötü eleştiriler alınca Ingres, bir daha Paris'e dönmemeye yemin ederek kenti terk eder. Erken dönem resimlerinde rengin net ve saf kullanımını benimsemiştir ki dönemin Romantik anlayışında renk oyunları ve yavaşça yoğunlaşan renkler baskındır. Yine de ironik bir şekilde bu dönemdeki sanatı ile alakalı az sayıda olumlu ve destekleyici yorumlar Romantik sanatçılardan gelmiştir.⁷¹

Napolyon döneminin sona ermesi ile birlikte banisinden ve finansal desteğinden mahrum olarak hayatına devam etmek zorunda kalan Ingres, özellikle İngiliz turistlere yaptığı çizimleriyle parasal anlamda ayakta kalmıştır ki bu dönem yaptığı eserler pek çoğuna göre en başarılı eserleridir.1824'te ise XIII. Louis'nin Yemini adlı eseriyle büyük sükse yapar (Resim 3.18) ve çok kötü eleştiriler alan erken dönem eserleri dahil bütün eserleri şaheser olarak adlandırılarak geniş çapta dağıtımına başlanır.⁷²

⁷⁰ Tinterow-Conisbee, **Portraits by Ingres: Image of an Epoch**, 1999, s.25-26

⁷¹ A.e. s.278

⁷² A.e. s.214

Resim 3.18: XIII.Louis'nin Yemini. ,1824, Tuval üzerine yağlıboya 421 x 262 cm, Montauban Katedrali,Fransa



Kaynak: <https://media.musees-occitanie.fr/images/artistes/jean-auguste-dominique-ingres/le-voeu-de-louis-xiii/photo.jpg> 20.11.2018

Roma'dan Paris'e yolladığı ilk eseri ağırlıklı olarak bir figür çalışmasıydı. Figür çalışması özellikle Roma'daki Fransız Akademisi için zorunluluklardan biriydi. Paris'e *Banyo Sonrası* ile birlikte yollanan *Oedipus ve Sfenks*, Ensttütü üyeleri tarafından Oedipus'taki eğreti konturlar ve zorlama *chiaroscuro* etkileri sebep gösterilerek kötü eleştiri almıştır. Ingres özellikle Salon'da bir etkinlikte eserinin olmasını istediğinden çalışmalarına devam ederek 1827'te tuvali üç tarafından

genişletmiştir. Bunun sebebi hem Sfenksi daha büyük gösterme isteği hem de arka planda bulunan figürü ekleyebilmektir.⁷³

Klasiğe olan bariz ilgisinin dışında özellikle Raffaello (1483-1520) ve çağdaşları olan İtalyan sanatçıların klasik anlayışını inceleyen Ingres'in, renk ve forma bakış açısı da bu doğrultuda gelişmiştir. Ona göre Raffaello'yu Rembrandt ile karşılaştırmak küfür niteliğindeydi.⁷⁴ Bunun yanı sıra döneme getirdiği bir diğer yenilik ise tekil figürleri bir kez daha popülerleştirerek sanata sokması olmuştur. *Odalık* (1814), *Kaynak* (1820-56) gibi eserleri bu duruma örnek olarak verilebilir.

Enstitü'nün kuralları doğrultusunda canlı bir model üzerinden çalışma yapması gereken Ingres, tam olarak canlı olmasa da kaynağını yine Klasikte bulmuştur. 320 yılına tarihlenen *Sandallı Hermes* heykelini (Resim.3.19) poz olarak seçen Ingres, kas yapısı da dahil olmak üzere bütün gereklilikleri heykelin bedenini baz alarak yapmıştır. Heykelin bacak yapısı, geometrik hatları, resimdeki Oedipus'un Antik kaynağı olarak kendini göstermektedir. Resmin yeni versiyonunda Ingres, antik havayı nispeten azaltarak daha modern bir etki bırakmak istemiş ve arka plandaki figürü korku ifadesiyle birlikte eklemiştir.⁷⁵

⁷³ Robert Rosenblum, **Ingres, Cercle d'art**, Paris, 1968, s. 80-81.

⁷⁴ John C. Van Dyke, **History of Painting**, New York, 1919, s. 172

⁷⁵ Robert Rosenblum, **A.g.e.**, s. 80-81.

Resim 3.19: Lysippos kopyası Sandallı Hermes, MÖ. 320, Mermer, 178 cm, Louvre,Paris



Kaynak:<http://ancientrome.ru/art/artwork/sculp/rom/copy/sculp/scu068.jpg> 11.11.2018

Sfenks ise tıpkı muadili kullanımları gibi kadınsı özellikleri öne çıkarılmış bir şekilde, yarığölgede resmedilmiştir. Ezoterik tabiatına uygun bu karanlıkta kalma sfenksin hem gizemini hem de korku unsurunu arttırmıştır. Sfenksin gelişimi yüzyıllar geçtikçe dişiliği daha da ön plana çıkarılarak devam ettirilmiş özellikle çağdaş örneklerde erotik sınırları zorlayacak derecede karşımıza çıkarmıştır. Sahnedeki aklın üstünlüğü alegorisinin yanı sıra özellikle alt tarafta bulunan ve cansız bir bedene ait olduğu anlaşılan ayak sfenksin diğer kurbanlarını temsil etmektedir. Yine kayalıkların alt tarafında sanatçının imzası göze çarpmaktadır.

Resim 3.20: Ingres, Oedipus ve Sfenks, 1864, 150.81 x 132.4 x 18,73 cm ,Walters Art Museum , Maryland



Kaynak: https://art.thewalters.org/images/art/large/l_pl1_379_fnt_tr_t03ii-7.jpg 23.04.2019

1864'te Ingres aynı konuyu üçüncü kez resmetmiştir. (Resim 3.20) Bu eseri ilk versiyondan çok daha küçük boyuttadır. Bu durum doğal olarak diğer iki versiyondaki bazı ayrıntıların 1864 tarihli eserden çıkarılmasına sebebiyet vermiştir. Esas sahnenin arkasındaki figür burada görülmemektedir. Thebes'in girişini temsil eden mekân çok daha daraltılmış, sfenks nispeten daha görünür durumdadır. Bunun yanı sıra teknik olarak çok daha klasik görünümlü bir Oedipus görülmektedir. Daha idealize hatlara sahip olan Oedipus'ta silah olarak yine kılıç yerine mızrakları taşıdığı göze çarpmaktadır. Sahneyi tamamlayan diğer unsurlar geçmişteki versiyonlarla

benzerlik gösterir. Sfenksin hemen altında bir cesede ait olduğu belli olan ayak ve kemikler bulunmaktadır. Figürlerin jest ve mimikleri de değişmiştir. Özellikle sfenksin diğer versiyonlarda Oedipus’la kurduğu göz teması burada yerini bilmecenin bir sonraki anına yani sfenksin geçiş izni verdiği izlenimini oluşturur. Oedipus’un parmakları da bilmecenin cevabını verircesine hem kendisini hem de sahnenin alt tarafında bulunan insanı gösterir. Bu jest, son versiyonu diğerlerinden ayıran önemli bir özelliktir.

Dönemin resim anlayışını özellikle de sfenks betimlerini etkileyen sebeplerin başında hiç şüphesiz Napolyon’un Mısır Seferi (1798-1801) yer almaktadır. Bu seferle birlikte kıta Avrupa’sı özellikle Fransa, Mısır ile yoğun bir kültürel etkileşim kurar. Farklı disiplinlerin Mısır’a olan ilgisi (Mısırbilim vb.) de bu dönemde kazı ve keşiflerle ortaya çıkmış ve bu eğilim resim sanatında da kendini göstermiştir.

Neoklasik anlayışın Napolyon’la olan siyasi ilişkisi, Mısır’ın keşfedilmemiş mimarisiyle birleşince bu dönemde çok sayıda Mısır ile bağlantılı resim yapılmıştır.

Resim 3.21: Carl Werner, Sfenks, Suluboya, 1867, 57.2 x 95,2 cm, Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/-The-Sphinx-/5AD8C42FDC954CD5> 23.11.2018

Alman Oryantalist ressam Carl Friedrich Heinrich Werner (1808-1894) çoğunlukla suluboya resimleriyle bilinmektedir. Özellikle İsrail, Mısır, Filistin gibi ülkeleri gezerek bu bölgelerin peyzajıyla ilgili pek çok çizim ve suluboya eserler vermiştir. 1875'teki Nil Çizimleri'nden önce yaptığı Sfenks (1867), suluboya olup Mısır'daki Karnak Tapınağını anımsatan bir kompozisyona sahiptir.

Resim 3.22: Jean-Leon Gerome, Bonaparte Sfenks 'in Önünde ,1867-68, tuval üzerine yağlıboya, 101,9 x 61,6 cm, Hearst Castle ,Kaliforniya



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_003.jpg 21.12.2018

Akademik üslupta çalışan Fransız ressam ve heykeltıraş Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Akademizmin gelişiminde önemli bir yer tutar. Romantizm ve Neo-Klasisizm anlayışının sentezi sayılan ve içerisinde her iki akımdan da öğeler barındıran Akademik sanat, Fransa'daki Académie des Beaux-Arts'ın (Güzel Sanatlar Akademisi) standartları baz alınarak Avrupa'nın sanat akademilerinde kendini göstermiştir. Avrupa'da Klasik mi Romantik mi tartışmalarının yapıldığı bu dönemde Akademi sanatçıları Neoklasizmin çizgisini Romantizm'in rengiyle birleştirerek "çizgi ve renk eşit derecede önemlidir." anlayışını benimsemişlerdir. Dönemin öğretmen ve ressamlarından Thomas Couture, (1815-1879) 1867 tarihli

Metot ve Atölye Söyleşileri'nde (1879'ta Sanat Metodu Üzerine Söyleşiler adıyla tekrar çevrildi.) bir kişinin herhangi bir resimde çizginin veya rengin daha iyi olduğunu söylemesinin anlamsız olduğunu, bu iki ögenin birbirini tamamladığını iyi bir rengi gösterenin sağlam çizgiler olduğundan bahseder. Dönemin Poussin'ciler (çizgi/disegno) ve Rubens'ciler (renk) olarak tanımlanan iki kutbunun savları çizginin kullanımının aklın belirtisi olduğu, rengin ise duygunun gösterimi açısından vazgeçilemez olduğu üzerineydi. Bütün bu stil çatışmasının olduğu dönemde Akademik sanat da bir sentez oluşturarak resmin ideal formunu yakalama peşindeydi. Akademi'ye başkanlık yapmış Alexandre Cabanel'in (1823-1889) yanı sıra William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), Théodore Chassériau (1819-1856), Hans Makart (1840-1884), Ary Scheffer (1795-1858) gibi çeşitli ressamlar da Akademi'nin bu sentez anlayışına uygun eserler vermiştir.⁷⁶

Jean-Léon Gérôme da Akademik anlayışın temsilcisi olarak temalarında sıklıkla tarihi, Yunan mitolojisini veya oryantalist konuları resmetmiştir. Fransız ressamın Doğu'yla ve özellikle de Osmanlı Devleti ile olan ilişkisi başta Doğu temalı resimleri olmak üzere çoğu eserinde kendini göstermektedir. 1852'te III. Napolyon tarafından aldığı ödeme sayesinde 1853'te İstanbul'a yolculuk yapmıştır. Bu yolculuğu Doğu'ya yapacağı pek çok gezinin ilkidir ve 1854'te Yunanistan ve Türkiye'ye tekrar ziyarette bulunmuştur.⁷⁷

Odilon Redon (1840-1916), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) gibi pek çok ressamın hocalığını yapmış olan Jean-Léon Gérôme 17 yaşında Paris'e gelerek ağırlıklı olarak İngiliz ve Fransız tarihinin temalarını işleyen Fransız ressam Paul Delaroche'un (1797-1856) öğrencisi olur. Özellikle büyük boyutlu resimlerinde Delaroche'un etkileri görülür.⁷⁸

1868'te Salon'da *Ædipe* adıyla sergilenen resim Oedipus ve Sfenks mitinin popülaritesinin artmasına sebep olmuştur (Resim 3.22). Mitin şöhretini arttıran diğer bir unsur da hiç şüphesiz Napolyon'un sfenks önünde resmedilmesi ve Oedipus olarak tanımlanmasıdır. Oedipus ve sfenksin güncellenmiş şekli olan Napolyon-

⁷⁶ Laurence Hutton, **Artists of the Nineteenth Century and Their Works**, Boston ,1879, s.81

⁷⁷ Donald A. Rosenthal, **Orientalism, the Near East in French Painting, 1800–1880**. Rochester, N.Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester. 1982, s. 77.

⁷⁸ Frédéric Vors, **The Art Amateur**, Paris ,1879, s.70

Sfenks yüzleşmesi bu resimden sonra popüler bir konu olarak işlenmeye devam etmiştir.⁷⁹

Resimde Napolyon'un zaferi ve sfenksin önündeki pozuyla perçinlenmiştir. Sfenksin ifadesi ise Napolyon'a karşı bir küçümseme veya zaferinin bir onayı olarak yorumlanabilir. Tarihsel bağlamda Napolyon'un Mısır'daki zaferi ile Oedipus'un sfenkse karşı zaferi arasında bir bağlantı kurulmuştur. Alman yazar Emil Ludwig (1881-1948) "*İskender buradaydı, Sezar buradaydı şimdi de Napolyon burada...*"⁸⁰ diyerek resmin sembolik değeriyle ilgili önemli bir saptamada bulunmuştur.

Öte yandan resim yapıldığında Napolyon'un ölümünün üstünden 26-27 yıl geçtiği ve resimde küçücük bir figür olarak betimlendiği göz önüne alındığında insanların, imparatorların gelip geçici olduğu Sfenks'in ise kalıcı olduğu yolunda bir okuma yapılabilir.

Akademik üslupta çalışmalar yapan bir başka ressam Polonyalı Henryk Hektor Siemiradzki'nin (1843-1902) temaları ağırlıklı olarak Yeni Ahit ve Antik Roma-Yunan dünyasının betimlerini kapsar. Kompozisyonların pek çoğunda pastoral bir etki söz konusudur. Antikitenin yanı sıra İncil sahneleri, tarihi sahneler, manzara ve portreler de sanatçının eser verdiği türlerdir.

1864-70 arası Petersburg Imperial Academy of Arts'da akademik eğitimini almıştır. 1871'de ise Münih'e giderek bir başka Akademik sanatçı olan Karl von Piloty (1826-1886) himayesi altında eğitimine devam etmiştir.

⁷⁹ W.G.Regier , **The Book of Sphinx** ,Nebraska ,2004 , s.65

⁸⁰ Emil Ludwig, **Napoleon**, 1924, s.121

Resim 3.23: Henryk Hektor Siemiradzki, Sfenks Heykelinin Önündeki İki Kişi, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, Regional State Fund of Khanty-Mansiysk, Khanty-Mansiysk, Rusya



Kaynak: https://www.toperfect.com/pic/Oil%20Painting%20Masterpieces%20on%20Canvas/Siemiradzki%20Henryk%20Hector_Poland_1843-1902/4-Two-Figures-by-a-Statue-of-Sphinx-Polish-Greek-Roman-Henryk-Siemiradzki.jpg 18.02.2019

Mermer bir sfenks heykeline meraklı gözlerle bakan iki figürün betimi olan bu resimde sfenksin Yunan sfenksine benzerliği daha fazla olsa da dişiliği tam belirgin değildir. Yüz hatları çok daha erkeksi betimlenen sfenksin kanatları açık ve kıvrımlıdır. Bacakları olağandan uzun neredeyse gövdesiz bir biçimdedir. Heykelin kaidesinin hemen yanına kollarını yaslayan figürlerden önde olanı yarı çıplak bir şekilde çingene benzeri kıyafetlerle betimlenmiştir. Arkadaki figür ise net olarak seçilemese de çok daha esmerdir. Sfenksin gizemli ve ezoterik yapısının buradaki figürleri çok etkilediği ve sanatçının da bunu yansıtmaya çalıştığı izlenimini vermektedir. İki figürün de çingene veya sokak satıcısı olduğu kabul edildiğinde ise

bu merakın heykelin içeriğinden ziyade biçiminden etkilenmiş olabilecekleri yorumunu da beraberinde getirir. Sağ alt tarafta sanatçının imzası bulunmaktadır.

Resim 3.24: John Singer Sargent, Sfenks, 1891-1890, 34.93 x 23,18 cm, Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.beverlyamitchell.com/the-sphinx-by-john-singer-sargent.html> 01.03.2019

Amerikalı ressam John Singer Sargent, (1856-1925) Floransa’da doğmuştur. 1874-1880 yılları arasında Paris’te yaşayan sanatçı hayatının bu döneminde sık sık Avrupa’yı gezmiştir. Bu gezilerinde özellikle deniz yolculukları ön plandaydı. Alman Sanat dergisi *Das Kunstmagazin*’de Hans Pietch imzasıyla çıkan "Yaz, güneş, plaj: Büyük Amerikan ressamı Sargent’in Deniz Manzaraları”

isimli 16 Ağustos 2010 tarihli makalede verilen listeye göre sanatçı Tirol, İtalya, Tanca, Cezayir, Filistin, Mısır, Fransa, İspanya, Portekiz, İngiltere, İskoçya ve Norveç'i ziyaret etmiştir. Bunun dışında Sargent, Amerikalı olmasına rağmen ABD'ye ilk kez 1876 yılında gitmiştir.

Resimlerinde İzlenimci ve Realist etkiler gösteren Sargent, 1880'li yıllarda Salon için yaptığı portrelerle dikkat çeker. 1880'de *Madame Edouard Pailleron*, 1881'de *Madame Ramón Subercaseaux*, 1882'de *Güllü Kadın (Charlotte Louise Burckhardt)* bu dönemde yaptığı önemli portrelerdir.

1884'te ise çoğu otoritenin ve kendisinin en iyi eseri olduğunu söylediği⁸¹ Madame Gautreou'nun portresi olan *Madame X* i yapar (Resim 3.25). Salon'da sergilenmesiyle birlikte büyük bir skandal konusu olan portre son derece erotik ve provokatif bulunur. Bu “skandal” ın devam sürecinde sanatçı İngiltere'ye taşınır ve portrelerine orada devam eder.

⁸¹ Richard Ormand, Elaine Kilmurray, Sargent: The Early Portraits, New Haven: Yale University Press, 1998, s. 114

Resim 3.25: John Sargent, Madame X'in Portresi ,1883–84, Tuval üzerine yağlıboya,208.6 x 109.9cm, Metropolitan Museum of Art, Manhattan,ABD



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_X 02.12.2018

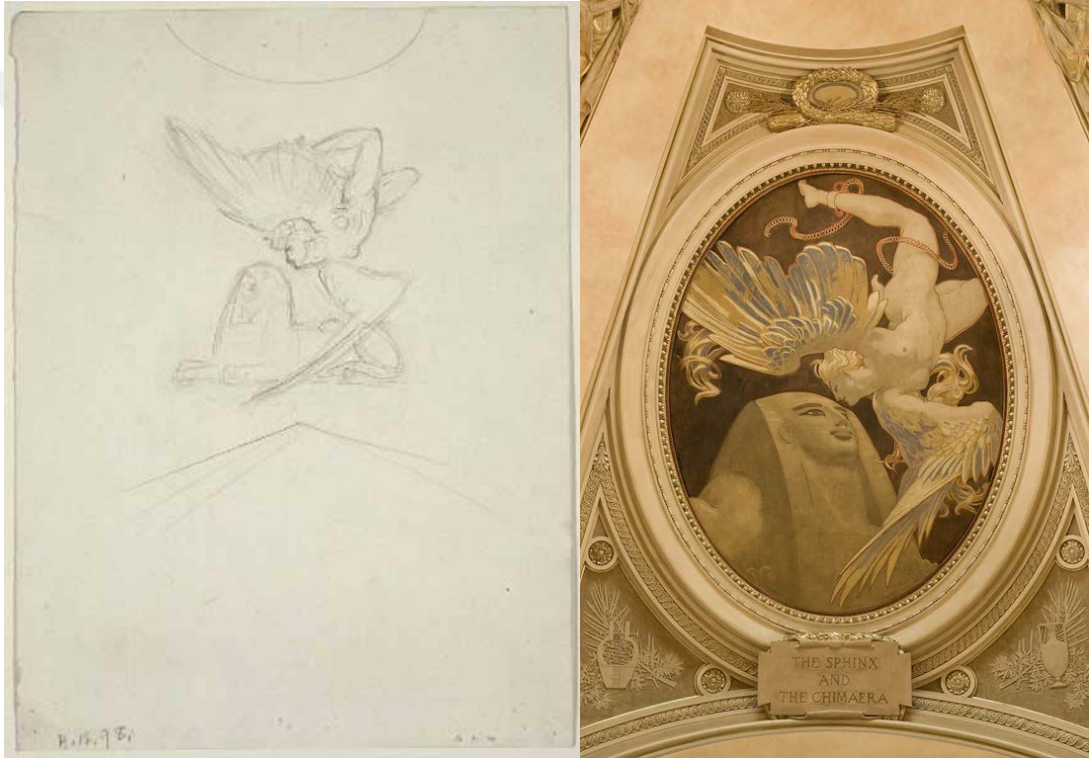
Sanat dünyasının İzlenimcilik, Fovizm, Kubizm gibi güncel akımlarının aksine sanatçının eserlerinde realist bir bakış açısı söz konusudur. Diego Velázquez (1599–1660) Anthony Van Dyck, (1599-1541) ve Thomas Gainsborough (1727-1788) etkilendiği ve tarzını referans aldığı başlıca ressamlardır.⁸²

Dokuz yılda tamamladığı *Sfenks* ise çok daha izlenimci bir üsluptadır. Neredeyse belirsiz konturlar ve farklı ton değerleri, gün içindeki ışığın açısının

⁸² Evan Charteris, **John Sargent**, New York,1927, s.158

tuvaldeki etkileri gibi standart izlenimci resmin özelliklerini gösterir. Mısır'daki Gize Sfenksini resmeden Sargent, resmin sol alt tarafına imzasını atmıştır. Sfenksin gösterimi açısından mitolojik yapısından ziyade izlenimcilerin sevdiği doğadan bir çalışma örneği olarak yorumlanabilecek resimdir. Gize Sfenksi'nin ışığın değişimlerini gösterebileceği anıtsal bir yapıda olması sebebiyle sanatçının ilgisini çekmiş olması da muhtemeldir.

Resim 3.26: John Sargent, *Sfenks ve Kimera*, 1921, 302.58 x 234.31 cm tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Boston, ABD

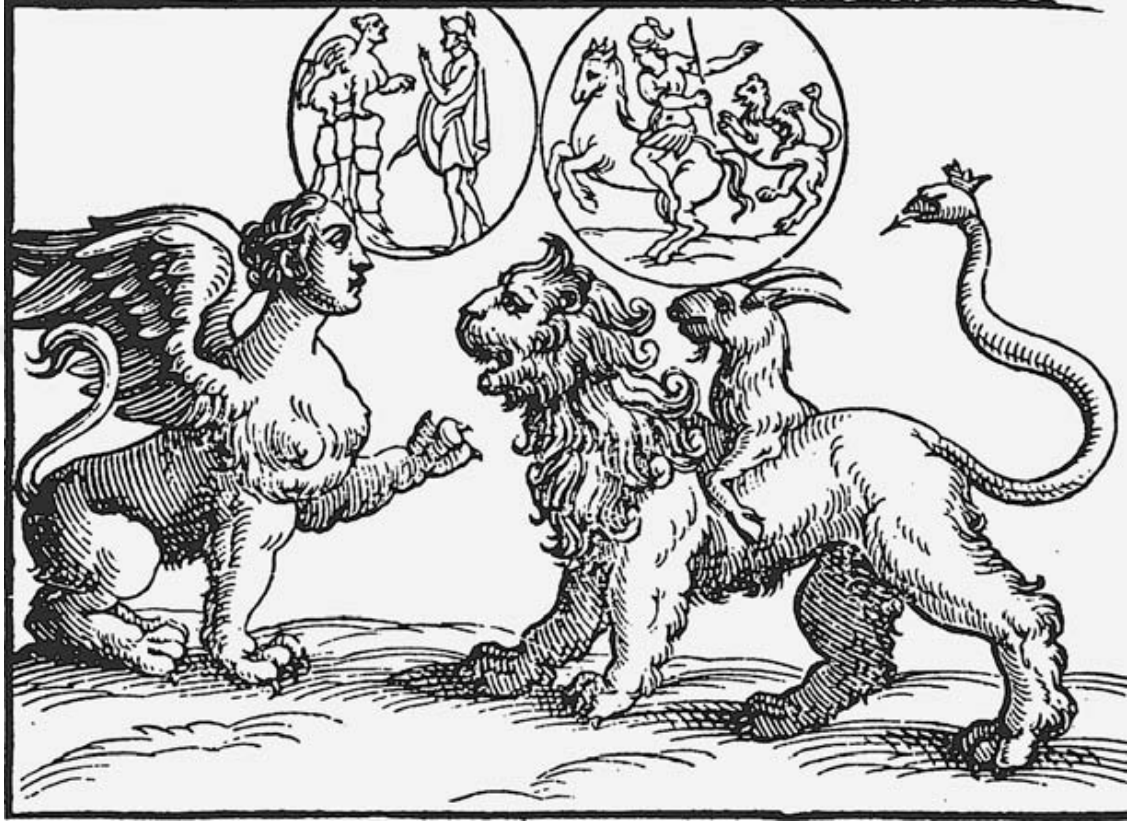


Kaynak: <https://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC190134.jpg> 12.12.2018

Sargent'ın 1917-1921 arasında yaptığı *Sfenks ve Kimera* bugün Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin kubbesinde bulunmaktadır. Sol tarafta eserin 1917 tarihli eskizi görülmektedir. Mitlerin ve sanatın bir araya geldiği en belirgin örnekler hiç şüphesiz sfenks, kimera, griffon gibi mitolojik yaratıkların birlikte resmedildiği eserlerdir. Kimera tıpkı sfenks gibi aslan vücuduna sahiptir. Burada görülme de griffonlar da

tıpkı sfenks gibi kanatlıdır. Natale Conti *Mythologie*'sinde (1551) Sfenks ve Kimera'nın karşılıklı sohbetlerinden bahseder.⁸³

Resim 3.27: Natale Conti, Sfenks ve Kimera çizimi, 1551, *Mythologie*



Yazındaki diğer örneklerde ise Pomey'nin *Tooke'un Pantheonu* (1713) ve Bulfinch'in *Age of Fable'ı* (1855) yine bu iki mitolojik yaratığı birlikte gösterir. Buradan yola çıkarak Batı resminde de Sfenks-Kimera ilişkisinin resmedilmesi olağan görülmektedir. Sargent'in son işi olan bu resimde de erkeksi bir Mısır sfenksinin üzerinde uçan melek görünümlü çıplak kimerayı hayranlıkla izlediği görülmektedir. Dinamik yapısıyla kimera statik sfenks ile bir kontrast oluşturur ki bu resimde de bu zıtlık dikkat çekici bir şekilde verilmiştir. Tıpkı Sembolist sanatçı Odilon Redon'un yaptığı gibi Sargent'in da bu resminde Gustave Flaubert'in (1821-1880) 1857 tarihli *Ermış Antonius ve Şeytan* kitabındaki bu iki mitolojik yaratığın diyaloglarından ilham aldığı düşünülebilir.

⁸³ W.G.Regier , *The Book of Sphinx* ,Nebraska ,2004, s.98

Sembolizm akımıyla birlikte sfenks betimlerinin Batı resminde arttığı gözlenir. Sembolizm 19. Yüzyıl sonlarında Post-İzlenimcilik sonrası ortaya çıkan ve 1886-1900 arası Avrupa’da neredeyse bütün sanat dallarında kendini göstermiş bir akımdır. Başlangıç noktası ve ağırlıklı olarak şiir, felsefe, tiyatrodaki kendini gösteren ve daha sonra müzik ve görsel sanatlara doğru yol alan Sembolizm akımının özellikle görsel sanatlarda Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Romantizm ile güçlü bir bağı söz konusudur. Tıpkı bu akımlarda olduğu gibi natüralist ve realist bir anlayışa karşı ve ağırlıklı olarak mitolojik konular sembolist resimlerde tercih edilmiştir. Realist ve natüralist tarzın temelinde optik gerçeklik ve idealin aksine sıradan olanı resmetmek var iken sembolistler daha derin bir gerçeklik anlayışı ve hayal gücüyle birleştirdikleri rüya ve bilinçaltı konularıyla ilgilenmiştir. Resim sanatındaki başlıca sembolistler Gustave Moreau (1826-98), Arnold Böcklin (1827-1901), Ferdinand Hodler (1853-1918), Max Klinger (1857-1920), Paul Gauguin (1848-1903), James Ensor (1860-1949), Edvard Munch (1863-1944), Odilon Redon (1840-1916) gösterilebilir.

"Le Symbolisme", adıyla 18 Eylül 1886’da Le Figaro gazetesinde Jean Moreas tarafından yayımlanan yazı bu akımın manifestosudur. Bu yazıda Moreas Sembolizmin “Düz anlamlara ve basmakalıp gerçekliğe” karşı çıktığı ve hedefinin “İdeal’i resmederek algılanabilir hale getirmek” olduğunu söyler. Daha net bir ifadeyle sembolistler sanatın hakiki gerçeği ortaya çıkarması gerektiği ve bunun da yalnızca dolaylı yollardan, metaforik ifadelerden veya sembolik anlamları anımsatacak formların yardımıyla olabileceğini savunur.

Sembolist ressam ve heykeltıraşlar modern edebiyat ve şiirin yanı sıra tarihten, mitlerden, Kutsal Kitap mesellerinden, fabllardan da etkilenmiştir. Sembolist sanatçıların konu seçimlerinde kadın, kahraman erkek figürü, çiçekler, hayvanlar ve manzaralar, mitolojik veya daha derin ezoterik anlamlarıyla kendine yer bulur. Bununla birlikte sanatçıların, hayal güçlerini harekete geçiren uyuşturucu veya alkol gibi uyarıcılar kullandığı da görülmektedir. Aşk, günah, kadın, okültizm, ölüm, hastalık, din gibi temaların sembolistlerin favori konuları olduğu söylenebilir.

Post-İzlenimcilik sonrası dönemde sembolizm ve sanatçıları, his ve duygu yoksunu şehirleşmeden ve materyalizmden yakınlıkla sanatlarını bu bağlamda geliştirmişlerdir. Sığ buldukları Natüralizm yerine mistisizm, idealizm, romantizmin yanı sıra felsefi düşünce bazında natüralist ve izlenimci anlayışın altında daha derin bir gerçeklik arayışına girişmişlerdir.

Bu bakımdan sembolistler, entelektüel dışavurumcular olarak tanımlanabilir.⁸⁴ Dışavurumcular ifadeyi ve sembolü hem renk hem form ile verirken sembolistlerin referans noktaları mitler veya ezoterik metinler olmuştur.

Sfenks imgesini en çok betimleyen sanatçı Fransız Sembolist resminin önemli temsilcilerinden biri olan Gustave Moreau'dur (1826-1898). Sembolistler arasında yer alan bir ressam olsa da *Salome* ve *Oedipus ve Sfenks* gibi konuları işlemesiyle “peintre d'histoire” tanımına da uymaktadır. Moreau'nun kendisi de bu tanımın sanatına uyduğunu söyler.⁸⁵

Buradan yola çıkarak zaten Akademik bir altyapıya sahip olan ressamın Sfenks ve Oedipus gibi hem mitolojik hem tarihi figürlere karşı ilgisinin olması bu temayla ilgili sıklıkla resimler yapmasının altında yatan nedenlerden biridir.

On beş yaşında İtalya'yı giden ve sanatının gelişimi başlayan Moreau on sekiz yaşında École des Beaux-Arts'a kabul edilir. Neoklasist François-Édouard Picot (1786-1868) rehberliğinde çalışmalarına başlar ve 1850'de Güzel Sanatlar'dan ayrılır.⁸⁶ Daha sonra hem sanat hem sosyal hayatını etkileyecek olan Romantik ressam Théodore Chassériau (1819-1856) ile tanışır ve Chassériau, ressama akıl hocalığı yapar. 1852'de ilk defa Salon'a kabul edilen Moreau, 1891'de Güzel Sanatlar'da profesör olur.⁸⁷

Sanat anlayışı özellikle genç yaşta hayatını kaybeden Théodore Chassériau'dan sonra çok etkilenmiştir. Ailesinin ısrarları üzerine tekrar İtalya'ya giden ressam burada Rönesans ve Maniyerist eserleri inceleme imkânı bulur.

⁸⁴ (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/> Neil Collins, Art Encyclopedia: Symbolism, 10.04.2019

⁸⁵ Richard Thomson, **Review of Gustave Moreau 1826-1898**, Grand Palais, Paris, Burlington Magazine 141 (Ocak 1999): s.53-55

⁸⁶ Jean Paladilhe, **Gustave Moreau: His Life and Work**. Praeger Publishers, 1972, s.55

⁸⁷ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Gustave-Moreau> 20.04.2019

Özellikle Michelangelo ve Leonardo'nun biçemi sanatçıya ilham kaynağı olur.⁸⁸ Sembolizm akımının sanat dalları arasındaki ilişkisi diğer akımlara oranla çok daha dinamik ve yoğundur. Resim sanatı edebiyat, şiir ve felsefe gibi dallardan etkilenirken bu dalların da resim sanatıyla olan karşılıklı bir etkileşimi söz konusudur. Moreau özelinde de ressam *Oedipus ve Sfenks* resminin ilham kaynağını Alman şair Heinrich Heine (1797-1856) dizelerinde bulmuştur:

“Kapının önünde bir sfenks Yarı haz, yarı korku:

Başıyla göğüsleri bir kadın,

Bir aslan, pençeleri, vücudu. Bir güzel kadın!

Beyaz bakışlarında İstekleri çılgın;

Sessizdi uysal gülümseyişleri

Özlemli, kabarık dudaklarının.

Dayanamadım Bülbül öyle tatlı şakiyordu;

Öptüm o güzel yüzü, Felâketim oldu bu.

Canlandı mermer heykel.

Taş, içini çekti Alevli öpüşümdeki yangını İçti susamış, özlemli.

İçti bütün soluğumu âdeta ve sonunda şehvet delisi,

Kucakladı paralayarak Aslan pençeleri, gövdemi.

Bayıltan işkence, tatlı ıstırap!

Sonsuzdu acı da haz da!

Yaraladı pençeler beni korkunç, Öpüşün mutluluğu yanında.

Bülbül şakiyordu: Ey güzel sfenks! Ey aşk! Bunu neye yormalı: Neden mutlulukla iç içe bu ölüm azapları?

⁸⁸ Robert Francois, **Les Peintres celebres**, Tours ,1872, s. 50.

Ey güzel sfenks! Söyle, nasıl çözülür bu harikulâde bilmece? Bulamadım, binlerce yıldır Aklıma takılan düşünce.”⁸⁹

Bunun yanı sıra eserler vermeye başladığı ilk dönem itibariyle sanat dünyasında hâkim olan Realizm ve İzlenimcilik akımlarının ortasında kendi tarzını yakalamaya çalışan Moreau, pek çok resminde Hristiyan sembolleri antikite ve diğer pagan unsurlarla etkileşim halinde betimlemiştir.

Moreau’nun resimlerinde dikkat çeken bir diğer unsur da göz teması sağlayan figür kullanımıdır. Bu figürler çoğunlukla dünyevi ve uhrevi çatışmasının yanı sıra kadın-erkek zıtlığının gösterimi olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Bu düalist durum insan beyninin fizyolojik yapısının benzetmesi olarak da yorumlanabilir.

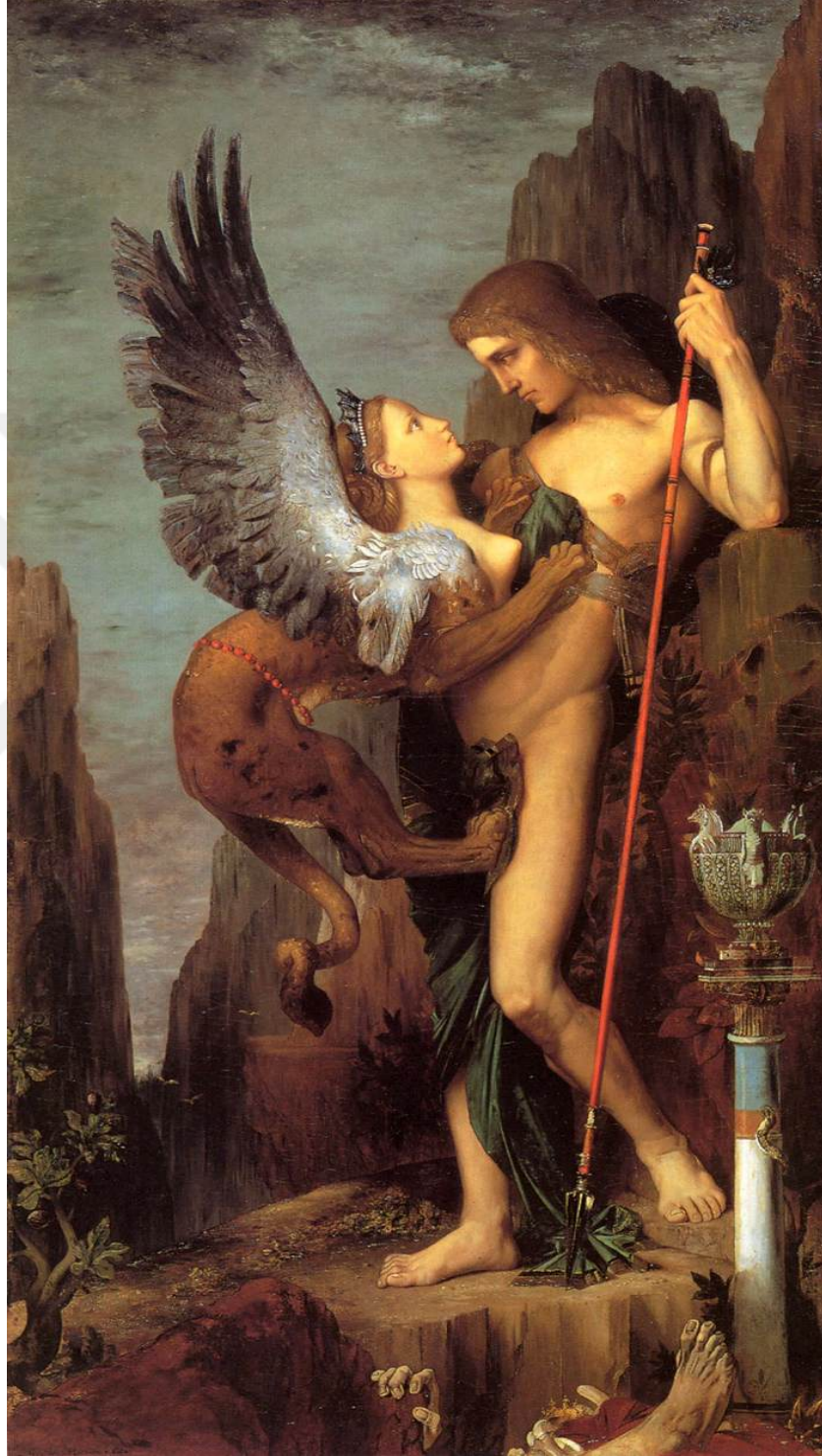
Ressamın bir diğer favori konusu ise çoğu Sembolistin tercihi gibi kadındır. “*Femme Fatale*” kadının yanı sıra fiziksel olarak narin, çift cinsiyetli gibi alternatif bol bir kadın betimi repertuarı vardır. Başlıca kadınları; Salome, Helena ve Sfenkstir.

Moreau sanatı şöyle tanımlar: “*Sanatta hiçbir şey yalnızca iradeyle yaratılmaz. Tüm sanat kendini bilinçaltına bırakmanın, teslim etmenin sonucudur. Güzelliğe ancak düşüncenin üstünlüğü ile ulaşılır.*”⁹⁰

⁸⁹ H.Heine ,**Şarkılar Kitabı** ,(çev.Behçet Necatigil) ,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ,İstanbul ,1972 , s.16-17

⁹⁰ Z.İnankur ,**19.Yüzyıl Avrupa’sında Resim ve Heykel Sanatı** ,İstanbul,1997,s.82

Resim 3.28: Gustave Moreau, Oedipus ve Sfenks, 1864, tuval üzerine yağıboya, 206 x 105 cm Metropolitan Museum of Art, New York



Kaynak: https://www.wga.hu/preview/m/moreau_g/2oedipus.jpg 03.12.2018

Moreau'nun sanatının olgun döneminde yaptığı bu resim Yunan mitinin muadillerinin aksine cüretkâr bir yorumudur. 1864 tarihli *Oedipus ve Sfenks* adlı resminde figürler Ingres'in 1808 tarihli aynı temadaki resmine nazaran (Resim 3.17) çok daha birbirine yakındır. Ingres'in Oedipus'u çok daha baskın ve kendine güvenen Yunan kahramanı yapısındayken buradaki Oedipus betimi çok daha zarif ve narindir. Bunun yanı sıra resmin diğer öğelerinde de yoğun bir sembolizm söz konusudur. Sol alt tarafa yerleştirdiği incir ağacı veya Oedipus'un sağında bulunan kadehe doğru tırmanan yılan belirgin Kutsal Kitap göndermeleridir. Moreau bu şekilde sahnenin natüralist dünyadaki gösterimini güçlendirmiştir. Bunun yanı sıra Ingres'in Oedipus'u tam bir pagan kahraman iken buradaki dini motiflerle birlikte okunduğunda Moreau'nun Oedipus'una dini bir figür tanımlamak çok da uzak bir yorum olmaz. Dini ikonografi okuması derinleştirildiğinde sfenksin hem konumu hem de ağaca yakınlığı ile günahla olan bağlantısı da rahatlıkla yapılabilir. Resimdeki dini sembollerin yanı sıra mitolojik öğeler de kendini göstermektedir. Oedipus'un hemen arkasındaki defne ağacı direkt olarak Apollon ile Daphne mitiyle bağlantılıdır.⁹¹

Adeta bir femme fatale olarak betimlenen sfenks figürü başında tacı ve belinde kırmızı kemeriyle dünyasal mevki ile zenginliği de vurgularken arkasındaki incir ağacı ve yılan bunların günaha teşvik eden baştan çıkaran öğeler olduğunu anımsatır. Kurtuluşa giden yolun bekçisi olan grifonlarla⁹² süslü kalisin üzerinde uçan mavi kelebek ruh sembolüdür⁹³. Çıplak Oedipus figürünün üzerinde sadece bir harmani bulunması onun ruhsal yanı güçlü biri olduğunu gösterir. Arkasındaki Yunan tanrıçası Nike'yi akla getiren zafer sembolü defne ağacı⁹⁴ da maddiyat ve maneviyat arasındaki bu savaş maneviyatın kazanacağını gösterir.

⁹¹ Peter Cooke, 'Gustave Moreau's (*Edipus and the Sphinx: Archaism, Temptation and the Nude at the Salon of 1964*'), The Burlington Magazine, Vol 146, no 1218, 2004, s. 612.

⁹² J.E. Cirlot, **A Dictionary of Symbols**, s. 133

⁹³ James Hall, **Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art**, s.14

⁹⁴ **A.e.**, s. 148

Oedipus'un bilmeceyi yanıtlamasına rağmen zaferden ziyade melankolik bir ifadeye sahip olması, sanatçının yaşamın bilinmezliği ve hayatın akışında daha da zor bilmecelerin olabileceğine dair inancının yansıması olabilir.⁹⁵

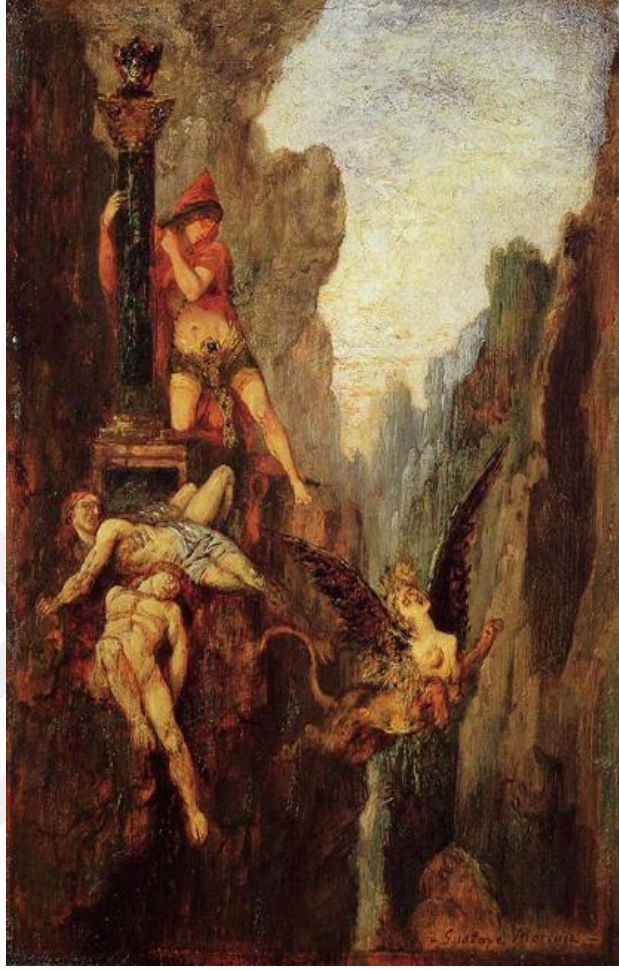
Resim 3.29: Moreau'nun Oedipus Eskizi



Arka plan ve resmin genelinde hissedilen arkaik hava Moreau'nun Rönesans etkileridir. Sfenks ise Oedipus'a oranla çok daha baskın bir görüntüdür. Oedipus'un göğsüne doğru pençeleriyle tırmanmaya çalışan sfenksin ifadesi ilgi çekicidir. Bu resim hem Moreau özelinde hem de Fransız resminde Realist ve Natüralist anlayışa olan bakışa farklı bir boyut kazandırmıştır. Moreau, sembolik sanatı ve temaları düşsel, soyut dünyadan alıp daha natüralist bir biçimle izleyiciye sunmuştur.

⁹⁵ Zühre İndirkaş, Moreau'nun Resimlerinde Mitosların Anlamı, Sanat Tarihi Yıllığı Sayı -18, s. 58

Resim 3.30: Gustave Moreau, Mağlup Sfenks, 1878, yağlıboya, Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.allpainter.com/gallery/gustave-moreau/gustave-moreau-the-sphinx-undone-237161.jpg> 21.11.2018

Gustave Moreau 1878’de Oedipus ve Sfenks mitini çok daha dinamik bir şekilde işlemiştir. Sfenksin uçurumdan yuvarlandığı bu sahne Batı resminde son derece nadir görülen bir betimdir. (Resim 3.30) Sahne Oedipus’un Thebes Sfenks’ini tekme atarak uçurumdan yuvarlama anını göstermektedir. Oedipus ve Sfenks mitinde sfenksin bilmededen sonraki akıbeti değişkenlik gösterir. Bazı anlatılarda sfenks kendisini öldürürken, sfenksin Oedipus tarafından uçurumdan yuvarlandığı sonlar da vardır. İnsanın doğaya olan üstünlüğünün simgesi olarak yorumlanabilecek bu resimde Oedipus kırmızı başlığıyla sfenksi aşağıya itmiştir. Oedipus’un hemen altında önceki yolcuların cesetleri görülmektedir. Cesetlerde Mantegna’nın kısa

görünüşünün etkisi bir kez daha Moreau'nun Rönesans öğelerini kullanımını gösterir.

Sfenks kanatları açık bir şekilde aşağıya düşerken boynu havada vaziyette resmedilmiştir. Bir an önceki ittirmenin fizyolojik etkisi resimlenmiştir.

Resim 3.31: Gustave Moreau, Galip Sfenks ,1886, Suluboya, Clemens-Sels-Museum, Dusseldorf,Almanya



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Gustave_Moreau_-_The_Victorious_Sphinx.jpg 23.03.2019

Neredeyse on yıl sonra Moreau, bu kez sfenksi *Galip Sfenks* olarak betimler. (Resim 3.31) Sfenks bütün şaşası ve ihtişamıyla uçurumun tepesinde oturmaktadır. Yunan heykellerini andıran donuk surat ifadesi ve çiçekli tacı ile makamında oturan sfenksin hemen altında kurbanları yer almaktadır. Son derece dramatik bir şekilde betimlenen bu cesetler yığını sahneyi hareketlendirir. Zıtlıklara karşı zaafı olan Moreau'nun yıllar önce ölüm temasıyla gösterdiği sfenksi bu kez muzaffer bir edayla betimleyerek sfenksin hayvansı ürkütücü yönünü yansıtmıştır. Sfenksin kendi sembolizminin yanı sıra ölüm/yaşam, zafer/yenilgi, dünyevi/uhrevi, insan/hayvan, kadın/erkek, din/pagan vb. pek çok ikiliği Moreau'nun Oedipus ve Sfenks betimlerinde görmek mümkündür.

Alman ressam ve illüstrasyon ustası Heinrich Lossow (1843-1897) tıpkı heykeltıraş babası Arnold H. Lossow ve kardeşi Friedrich Lossow gibi sanatçı olarak hayatını sürdürmüştür. Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde realist ve akademik ressam Karl von Piloty'nin (1826-1886) himayesi altında eğitimini aldıktan sonra Fransa ve İtalya'ya giderek eserler vermeye devam etmiştir. Ressamlığının yanı sıra illüstrasyon konusunda da çalışmalar yapan Lossow William Shakespeare ve pek çok Alman romanlarından canlandırmalar yapmıştır. Lossow'un erotik ve pornografik tarzı eserlerinin temasını oluşturmaktadır.⁹⁶

⁹⁶ (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Lossow 20.04.2019

Resim 3.32: Heinrich Lossow, Sfenks ve Şair ,1869, Özel Koleksiyon



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Heinrich_Lossow_Die_Sphinx_und_der_Dichter.png/149px-Heinrich_Lossow_Die_Sphinx_und_der_Dichter.png 03.02.2019

1869 tarihli *Sfenks ve Şair* resmi, sanatçının az sayıdaki pornografik öge barındırmayan eserlerinden biridir. Sanatçının ışığı kullanım tarzı dikkati çeker. Ay ışığının altında gerçekleştiği belli olan sahnede beyaz ve mavi tonlar hakimdir. Sfenksin üzerine düşen yaprak gölgeleri ilgi çekicidir. Yoğun bir bitki hakimiyetinin olduğu resimde bu kullanımdan ötürü mekânın bahçe veya mezarlık olduğu çıkarımı yapılabilir.

Erkek figürün elbise detayları neredeyse kadifeyi hissedecek derecede parlak ve keskindir. Bunu yanı sıra jest ve duruşu itibariyle nispeten efemine bir tavır sergileyen figürün sağ eli sfenksin pençesinin üzerindedir. Dişi sfenks ise vücudunun betimlenişi itibariyle kaslı ve geniş bir yapıdadır. Sfenksin baş kısmı ise pagan ve Yunan tanrıçalarını anımsatacak biçimde resmedilmiştir. Pençeleri erkek figürünü sarmış vaziyette ve göz bebekleri boş bir şekilde betimlenen sfenks, avını sarmış bir durumda öpücüğe karşılık vermektedir.

Batı resminde başlı başına ayrı bir konuda incelenmesi gereken öpücük temasının burada işlenmesi sanatçının tarzıyla bağlantılı olmasının yanı sıra sfenksin baştan çıkarıcı dişiliğine de bir göndermedir. Bununla birlikte Batı resminde sıklıkla betimlenen ölüm öpücüğü temasının buradaki resmin bağlamında avını yakalayan sfenksin öldürmeden önceki son öpücüğü olarak yorumlanabilir.

Fransız Sembolist ressam ve gravürcü Bertrand-Jean (Odilon) Redon (1840-1196) varlıklı bir ailede büyümüştür. Annesinin adı olan Odile'yi kendine isim olarak seçen Redon, 15 yaşına geldiğinde babasının ısrarıyla mimariye yönelir. Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavında başarısız olduktan sonra tamamen mimari üzerine çalışmalar yapmaya başlayan ressam 1864'te kısa bir süre de olsa Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) öğrencisi olur. Doğum yeri Bordeaux'ya döndüğünde gravürcü ve heykeltıraş Rodolph Bresdin (1882-1885) Redon'a gravür ve taş baskı teknikleri üzerine dersler verir⁹⁷. 1870 yılında patlak veren Fransa-Prusya savaşı sebebiyle orduya yazılan Redon'un sanat hayatı bu dönemde sekteye uğrar.

⁹⁷ William S. Lieberman, **Redon: Drawings and Lithographs**, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 19, No. 2, 1952, s.3

Resim 3.33: Odilon Redon, Sfenks ve Kimera ,1889, Taş baskı,282x202 cm, Fransa



Kaynak:<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/redon/gallery/5/pagec4f7.html?p=7> 30.11.2018

Sfenks ve Kimera teması özellikle Gustave Flaubert'in (1821-1880) 1857 tarihli *Ermis Antonius ve Şeytan* kitabında bu iki mitolojik karakterin diyaloglarından sonra popüler olmuştur. Redon'un Flaubert'e olan hayranlığı sanatına da yansımıştır. Antonius'u sıkça resmeden Redon, *Sfenks ve Kimera*' yı da Flaubert'in kitabından etkilenerek çizmiştir:

“...O sırada karşıda, Nil'in öbür yanında Sfenks görünür. Pençelerini uzatır, alındaki şeritleri sallar ve karnı üstüne yatar. Yeşil gözlü Kimera da döner durur ortada, havlayarak, hopyayıp uçarak, burun deliklerinden ateş salarak ve ejderha kuyruğuyla kanatlarını döverek. Halka halka saçları bir yanında serpilip böğrünün

kıllarına karışır, öbür yanından kumlara kadar inip bütün bedenin salıntısıyla kımıldar.

SFENKS kıpırdamadan Kimera 'ya bakar: Buraya gel, Kimera; dur!

KİNERA Hayır, dünyada durmam!

SFENKS Koşma bu kadar hızlı, uçma yükseklerle öyle, havlama bu kadar!

KİNERA Çağırma artık beni, çağırma artık, hep suspus duracaksın nasıl olsa!

SFENKS: -Kes artık yüziüme alevlerini salmayı, ulumalarınla kulaklarımı tırmalamayı; granitimi eritemezsin ne yapsan!

KİNERA: -Sen de beni yakalayamazsın, korkunç Sfenks!

SFENKS: -Benimle kalamazsın, fazla çılgınsın!

KİNERA: -Ardımdan gelemezsin, fazla ağırsın!

SFENKS: -Nereye gidersin peki, bu hızla koşup?

KİNERA: -Labirent 'in dehlizlerinden geçerim dörtünale, dağlar üstünde süzülürüm, dalgalara sürtünürüm, uçurumların dibinde viyaklarım, ağzımla bulutların eteğine asılırım; sürünen kuyruğumla kumsalları çizirim ve tepeler benim omuzlarımla biçimine uydurur yamaçlarını. Ama sen, bakıyorum, sen hep yerindesin, kımiltısız, ya da pençenin ucuyla alfabeler çizerek kumlara.

SFENKS: Sırrımı saklıyorum da ondan! Düşüncelere dalıyor, hesaplar yapıyorum. Deniz yatağına döner, başaklar rüzgârda sallanır, kervanlar geçer, tozlar savrulur, kentler yıkılır benim bakışımsa, hiçbir şeye takılmadan ulaşılmaz enginlere dikili kalır geçip arasından her şeyin.

KİNERA: Ben, kanatlı, sevinçliyim! Pırıl pırıl ufuklar açarım insanlara, bulutlarda cennetler, uzaklarda İrem Bağları! Ruhlarına sonsuz çılgınlıklar, mutluluk tasarıları, gelecek kurguları, şanlı zafer düşleri, sevgi yeminleri, erdem şahlanmaları aşılarım. Tehlikeli yolculuklara, büyük işlere kıskırtırım onları. Pençelerimle anıtlara harikalar oymuşumdur. Porsenna'ya çingiraklar asan, Atlantis'in rıhtımlarını bakırdan bir duvarla çeviren benim! Yeni kokular ararım, daha geniş çiçekler,

duyulmamış keyifler. Nerde kafası bilgelik içinde dinlenen bir adam görsem atılır üstüne, boğarım onu.

SFENKS -Tanrı özlemiyle kıvrananların hepsini yutmuşum ben de. En güçlükleri, şahane alnıma kadar tırmanmak için, şeritlerimin çiziklerine tırmanırlar, merdiven basamaklarında yükselir gibi. Bir bitkinlik sarar içlerini ve sırtüstü düşerler kendiliklerinden. Antonius titremeye başlar. Kulübesi önünde değildir artık, çöldedir iki yanında, ağızları omuzlarına sürtünen bu iki ejderimsi hayvan.

SFENKS: -Ey Fantazya, al beni kanatlarına, içimdeki sıkıntıyı gidermek için.

KİNERA: -Ey Bilinmez Varlık, gözlerine vurgunum senin! Kızıışmış bir sırtlan gibi dönüyorum çevrende, içimi kemiren doğurma isteklerini gidermek için. Aç ağzını, kaldır ayaklarını, bin sırtıma!

SFENKS: -Benim ayaklarım kalkamaz oldu yere yapışalı. Ağzımın üstünde yosun bitti kurdeşenler gibi. Düşüne düşüne, söyleyecek sözüm kalmadı sonunda.

KİNERA: -Yalan söylüyorsun, ikiyüzlü Sfenks! Neden hep çağırıp kovarsın beni?

SFENKS -Sensin hep, ele avuca sığmaz bir esinti gibi gelip geçen, girdaplar gibi dönüp duran! KİNERA -Suç benim mi? Aman, ne yapıyorsun? Bırak beni! Havlar.

SFENKS- Kımıldıyorsun, kaçıyorsun elimden! Homurdanır.

KİNERA: -Deneyelim eziyorsun beni!

SFENKS: Hayır! İmkânsız! Ve yavaş yavaş gömülerek kumlar içinde kaybolur sürünerek giden Kimera ise helezonlar çizerek uzaklaşır. Bir sis peyda olur ağzından çıkan soluktan. Bu duman içinde Antonius yumak yumak bulutlar, belirsiz eğri büğrüler görür. Sonunda insan bedeni görüntüleri fark eder... ”⁹⁸

Sfenks ve Kimera teması her şeyden önce zıtlığın temasıdır. Hareketli ve dinamik yapısıyla Kimera sfenksin etrafında gezip, uçarken, sfenks vakur ve durağan bir şekilde Kimera’yı izlemektedir. Redon da bu kontrastı resmine yansıtmıştır.

⁹⁸ Gustave Flaubert, **Ermiş Antonius ve Şeytan**, 1857, İş Bankası Yayınları, s.127-129

Savaş bittiğinde tekrar Paris'e giden Redon, burada neredeyse tamamen karakalem ve taş baskı çalışmaları yapar. 1879'ta ilk taş baskı serisi olan Dans le Rêve 'yi yayımlar. Redon, yazar Joris Karl Huysmans'ın 1884 tarihli *À rebours (Doğaya Karşı)* kitabında bahsedilene kadar nispeten bilinmeyen bir sanatçıydı.

*"...Bunlar Odilon Redon imzası taşıyan resimlerdi. Cilalanmamış armut ağacından, köşeleri altın yaldızlı çerçevelerin içinde akla hayale gelmeyecek görüntüler taşıyorlardı: Bir fincanın üzerinde dinlenen Merovenj stili bir kafa, elinde bir gülle taşıyan ve bir Budist rahibi ya da bir hatibi andıran sakallı adam, vücudunun orta yerinde bir insan yüzü bulunan örümcek. Sonra, sıra dışı düşlerin terörünü derinlemesine kazın karakalem çizimler vardı. Şurada devasa bir ölüm, göz kırpan melankolik gözkapakları, diğer yanda kirli ve kasvetli bir gökyüzünün altında, kuru, bozunmuş bir manzara, yanmış bir ova, bulutlara püsküren volkanlar, bazen bu imgeler bilimkurgu havasında distopyaları andırıyor bazen de buzullar, tarihöncesi bitkiler, tuhaf kayalarla tam tersi ilkel zamanları çağrıştırıyordu. Mamutlar ve dinazorlar yaşasalardı modern görünüşleri nasıl olurdu bu çizimlerden tahayyül edebiliyordunuz. Bu çizimler kesinlikle sınıflandırılmazdı, resim sanatının sınırlarının dışındaydılar, olağanüstüydüler ve çok özel bir çeşit hastalığın, hezeyanın ürünleriydiler."*⁹⁹

1890'dan itibaren pastel ve yağlıboya kullanımına geçen sanatçı hayatının sonuna kadar bu teknikte eserler vermeye devam etmiştir. Amerikalı sanat tarihçi Micheal Gibson, Redon'un en koyu resimlerinde dahi "ışığın karanlığa karşı olan zaferini" yansıtmaya çalıştığını söylemiştir.¹⁰⁰

Sembolist olarak tanımlansa da kendisini bağımsız bir sanatçı olarak gören Redon, sembolik konuları natüralist bir yapıda sentezleyerek izleyiciye sunmuştur. Sembolistler arasında popüler bir tema olan sfenks betimlerini de sıklıkla işleyen Redon, Oedipus mitinin yanı sıra sfenksi tekil veya yan unsur olarak da resmetmiştir.

⁹⁹ Joris-Karl Huysmans, **Against Nature**, 1998, Oxford University Press. s. 52–53

¹⁰⁰ Micheal Gibson, **Odilon Redon, 1840-1916: The Prince of Dreams**, 2001, Los Angeles, s.97

Resim 3.34: Odilon Redon, Mistik Şövalye (Oedipus) ve Sfenks ,1869, karakalem, 16x20 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux, Fransa



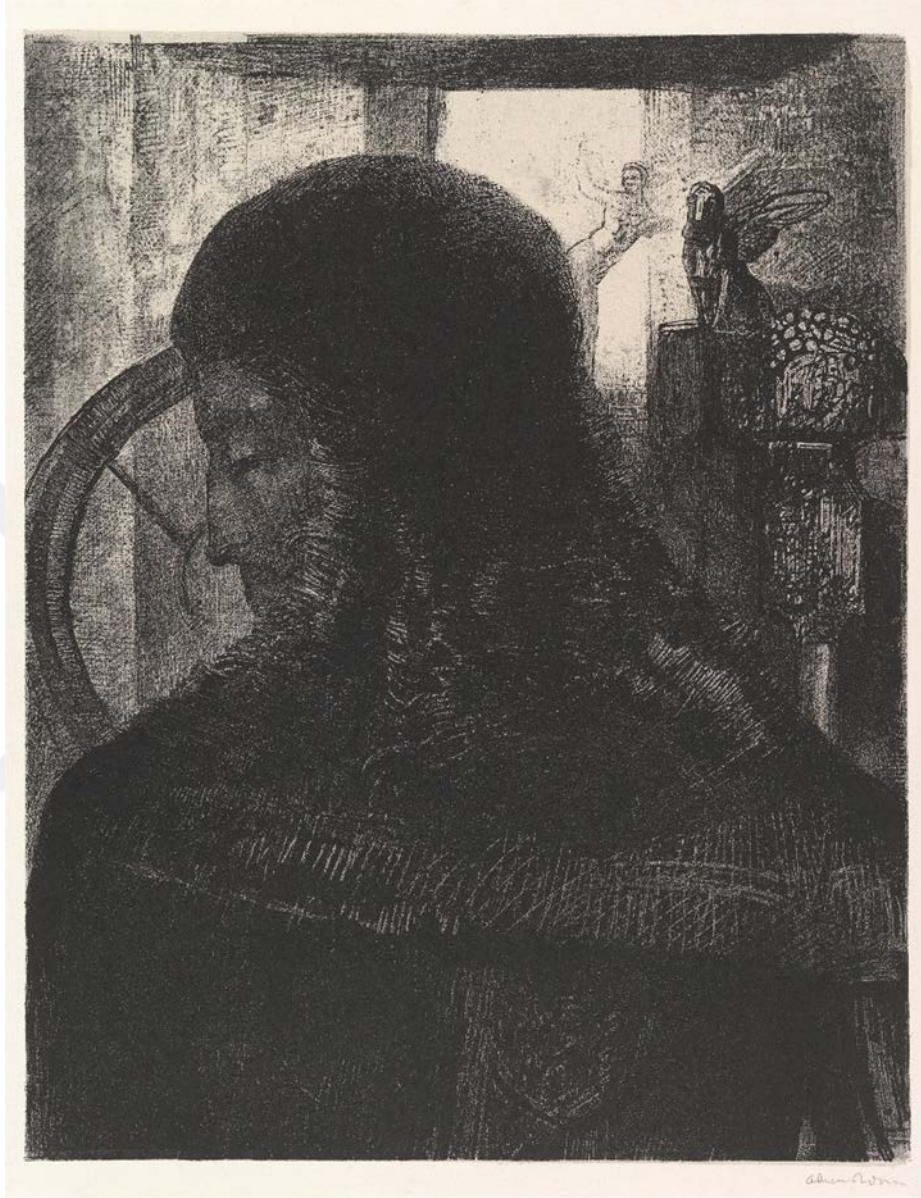
Kaynak:<https://www.paintingz.com/odilon-redon-the-mystical-knight-oedipus-and-the-sphinx-1869.html> 22.03.2019

Sanatçının sfenks serisinin erken dönem eserlerinden biri olan 1869 tarihli *Mistik Şövalye ve Sfenks* karakalem çalışmalarından biri olup özellikle kompozisyonu itibarıyla ilgi çekici bir yapıya sahiptir. Orta çağ şövalyesi şeklinde betimlenen Oedipus elinde bir insan kafası tutarak sfenksin önüne doğru işaret etmektedir. Redon kendisinin de sıklıkla belirttiği gibi resimlerinde rüya ve uyanış temasının hoşuna gittiğini ve karakalem, taş baskı eserlerinden anlaşılacağı üzere siyahın renkleri arasında en güzeli olduğunu söylediğinden¹⁰¹ yola çıkarak buradaki insan kafasının uyku halinde olduğu yorumu yapılabilir.

¹⁰¹ Andre Mellerio, **Odilon Redon** ,1913, Paris, s.67

Mit özelinde düşünöldüğünde kronolojik olarak Oedipus ve Thebes Sfenks'inin buluşması Oedipus'un babası Laius'u öldürdükten sonra gerçekleşmektedir. Bu açıdan sahnedeki kafanın kimliği ile ilgili bir diğör yorum olarak Laius'un kafası denilebilir. Sfenks oturur vaziyette Oedipus'a bakmaktadır. Sfenks sembolist dönemin diğör örneklerine oranla çok daha erkeksi bir yapıdadır. Kanatları arkada bulunan kemerleri neredeyse tamamlar biçimde resmedilmiştir. Mekânın belirsizliği rüya temasını güçlendirse de iç mekân diyebileceğimiz bir konum söz konusudur. Sembolistlerin pek çoğu gibi mitolojik konulardan uzak kalamayan Redon, sahneyi düşsel bir şekilde resmederek mitin gerçekçi betiminden ziyade sfenks özelinde sembolist ve içsel yorumunu yapar.

Resim 3.35: Odilon Redon, Yaşlı Şövalye (Vieux Chevalier) ,1896, 30 x 23,5 cm, taş baskı, Fransa



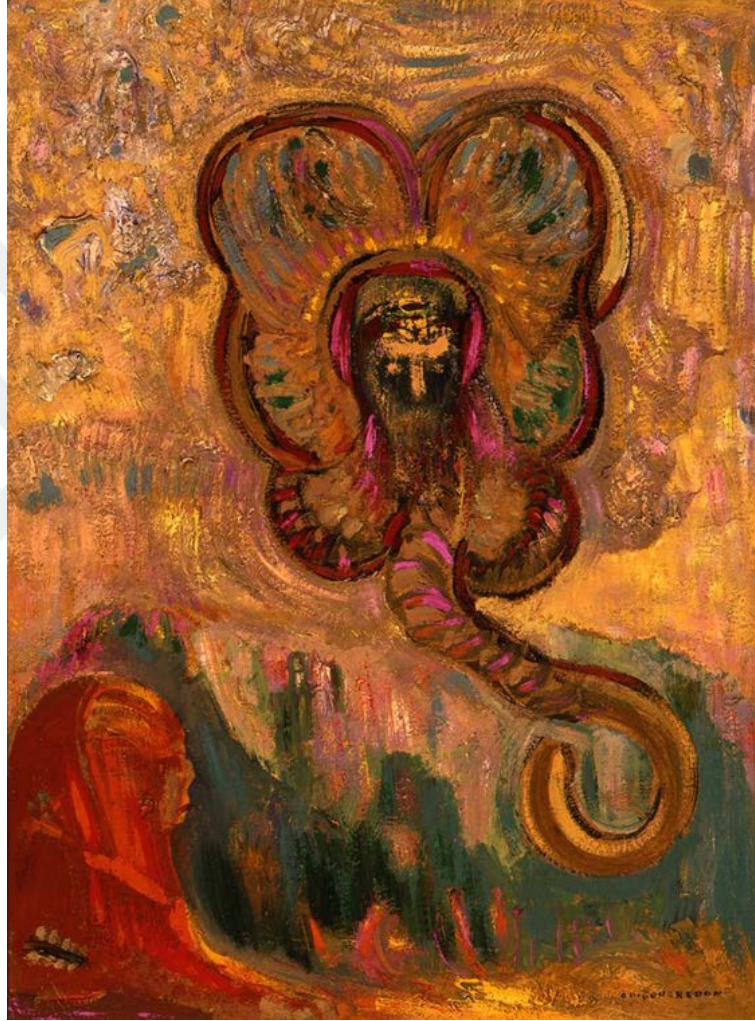
Kaynak: [http://www.williamcarlfineprints.com/pieces/1553_Vieux_Chevalier_\(Old_Knight\)](http://www.williamcarlfineprints.com/pieces/1553_Vieux_Chevalier_(Old_Knight))

05.12.2018

Yaşlı Şövalye'de (1889) arka planda göze çarpan sfenks figürü, *Sfenks* (1896)'de çok daha merkezi bir konumdadır bunun yanı sıra yine *Yaşlı Şövalye*'de tipik bir Yunan sfenksi betimlenirken *Sfenks ve Kimera* resminde ise Firavun suratına benzer bir yapıda Gize Sfenksi başka bir mitolojik figür olan kimera ile resmedilmiştir. Sfenkslerin yapılarından bağımsız olarak her iki resimde de mekânsal

bir belirsizlik söz konusudur. Redon'un düşsel tarzı her iki resimde de kendini gösterir. Bu bakımdan düşsel yorumun içerisinde mitolojik ve fantastik yaratıkların bulunması da son derece olağan karşılanabilir.

Resim 3.36: Oannes ve Sfenks 1910, yağlıboya ,31 x 23 cm, Portland Art Museum, Portland, ABD



Kaynak:http://portlandartmuseum.us/mwebimages/IMAGES/PERMANENT%20COLLECTION/1960/0067_0028_0000_01_P.jpg 07.05.2019

1890'dan sonra yağlıboya ve pastel tarzda eserler vermeye başlayan Redon'un *Oannes ve Sfenks* (1910) eseri tema itibariyle son derece ilgi çekicidir. Kompozisyon olarak sanatçının karakalem çalışması *Sfenks ve Kimera* (1899) ile benzerlik gösterse de Oannes figürünün burada bulunması resmi eşsiz kılar. Oannes, Mezopotamya mitinde insanlığa bilgeliği öğreten amfibik (hem karada hem denizde

yaşayan) bir yaratıktır. Helenistik dönemde yaşamış yazar ve keşiş Babilli Berossus tarafından balık kafasına ve insan vücuduna sahip bu yaratık gündüzleri deniz kıyısına gelip insanoğluna edebiyat, sanat ve bilim konusunda bilgiler veren biri olarak tanımlanmıştır.¹⁰²

Bu mitolojik yaratığın resimde hem Mısır hem Yunan mitinde bilgeliğin ve bilginin sembolü olan sfenks ile betimlenmesi benzer tanımlara sahip bu iki mitolojik yaratığın karşılaşması olarak görülebilir. Resimde yoğun bir renk kullanımı ve neredeyse izlenimci bir hava söz konusudur. Buradaki sfenks betimi Mısır sfenksinin tipik özelliklerini taşır. Bu iki mitolojik karakterin bir araya gelişi sanatçının düşsel tema eğiliminin yanı sıra içsel olarak hem bilgi hem de bilginin elde edilmesi ile ilgili sanatçının kaygılarının belirmesi olarak görülebilir. Bunun yanı sıra Oannes figürünün neredeyse kelebek şeklinde biçimlenmesi sanatçının Oannes'in fizyolojik yapısıyla ilgilenmediğinin, bilgi sembolizminin yansıması olarak görülmesinin yeterli olacağını düşündürmektedir.

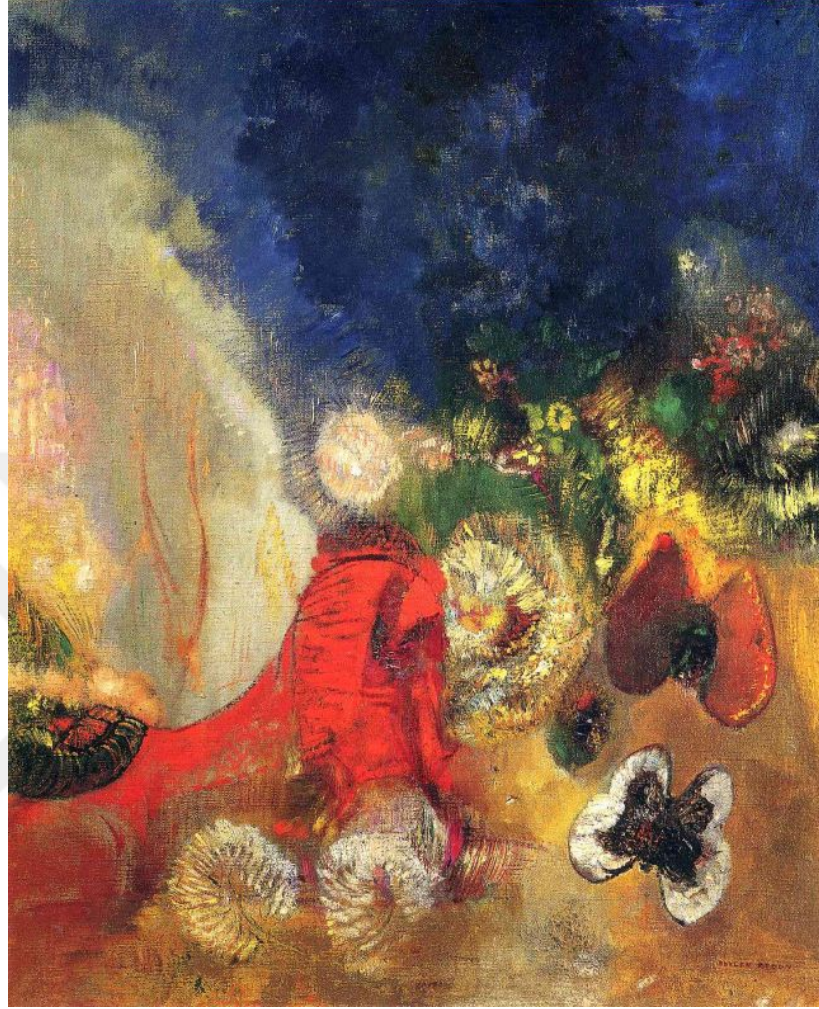
¹⁰² Stanley Mayer Burstein, **Babylonica of Berossus**, 1978 s.155

Resim 3.37: Bir Oannes Çizimi



Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/mythology-oannes-dagon-granger.html?product=art-print>

Resim 3.38: Odilon Redon, Kırmızı Sfenks ,1912, 61×49,5 cm, Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.odilon-redon.org/The-Red-Sphinx.html> 12.03.2019

Geç dönem eserlerinden olan *Kırmızı Sfenks* (1912) Redon'un son dönem tekniği ve temalarıyla ilgili dikkat çekici bilgiler vermektedir. Hayatının sonlarına doğru rengi çok daha canlı olmaya başlayan Redon, doğadan resimlere yönelmiştir. Kelebekler ve çiçeklerle ilgili serileri bulunan Redon, bu resminde sfenksi kırmızı renkte çizerek Fovist bir etki yaratmıştır. Sfenksin etrafında çok sayıda kelebek ve bitki göze çarpmaktadır. Natüralist öğeler kullanılmasına rağmen resim daha çok soyut etkiler barındırır. Bu renk cümbüşünün arasında sfenks, tipik Mısır sfenksi pozundadır.

Belçikalı simbolist ressam Félicien Rops (1833-1898) ağırlıklı olarak leke baskıları ve gravürleri ile bilinmektedir. Çok sayıda erotik ve şeytani temalara ait

çizimleri de bulunan Rops, özellikle Belçika'da çizgi roman kültürünün gelişimindeki öncüllerden biri sayılmaktadır.¹⁰³

1864'te şair Charles Baudelaire (1821-1867) ile tanışan Rops, şairin ölümüne kadar onunla görüşmeye devam eder. Baudelaire pek çok sembolist sanatçıyı etkilediği gibi Rops'un da sanatında önemli bir yer arz eder. Rops şairin *Les Épaves* (Enkaz) (1866) iç kapak resmini yapar. *Les Fleurs Du Mal* (Kötülük Çiçekleri) içerisindeki seçkilerden oluşan bu kitap Fransa'da sansürlenmiş ve bu nedenle Belçika'da basılmıştır.¹⁰⁴

Hops'un Baudelaire ile olan bu ilişkisi ve sanat anlayışı çağdaş yazarlar tarafından övgü ile karşılanmıştır. Théophile Gautier (1811-1872), Alfred de Musset (1810-1857), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), ve Joséphin Péladan (1858-1918) sanatçıdan bahseden şair ve yazarlardan bazılarıdır.

Resim 3.39: Rops, Joséphin Péladan 'ın *La décadence latine* kitabında bulunan sfenks çizimi ,1886



Rops aynı zamanda Brüksel'deki Güzel Sanatlar'ın (Société Libre des Beaux-Arts of Brussels) kurucu üyelerindendir. Dönemin çoğu yazar ve şairinin de konu

¹⁰³ (Çevrimiçi) https://www.lambiek.net/artists/r/rops_felicien.htm, 22.04.2019

¹⁰⁴ (Çevrimiçi) https://www.lambiek.net/artists/r/rops_felicien.htm, 22.04.2019

edindiği seks, ölüm dünyevi ve dindışı konuları resimlerinde yansıtmıştır. Özellikle gravürleri Edvard Munch (1863-1944) ve Max Klinger (1857-1920) gibi pek çok genç ressamı etkilemiştir.¹⁰⁵

Resim 3.40: Félicien Rops, Sfenks ,1882, taş baskı ,28x20.9 cm, British Museum, İngiltere



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/F%C3%A9licien_Rops%2C_Die_Sphinx_%281882%29.jpg 23.04.2019

Rops, sfenks betimini hayatı boyunca sıklıkla işlemiştir. 1883 tarihli *Sfenks*'i taş baskı olup özellikle sfenksin fizyolojik öğeleri itibarıyla dikkat çekicidir. (Resim 3.40) Sfenksin duruşu klasik eril Mısır sfenksi tarzında olsa da göğüslerinin olması

¹⁰⁵ Edith Hoffmann, Notes on the Iconography of Félicien Rops ,1981, s.206

ve surat ifadesi ile dişiliği de ön plana çıkarmaktadır. Bu bakımdan hem Yunan hem Mısır sfenksinin melez bir gösterimi olan bu sfenks kanatları itibariyle de özgün bir yapıya sahiptir. Kuş kanadından ziyade neredeyse anten görünümlü bu kanatların ortasında bir kurukafa vardır. Sanatçının lm, şeytan vb. temalı tarzı düşünüldüğünde böyle bir çizimin varlığı şaşırtıcı olmamaktadır. Sfenksin ayakları da tıpkı Gize sfenksi gibi vücuduna oranla çok daha büyüktür. Sfenkse sarılan çıplak kadın figürü hayranlıkla sfenks heykeline bakmaktadır. Sfenksin Batı resminde bu dönem itibariyle ve daha sonraki yıllarda sıklıkla görülebilen ‘erotik ve baştan çıkarıcı’ betiminin dikkat çekici bir örneğidir. Bu evrim özellikle 20.yüzyıl sonrası çok daha belirginleşmektedir. Kaidenin üzerinde fantastik ve düşsel bir betim söz konusudur. Medusa’yı anımsatan bu yaratığın yine ölüm temasıyla bağlantılı olarak buraya koyulmuş olabileceği düşünülebilir.

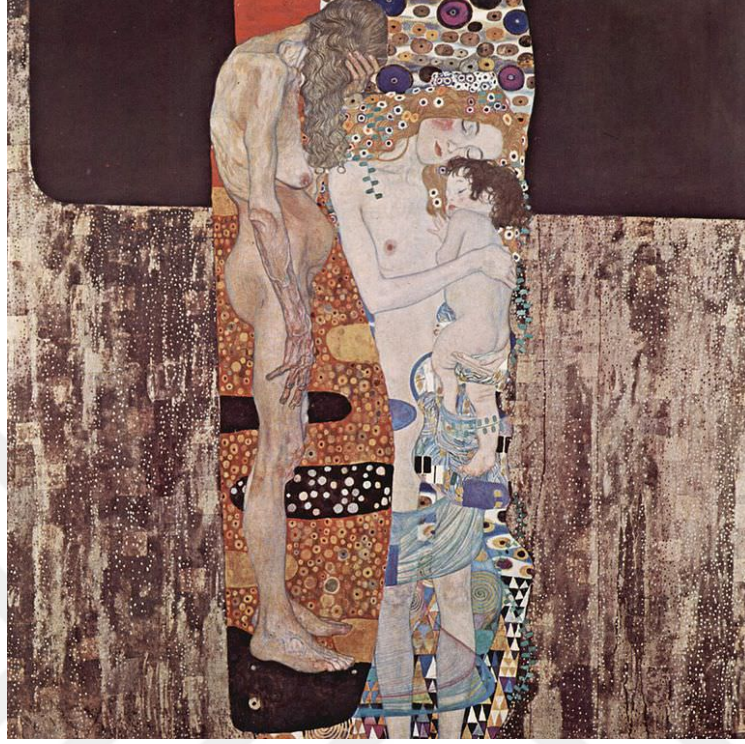
Resim 3.41: Edvard Munch, Kadının Üç Evresi (Sfenks) ,1894, tuval üzerine yağlıboya ,164x250 cm, Rasmus Meyer Collection, Bergen, Norveç



Kaynak: <https://www.edvardmunch.org/woman-in-three-stages.jsp#> 23.10.2018

Norveçli ekspresyonist/sembolist Edvard Munch'un (1863-1944) *Sfenks* olarak da bilinen bu resmi sfenks betiminin 20.yüzyıl itibariyle evirildiği noktanın belirgin bir örneğidir. Her ne kadar 19.yüzyıl sonu olsa da bu tarihten itibaren resimlerde bariz bir sfenks betimi bulunmasa da resmin adının sfenks veya bir kadın portresinin adının sfenks olması sıklıkla karşılaşılabilecek bir durum olacaktır. Sfenks artık biçimi itibariyle değil temsiliyle eserlerde yer almaya başlayacaktır. Özellikle “sfenks pozu” olarak adlandırabileceğimiz kadın portre ve pozları sıklıkla görülecektir. Buradan yola çıkarak sfenksin artık tamamen dişilikle ve kadın ile bağdaştırıldığı ve bu yönde betimlenmeye devam ettiği görülmektedir. Munch'un bu resminde de kadının üç evresi ve kadınlığının kronolojisinin bir betimidir. Bu bakımdan resimden neredeyse on yıl sonra yapılan Gustave Klimt'in (1862-1918) “*Kadının Üç Çağı*” ile hem tematik hem biçimsel olarak benzerlik göstermektedir. (Resim 3.42)

Resim 3.42: Gustave Klimt, Kadının Üç Çağı ,1905, 180x180 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, İtalya



Kaynak: [https://www.gustav-klimt.com/The-Three-Ages-Of-Woman.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](https://www.gustav-klimt.com/The-Three-Ages-Of-Woman.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)
03.12.2018

Munch'un biçim olarak dışavurumcu, içerik olarak Sembolizm tarzı hemen hemen bütün resimlerinde kendini göstermektedir. Munch burada kadının karmaşık yapısının erkeğin gözünden bir temsilini yapmak istemiştir. Kendi hayatıyla da bağlantılı olarak kadının hem cinsel hem psikolojik evrelerini göstermektedir.

Kadın, saf, temiz ve ideal bir genç şeklinde olabilir burada da resmin sol tarafında bu beyaz elbiseli figür diğerlerinden çok daha uzaktadır. Neredeyse düşsel bir şekildedir. Ortadaki figür ise kendi dünyasında yaşayan beyaz elbiseli figüre nazaran çok daha merkezi, dikkat çekmek isteyen, cinsel olarak farkındalığa sahip bir kadındır. Ortadaki bu figür Munch'un pek çok resminde kendini göstermektedir. Kadın aynı zamanda tecrübenin, kederin ve yaklaşan ölümün de temsili olabilir. Ortadaki figürün hemen sağ tarafında bulunan rahibe elbiseli kadın bu tanıma uymaktadır. Kadının bu evreleri tecrübe/saflık, genç/yaşlı, ölüm/yaşam vb. pek çok zıtlığın da buradaki gösterimi olarak göze çarpmaktadır. Buradaki kadınların hepsi

sanatçının hayatından geçmiş kadınların temsilidir.¹⁰⁶ En sağ tarafta da bir erkek figür bulunmaktadır.

Resmin sfenks olarak da bilinmesinin sebebi de birkaç temayı üzerinde barındırmasının yanı sıra artık 20. Yüzyıl itibariyle kadının sfenksle ilişkilendirilmesi, ölüm/hayat vb. zıtlığı da sfenks temsiline görülebilmesi özellikle de mitte geçen bilmeceyle birlikte düşünüldüğünde bağlantı kurulabilmektedir.

Amerikalı sembolist ressam Elihu Vedder (1836-1923) 16 yaşında annesini kaybetmiş babasıyla birlikte Küba'ya gitmişti. Daha sonra 1856'da Paris'e giden Vedder, Neo-Klasik ressam François-Édouard Picot'dan (1786-1868) ders almıştır.¹⁰⁷ Sonraki yıllarda Roma, Napoli, Venedik gibi şehirlere de giden Vedder, Amerika'da patlak veren İç Savaş (1861-1865) sebebiyle ülkesine dönüp orduya yazılmıştır. Savaş sonrası Küba'ya dönen ressam ülkenin tropikal ikliminden ve okyanustan yoğun derece etkilenmiş ve resimlerinde sıklıkla bu öğelerden yararlanmışır. *Anka'nın Yumurtası* (1868), *Balıkçı ve Cin* (1863), *Deniz Yılanın Yuvası* (1864) eserleri tropikal ve okyanus kıyısı betimlerinin yanı sıra Oryantalist etkiler de gösterir.

¹⁰⁶ Mary G. Wilson, *Edvard Munch's "Woman in Three Stages": A Source Of Inspiration For Henrik Ibsen's "When We Dead Awaken"*, The Centennial Review, Vol. 24, No. 4 ,1981, Michigan State University Press, s.497-500

¹⁰⁷ Joseph Walker, **Famous Painters of America**, 1916, New York, s.148

Resim 3.43: Elihu Vedder, Anka'nın Yumurtası (1868), Tuval üzerine yağlı boya, 19.1 x 41 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, VA.



Kaynak: <https://www.allpainter.com/elihu-vedder/the-roc-s-egg-handmade-oil-painting-reproduction-268120.html> 06.03 2019

Oryantalist, gizemli ve ezoterik temaları benimsemeye başlayan ressamın sfenks betimleri de sembolizm bağlamında ilgi çekicidir. Erken dönem eserlerinden olan *Sfenks Sorgucusu* (1863) olağan sfenks betimlerinden farklı bir yapıdadır. Sfenksin yanı başında yarı diz çökmüş bir vaziyette eğilen yaşlı, Doğulu bir adamın sfenksin dudaklarına doğru kulağını yanaştırdığı görülmektedir. Bu jest adamın sfenksten bir cevap almaya çalıştığı izlenimini vermektedir. Sfenksin bilgiyi ve bilgeliği sembolize ettiği düşünüldüğünde insanın varoluşsal sorunlarına aradığı bir cevap yorumu yapılabilir. Sfenksin soru soran, insanın (Oedipus) cevap veren tarafta olduğu örneklerin aksine resimdeki görev değişimi bu açıdan dikkat çekicidir. Ressamın bu resmi yaptığında Mısır'ı henüz görmediği göz önüne alındığında¹⁰⁸ Vedder'in hayal gücünün etkisi takdire değerdir.

¹⁰⁸ Elliot Bostwick Davis, *American Painting*, Boston ,2003, s.49

Resim 3.44: Elihu Vedder, Sfenks Sorgucusu (1863), tuval üzerine yağılıboya, 92.07 x 107,31 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD



Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/the-questioner-of-the-sphinx-31296> 03.02.2019

Her ne kadar bu resim sanatçının hayal gücünün eseri olan gezgin bir Arap'ın sfenks önündeki cevap arayışı olarak tanımlansa da ve esas Thebes Sfenksi ve Oedipus mitiyle bağlantısız görülse de mitolojik hikayeye ilginç derecede benzerliklere sahiptir. Baş figür tıpkı Oedipus gibi gezgindir ve oraya gelene kadar zorlu ve yoğun bir mesafe kat ettiği kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Tıpkı Oedipus gibi sfenksin bulunduğu tehlikeli ortama yanaşarak merak etmektedir. Resimde sfenksin civarındaki kuru kafalar tıpkı mitolojik hikâyede olduğu gibi önceki yolcuları temsil etmektedir. Buradaki fark resimdeki yolcular cevap arayışında iken mitteki yolcuların bilmeceye yanlış cevap verenler olmasıdır. Akıbetleri aynı olan yolcuların kurukafaları sonuç olarak insanın doğaya karşı başarısızlığını temsil etmektedir. Resmin sağ alt tarafındaki kayada sanatçının imzası ve resmin tarihi görülmektedir.

Resim 3.45: Elihu Vedder, Kıyı Sfenksi (1879), Tuval üzerine yağlıboya, 40.6 x 71,1 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, CA, ABD



Kaynak: <http://www.elihuedder.org/The-Sphinx-Of-The-Seashore-1879-80.html> 02.02.2019

1879’da ressam, bir Yunan sfenksini sahilde resmetmiştir (Resim 3.44). Mit ile bağlantısı ressamın diğer sfenks örneğine oranla daha yüksek derecede gözüken resimde gün batımının etkisi renk kullanımına yansımıştır. Thebes şehri olarak yorumlanabilecek arka plandaki mimarinin yapısı belirgin değildir. Şehrin girişine yerleştirilen sfenks Mısır sfenksine oranla çok daha dişi özellikler barındırmaktadır. Sfenksin hemen önünde bulunan kurukafalar şehre girmek isteyen yolcuları, bilmeceyi doğru yanıtlayamayanların sonunu temsil etmektedir. Sfenksin yalın bir şekilde başka bir figür olmadan tasvir edilmesi artık sfenks betiminin tek başına bir tema olma yolunda ilerlediğini göstermektedir.

Resim 3.46: Fernand Khnopff, Sfenks (Okşayış) ,1896, tuval üzerine yağlıboya, 151x50cm, Royal Museum of Fine Arts, Brüksel, Belçika



Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/caresses/_AGlYSd0kETwGw 01.03.2019

Öğelerin sembolik yorumunun ucu açıktır. Erkek figür sanatçının kendisi, sfenks ise kız kardeşi Marguerite yorumu en başta gelse de¹⁰⁹ Oedipus ve Sfenks mitinin benzersiz bir uyarlaması da söz konusu olabilir. Sfenksin tipik aslan vücutlu betimi burada yerini leopar desenli bir hayvana bırakmıştır. Kanatsız ve neredeyse baş bölgesine kadar tamamının hayvan vücutlu bu sfenksin atipik bir örnek olması sembolistlerin fizyolojiden ziyade temsille olan ilgileriyle açıklanabilir. Sfenks son derece sakin ve uysal bir yapıdadır ve neredeyse evcil bir hayvan görünümünde pençesini erkek figüre doğru uzatmaktadır. Herhangi bir çatışma belirtisi görülmeyen resimde erkek figürün elindeki asa Hermes'in asasıyla benzerlikler göstermektedir. Popüler kültürde de yansımaları bulunan resmin en bilinen versiyonu 1982 tarihli *Cat People* filmindedir.

¹⁰⁹ Gisèle Ollinger-Zinque, **Museum of Modern Art. A Selection of Works**, Brüksel ,2001, s. 86

Resim 3.47: Malcolm McDowell ve Ruth Brigitte Tocki, Cat People filminden silinen bir sahne (1982).



Kaynak:<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/wp-content/uploads/2012/12/khnopff4.jpg>
11.02.2019

Resim 3.48: Sarah Bernhardt, Sfenks Görünümlü Otoportresi ,1880, bakır heykel,31.8 x 34.9 x 31,8 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD



Kaynak : <https://arthistoryproject.com/artists/sarah-bernhardt/self-portrait-as-a-sphinx/> 20.04.2019

19.yüzyılın sonunda her ne kadar heykel olsa da oto portre tanımıyla yapılan nadir örneklerden olan bu eser ünlü tiyatrocı Sarah Bernhardt'ın (1844-1923) mürekkep hokkasının üzerindeki sfenks betimiyle dikkat çekmektedir. Yarasa kanatlı, grifon kuyruklu ve boynuzlu kafa yapısıyla son derece karma bir yapıda görülen bu sfenks Sarah Bernhardt özelinde sanatçının tiyatroyla bağlı olarak sürekli değişimi ve oynadığı farklı rollerin temsili olarak yorumlanabilir. Sanatçının çok da bilinmeyen heykeltıraşlık yönünün örneklerinden olan bu eserin ilham kaynağı sanatçının 1874 tarihli tiyatro oyunu *Le Sphinx* ve buradaki performansıdır.¹¹⁰

¹¹⁰ (Çevrimiçi) <https://womennart.com/2017/12/13/sarah-bernhardt-the-sculptor/> , 30.04.2019

Resim 3.49: François-Émile Ehrmann, Oedipus ve Sfenks (1903), tuval üzerine yağlıboya, 76.5 × 106,3 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS), Strasbourg, Fransa



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Fran%C3%A7ois-%C3%89mile_Ehrmann%2C_Oedipe_et_le_Sphinx.jpg 21.04.2019

Fransız Sembolist ressam François-Émile Ehrmann (1833-1910) 20.yüzyılda görülen az sayıdaki Oedipus ve Sfenks mitini tema olarak seçen sanatçılardandır. Son derece tehditkâr bir sfenks betiminin olduğu bu resimde Oedipus genç bir savaşçı olarak bıçağı hazır bir şekilde beklemektedir. Kızıl saçlarıyla Lilith'i anımsatan sfenksin pençeleri Oedipus'a saldırmak üzere havadadır. Sanatçı mitin en dramatik anlarından birini seçmiştir. Birbirlerine gözdağı verircesine bakan iki figür insan ve hayvanın kapişmasının çok daha öne çıktığı bir şekilde vurgulanmıştır. Sfenks neredeyse kendini korumak isteyen bir hayvan gibi savunmadadır. Sfenks ve Oedipus karşılaşmasının zihinsel ve akli temsil eden psikolojik yapısından ziyade çok daha fiziksel bir etki söz konusudur.

1885 yılına kadar Münih Akademisi'nde eğitimini sürdüren ve 1892'de kurulan Münih Sezasyon'un kurucularından olan Alman Sembolizmci Franz Ritter von Stuck (1863-1928) ağırlıklı olarak mitolojik temaları resmetmiştir. Geniş ve büyük formlar resimlerinde egemen bir yapıdadır. Bu durum heykelle olan eğiliminin resimdeki yansıması olarak yorumlanabilir. Sembolizmci Vazgeçilmez olan baştan çıkarıcı çıplak kadın figürü ressamın da sıkça betimlediği figürlerdendir. Çerçeveye özel bir önem veren Stuck, figürleri ve öğeleri bu yapıda düzenleyerek resme yerleştirir. Wassily Kandinsky (1866-1944), Otto Müller (1874-1930), Paul Klee (1879-1940) gibi ressamlar sanatçının öğrencisi olmuştur.¹¹¹

Resim 3.50: Franz von Stuck, Sfenksin Öpücüğü, 1895, tuval üzerine yağlıboya, 162.5 × 145,5 cm, Museum of Fine Arts Budapest, Macaristan



Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/the-kiss-of-the-sphinx/1wF99NjZAfzbjQ> 22.03.2019

¹¹¹ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Franz-von-Stuck> 20.04.2019

Sanatçının *femme fatale* kadın betiminin en belirgin örneklerinden olan *Sfenksin Öpücüğü* baştan çıkarıcı sfenks betimi ve şeytani kadın temasıyla bir sentez oluşturur. Dar bir alana sıkışmış kompozisyonda kaba ve sert renk kullanımı söz konusudur. Rengin bu şekilde kullanımı resmin yoğunluğunu ve hacmini artırırken erotizmini de ön plana çıkarmaktadır. Kurbanını pençeleriyle sarmış sfenks ölüm öpücüğünü verirken betimlenmiştir. Sfenksin silah olarak öpücük kullanmaya başlaması bu dönemle birlikte sfenks betimine giren detaylardandır. Erkek figürün kendini bırakmış yarı ölü hali de bu durumu destekler vaziyettir.

Resim 3.51: Franz Stuck, Sfenks, 1904, tuval üzerine yağlıboya, 83x157cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Almanya



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Franz_von_Stuck_Sphinx.jpg
11.04.2019

Stuck, 1904 yılında bir kadın portresini sfenks pozuyla resmetmiştir. Sfenks betiminin 20. Yüzyıl itibariyle tamamen kadına dönüşmesinin bir örneği olarak gösterilebilecek bu resim özellikle çerçevenin kullanımı açısından ilgi çekici bir yapıya sahiptir. Kadın figürün tamamen çıplak olması ve ellerini pençe şeklinde öne

ıkarması sfenks pozunu tamamlar niteliktedir. Sanatçının kadının gösteriminin *Femme Fatale* tarzı pek çok eserinde karşılaşılabilecek bir ögedir. Bunun yanı sıra eserlerinde kadın, günah, şeytan, erkek gibi ögeleri tekil veya gl olarak da işlemiştir. Sembolist içeriği dışavurumcu biçimle birleştirerek sunan sanatçı Adolf Hitler'in de favori ressamlarından olmuştur.

Resim 3.52: Louis Welden Hawkins, Sfenks ve Kimera ,1906, tuval üzerine yağlıboya ,81x73 cm, Muse d'Orsay Paris

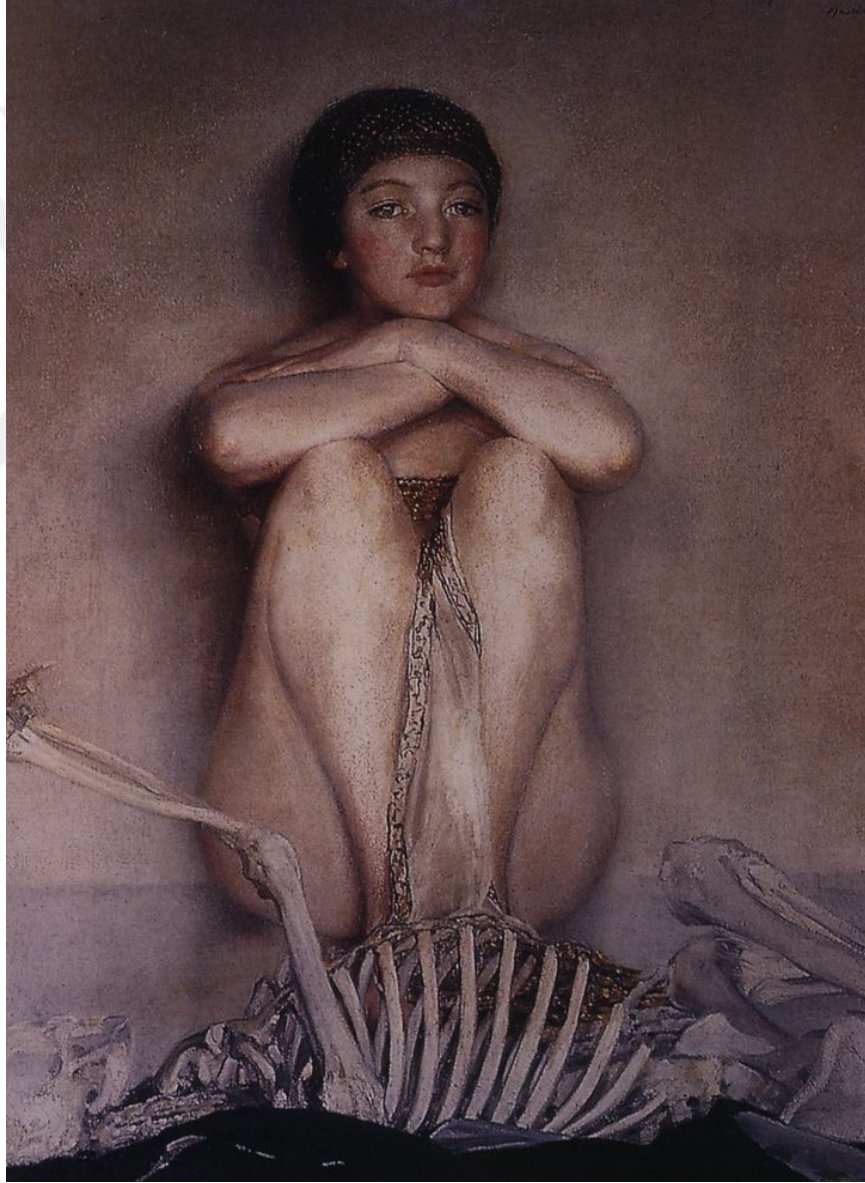


Kaynak:<http://musees-rouen-normandie.fr/en/oeuvres/the-sphinx-and-the-chimera> 23.04.2019

Almanya doğumlu İngiliz ressam Louis Welden Hawkins (1849–1910) sanat eğitimini Paris'te cole des Beaux-Arts alternatifi olarak 1868 yılında kurulan Acadmie Julian'da almıştır. Buradaki eğitiminden sonra sembolist temalarla ilgili eserler veren sanatçı özellikle mistisizm, bireysel kş vb. konuları işlemiştir. Sembolist sanatçıların favori konularını da resmeden sanatçı özellikle kadın portreleriyle n salmıştır.

1906 tarihli *Sfenks ve Kimera* sanatçının melez yaratığın sembolist yorumudur. Hawkins'ın aynı zamanda Orta Çağ temalarını da kullandığı görülmektedir. Yaratık taş bir sütun önünde resmedilmiştir ki bu durum Gotik katedrallerdeki gargoye heykelleri anımsatmaktadır. Işığın kullanımı da ilgi çekicidir. Kadın figürün etrafında hale ve ruhani ışık bu dönemdeki şeytani kadın temasıyla nispeten tezatlık göstermektedir.

Resim 3.53: William Sergeant Kendall, *Sfenks*, 1915, tuval üzerine yağlıboya,



Kaynak: <http://users.wfu.edu/woodaljn/ant260/sphinx.htm> 22.04.2019

Amerikalı ressam William Sergeant Kendall (1869-1938) ağırlıklı olarak ev hayatını anımsatan temaları resmetmiştir. Eşi ve üç kızı erken dönem resimlerinin baş figürleridir.¹¹²

14 yaşında ailesinin ısrarıyla Brooklyn Sanat Lonca'sına katılan sanatçının ilk öğretmeni Realist ressam Thomas Eakins (1844-1916) olmuştur. Eakins, ressamın sanat anlayışında ve tema seçimlerinde de önemli bir yer tutmuştur. 1884'te Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne geri dönen Eakins'le beraber Kendall da gitmiştir.

Kızının bir portresi olan *Sfenks* kadın-sfenks ilişkisinin bir örneği olarak görülmektedir. Sahnede sfenks yaratığını çağrıştıracak belli bir unsur olmamasına karşın resmin adı bu dönemdeki popüler kullanımı ile sfenks olmuştur. Figürün önündeki iskelet geçmişteki örneklerdeki sfenksin kurbanlarının akıbeti yorumu yapılabilir bununla birlikte *femme fatale* temsili olarak düşünüldüğünde kadının öldürücü ve yok edici etkisi olarak da düşünülebilir.

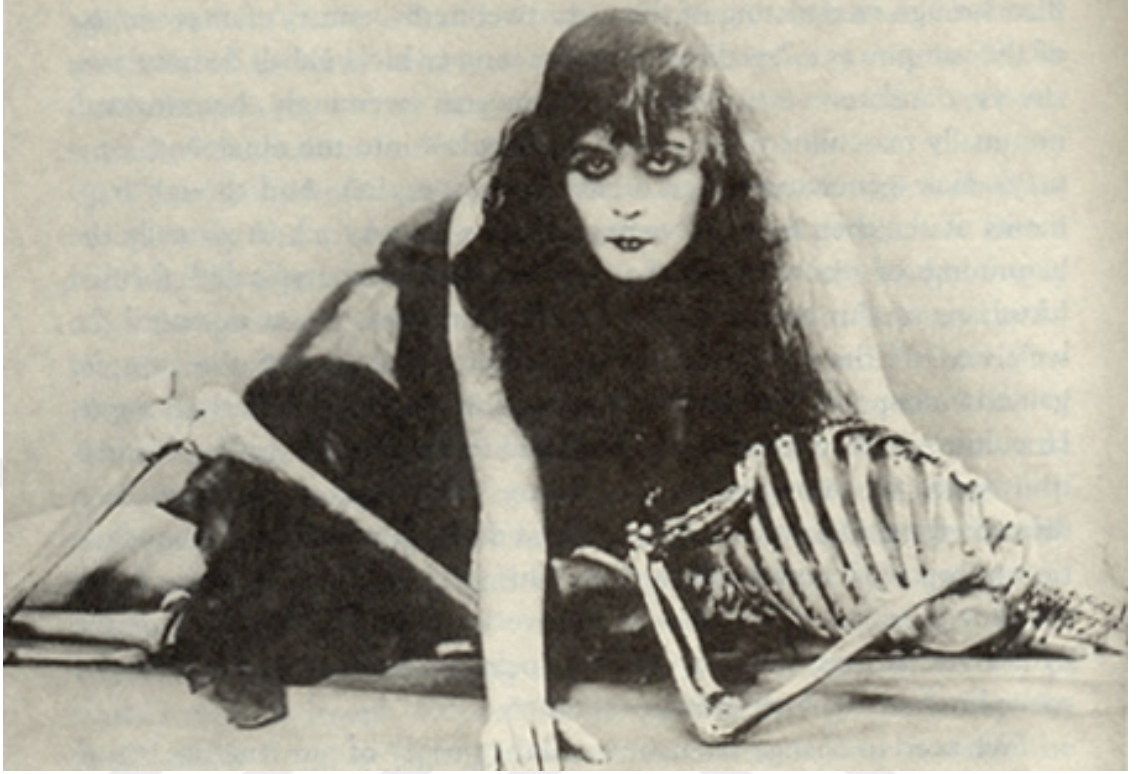
Sanatçının bu resmi yapılmasından sadece iki yıl sonra çok daha popüler bir şekilde kullanılmıştır. Amerikalı sessiz film sanatçısı Theda Bara'nın (1885-1955) resimden ilham alınarak çekilen fotoğrafı sanatçının tarzı ve kariyeri de düşünüldüğünde bariz bir *femme fatale* vurgusudur. (Resim 3.54)

Bu dönemin sanatçıların ele aldığı *femme fatale* için Greene şu saptamayı yapmıştır: "... *Femme fatale*, kadından nefret eden, kadınları evrimsel derecelerin en alt basamağına koyan bilimsel görüşlerin vücut bulmuş şeklidir. Dişi cins sözde atalara aittir ve hayvanlara daha yakındır, bu saikle yaratılan *femme fatale*'in *Symbolist* konstrüksiyonu hibrid kadın-hayvan birleşimi bir canavardır..."¹¹³

¹¹² (Çevrimiçi), <https://americanart.si.edu/artwork/interlude-13569> , 5.5.2019

¹¹³ Vivien Greene, "The Salon de la Rose Croix The Religion of Art", **Mystical Symbolism**, New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, s. 26

Resim 3.54: Theda Bara, 1917



Kaynak: <http://users.wfu.edu/woodaljn/ant260/theda.htm> 4.4.2019

Arjantinli sürrealist ressam Leonor Fini (1907–1996) 20.yüzyılda sfenks mitine bağılı örnek veren nadir ressamıardandır. Sürrealist akımın getirdiğı yoğun ve baskın hayal gücünün sfenks betimleriyle birleştirerek ortaya dramatik eserler çıkaran Fini, pek çok ünlü yazarın eserlerine de illüstrasyonlar yapmıştır (Resim 3.55).

Resim 3.55: Leonor Fini, Marquis de Sade'in Juliete kitabı için çizimi ,1944 baskısı



Kaynak: <https://www.nytimes.com/2018/11/06/arts/design/leonor-fini-artist.html> 04.05.2019

Resim 3.56: Leonor Fini, Sfenkslerin Çobanı, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 46.2 x 38,2 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya



Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist-fini-leonor-artworks.htm> 21.02.2019

Fini 1941’de sfenks betimini sıra dışı bir şekilde tuvaline yerleştirir. Kabile kıyafetlerine benzer şekilde asasıyla gösterilen kadın hemen altındaki ufak sfenkslere bakmaktadır. Kurak ve terk edilmiş gibi görünen çöl benzeri bir yerde bulunan sfenkslerin etrafında kırık yumurta kabukları, kemikler ve diğer parçalar bulunmaktadır. Sfenkslerin saçları ve yüzleri dönemin modası olan yapıda betimlenmiştir.

Sfenks teması 19.yüzyıl itibariyle zaten yükselişe geçmiştir bununla birlikte Fini’nin sfenksleri, sfenksin öldürücü ve vahşi özelliklerinin yanı sıra tıpkı Khnopff (Resim 3.46) gibi sfenksin transformatif yönünü de ön plana çıkarmaktadır.

Resim 3.57: Leonor Fini, *Küçük Münzevi Sfenks*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 60x43 cm, Tate, İngiltere

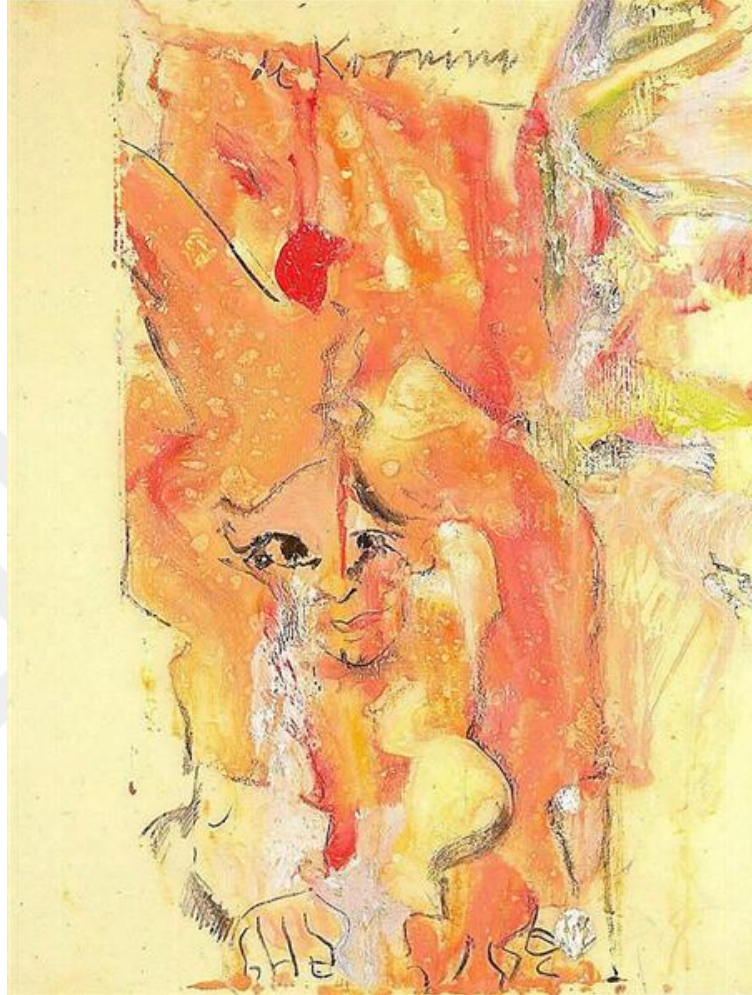


Kaynak:<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fini-little-hermit-sphinx-t13589> 03.03.2019

Her ne kadar boyutları küçük olsa da Fini'nin en ilgi çekici yapıtlarından olan *Küçük Münzevi Sfenks* sanatçının savaş sonrası eserlerindendir. Açık bir kapı ve dökük boyalı bir odada dağılmış mobilya parçaları arasında oturan bir sfenks betimi ile sahne rahatsız edici bir havadadır. Eşikte sarkan ve insan akciğerine benzeyen organ yaprak kemik ve kuş iskeletleri arasında oturan sfenksle üst söveyi birbirinden ayırmaktadır. Siyah pelerinli sfenksin pençeleri de pelerinin önünde göze çarpmaktadır.

Belirgin bir hastalık ve fanilik/ölüm temasının hâkim olduğu resimde sfenksin baş kısmı neredeyse uyur vaziyette çocuksu bir betimle gösterilmiştir.

Resim 3.58: Willem de Kooning, Sfenks, 1968, 60.5 x 47,3 cm, Hirshorn Museum, ABD



Kaynak: <https://uploads3.wikiart.org/images/willem-de-kooning/sphinx.jpg> 14.04.2019

Soyut dışavurumculuğun Pollock'tan (1912-1956) sonraki önemli temsilcilerinden olan Willem de Kooning (1904-1997) resimlerinde yoğun hareket ve jest izleri barındırır. Bu anlık etkilerin tuvaldeki yansıması Dışavurumcu, Sürrealizm, Kübizm gibi akımların radikal bir sentezi olarak yorumlanabilir. Eserlerinin çoğunluğu soyut temalarda olsa da kadın konusuyla alakalı resimler de yapmıştır. Özellikle Alzheimer teşhisi konulmasıyla birlikte geç dönemlerinde manzara temaları sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

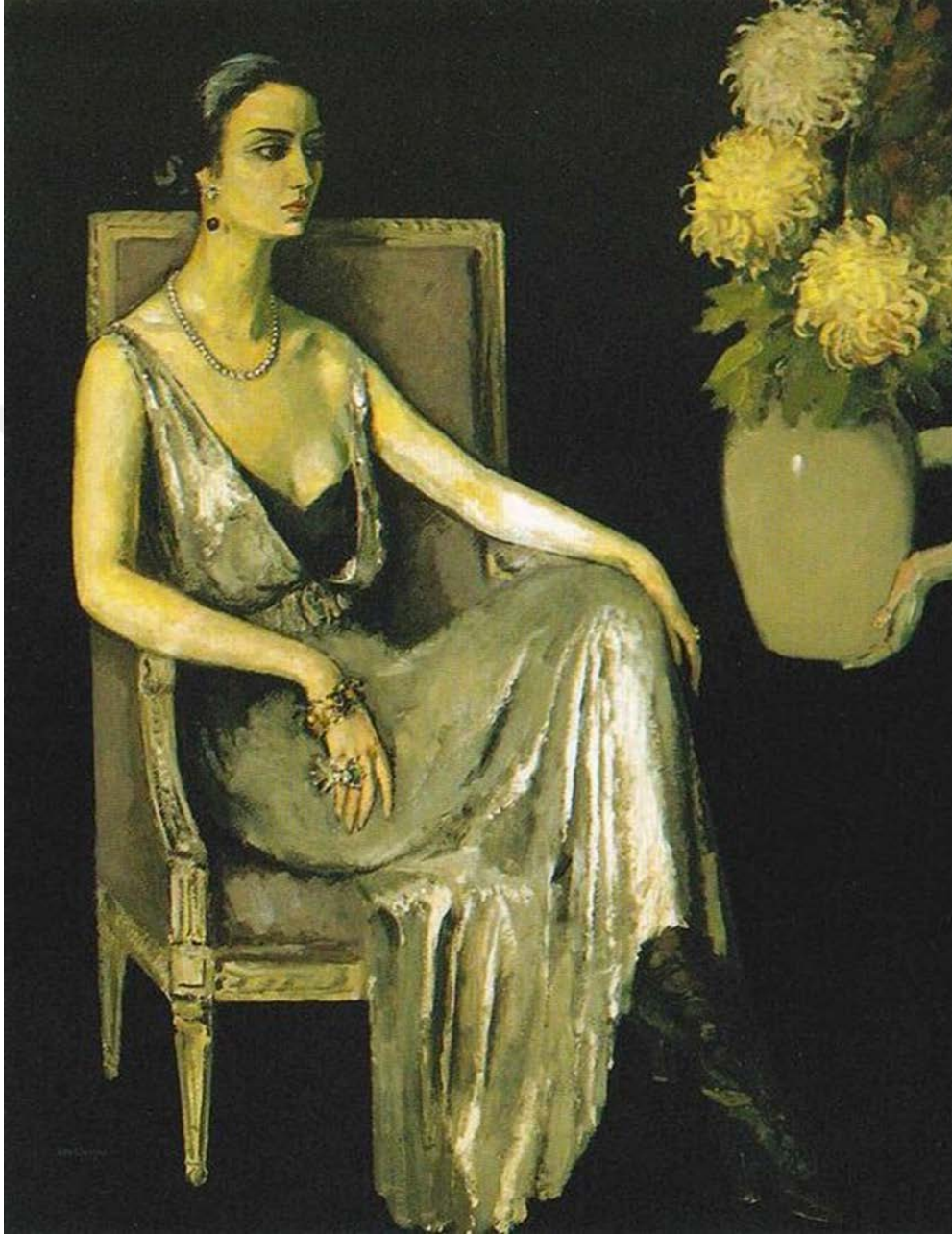
Herhangi bir akımın içinde anılmak istemeyen De Kooning, tarz ve form olarak Soyut Dışavurumculuk içerisinde incelenir. Bunun yanı sıra figürden tam

olarak kopmayan ressam özellikle kadın temalarının çeşitliliği ile dikkat çeker. Deformatif kadın figürleri bu bağlamda Picasso'nun kadınlarıyla benzerlikler gösterir.

1968 tarihli *Sfenks* resmi de kadın temalarının bir örneğidir. (Resim 3.58) Sfenks ve kadının bütünleşen ilişkisinin yanı sıra resim tekniğiyle ön plana çıkan bu eserde Kooning'in deneysel boya-su değişimi kâğıda yansımıştır. Görsel olarak dinamizm katan bu yoğun su kullanımı çerçevede boşluklar bıraksa da banyoya hazır bir fotoğraf görüntüsü verir. Fırçayı suya batırıp yüzeyde dalgalanmalarda yapan ressam daha sonra iki kâğıt yüzeyini birbiriyle birleştirir.

Sfenks betiminin gelişimi bağlamında ilgi çekici bir yapıda olan bu resim kadının sfenks ile özdeşleşmesi ve 20.yüzyıl itibariyle sanatın figürü deforme edişini göstermektedir.

Resim 3.59: Kees van Dongen, Sfenks, 1925, Tuval üzerine yağılıboya, 146x113 cm., Mus   d'Art Moderne de la Ville de Paris



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_sphinx-Kees_van_Dongen.jpg

SONUÇ

Batı resim sanatının gelişiminin sfenks özelinde incelendiği bu çalışmada sfenksin hem biçim hem içerik olarak gelişiminin yanı sıra diğer dallardaki yansımaları yorumlanmıştır. Erken dönem sfenks imgesi özellikle Mısır ve çevresinde çok daha eril bir yapıdayken Yunan'a geçtiğinde dişil özellikleri kendinde toplayarak gelişimini bu yönde sürdürmüştür.

Sfenks figürünün görülmeye başladığı dönemin M.Ö. 3000 ortaları olduğu düşünülür. Hem Antik Mısır hem de Ön Asya 'da yoğun olarak görülse de çıkış noktasının Antik Mısır olduğu kabul edilmektedir. İlerleyen dönemlerde Suriye ve Anadolu'ya da geçiş yapan sfenks imgesi, bulunduğu kültürün sanatına göre ekleme ve çıkarmalara maruz kalır. Örnek olarak Hitit Dönemi sfenksinin göğüs kısmı üzerine bir aslan başı eklenmiş, iki başlı, insan ve aslan-başlı sfenksler ortaya çıkmıştır. Khimaira olarak adlandırılan bu sfenks türü, Antik Mısır ve Mezopotamya'da görülmez.

Sfenks imgesinin tipolojik gelişimi beklendiği üzere bulunduğu kültürün etkilerini alarak değişkenlik göstermiştir. Mısır sanatında kullanımı itibariyle sfenkslerin tapınakların ve kutsal yolların kenarlarına karşılıklı olarak yerleştirildiği görülürken Ön Asya'da ise sfenksler yine ikişerli olarak dizilmekte, ancak ağırlıklı olarak şehir girişleri ve saray kapılarının önlerinde kullanıldığı görülmektedir. Mısır etkisiyle birlikte Asya'da Sfenks imgesi bilinir hale gelmiştir. Fiziksel görünüş itibariyle Asya sfenksinin Mısır sfenksinden en belirgin farkı aslan bedenine yerleştirilmiş kanatlardır. Bu özellik daha sonra Asya üzerinden Yunan dünyasına da geçecektir.

Suriyeli sanatçıların Mısır sfenksinin gelişimine yaptıkları en önemli katkı hiç şüphesiz sfenkse eklenen kanat olmuştur. Sfenksin gelişiminde Suriye'nin Antik Mısır'dan aldığı özellikler ise ağırlıklı olarak başlık ve baş bölgesindeki süslemeler olmuştur. 'Osiris' sakalı denilen Antik Mısır'a ait sakal türünün Suriye sfenkslerinde kullanıldığı görülmüştür.

Kültürler arası iletişim ve coğrafi özellikler sfenksin betiminin gelişiminde büyük rol oynamıştır. Sfenks imgesinin mitolojideki gelişimi ise yine Mısır'dan başlayarak devam eder.

Mısır sfenksinin temel görevi tapınak ve mezar gibi yapıların koruyuculuğunu yapmaktır. Mısır mitolojisinin gelişiminde de sfenksin bu görev tanımının yanı sıra özellikle Firavunların özelinde çok sayıda hikâye bulunmaktadır. En bilineni 8. Sülaleden IV. Tuthmosis'in prens iken ava çıktığı bir günde uyuyakalması ve rüyasında bir sfenks gölgesi görmesidir. Sfenks, Tuthmosis'e eğer sfenks heykelinin ayaklarındaki kumları temizlerse kral olacağını söyler. Sfenks betimlerinin pek çoğunda Firavun yüzlerinin kullanılması da bu ilişkiyi güçlendiren başka bir sebeptir. Mısır sfenksinin Yunan sfenksinden fizyolojik farklılıklarının dışında ayıran başlıca özellik Mısır sfenksinin çok daha olumlayıcı bir şekilde betimlenmesidir. Yunan mitinde sfenks korkutucu, zarar veren ve insan düşmanı bir yapıdadır. Yunan mitindeki sfenks anlatılarından en meşhuru hiç şüphesiz Oedipus ile olan yüzleşmesidir.

Oedipus mitiyle birlikte çok daha sıklıkla karşımıza çıkmaya başlayan sfenks betimi, vahşi bir yaratığın avlanmasından, aklın ve bilginin sembolizmine kadar uzayan, kadın ile ilişkilendirilen geniş bir yelpazede incelenmiştir.

Tek tanrılı dinlerde sfenks betimi ile ilgili doğrudan bir bağlantı görülmemesine karşın Hristiyan ikonografisinde yer alan keruv adlı yaratıkların fizyolojisi ve görev tanımları ile sfenksler arasında bazı araştırmacılar tarafından ilişki kurulmuştur.

Resim sanatında ise Orta Çağ yazmalarında ilk olarak Oedipus'un hayatında kendini gösteren sfenks betimi Rönesans'ta kitap resimleri dışında son derece nadir görülür. Görüldüğü örneklerde de merkezde değil daha çok yan unsur olarak betimlenmiştir. Sfenksler Rönesans sanatına üç kanaldan girmiştir: Kütüphaneler, Mısır, Yunan ve Roma'dan getirilen kabartmalar ve Mısır'a giden gezginlerin notları.

Yakın Çağ'da ise 18.yüzyıla gelindiğinde sfenks betiminin resim sanatındaki konumu ve evrimi artık iyiden iyiye kendini göstermektedir. Özellikle Hegel'in sfenks konusundaki çalışmaları imgenin Oedipus ile popülerleşmesinde önemli rol oynamıştır. Bununla birlikte sfenks imgesinin ve mitinin hem Neoklasizm hem de daha sonra gelecek olan Sembolist anlayışla birebir örtüşmesi düşünüldüğünde imgenin sıklıkla betimlenmesi kaçınılmaz olmuştur. 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle de Pompei ve muadili arkeolojik buluntuların ışığında Neoklasizm, kıta Avrupa'sında hızlı bir yükselişe geçmiştir. Bu çağdaki sfenks betimleri tam anlamıyla Yunan sfenksinin temsilidir.

19.yüzyıldan sonra tamamıyla Sembolist yapısının ön plana çıkarıldığı sfenksin bilmececi yine bu dönemde Oedipus'la birlikte tekrar popüler olmuştur. Başta Sembolist ressamlar olmak üzere edebiyat ve şiirde de sfenks ile ilgili betimler de 19.yüzyılın ikinci yarısında kendini göstermiştir.

Femme fatale görünüşlü sfenks figürlerinin dönemin kadına bakış açısıyla örtüştüğü görülür. Dişi cinsi evrim basamağının alt sırasına koyan bu görüşe göre; kadın hayvana daha yakın bir varlıktır. Böylece Sembolist sanatçılar onu insan-hayvan bileşimi yani sfenks olarak betimlemekte bir sakınca görmemişlerdir.

20.yüzyıla gelindiğinde ilginç bir durumla karşılaşılır. Sfenks artık tuvalde görülmez ama kadın portrelerinde ve resimlerin adlarında yer alır. Sfenks ve kadın figürleri o kadar özdeşleşmiştir ki, normal görünüşlü kadınlar bile "sfenks" adını taşımaktadırlar. Eril özellikleri ile ortaya çıkan sfenks imgesinin zamanla geçirdiği bu dönüşüm, cinsiyetçi bakış açısının 20.yüzyıl itibariyle vardığı son noktayı ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Charteris, Evan: **John Sargent**, New York, Charles Scribner's Sons, 1927
- Cirlot, J. E.: **A Dictionary of Symbols**, London, Routledge, 2001
- Darga, Muhibbe: **Hitit Sanatı**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1992
- Deekshitar, Raja: "Discovering the Anthropomorphic Lion in Indian Art.". **A Magazine of the Arts**. 55/4, 2004, s.34-43
- Dessenne, Andre: **Le Sphinx,  tude Iconographique I, des Origines a la fin du Second Millénaires**, Paris, Editions de Boccard ,1957
- Demisch, Heinz: **Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus,1977
- Farago, France: **Sanat**, İstanbul, Doğubatı Yayınları ,2017
- Farbaky-Waldmann: **Italy & Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance**, Floransa, Villa | Tatti Publishing ,2007
- Flaubert,Gustave: **Ermiş Antonius ve şeytan** ( ev. Sebahattin Ey boğlu), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1967
- Gibson,Michael : **Odilon Redon, 1840-1916: The Prince of Dreams**. Chicago, Art Institute of Chicago, 2001
- "The Salon de la Rose Croix The Religion of

- Greene, Vivien: **Art", Mystical Symbolism**, New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, s. 14-35
- Hall, James: **Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art**, Cambridge, The University Press, 1995
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: **Estetik (Güzel Sanat Üzerine Dersler) Cilt II**, İstanbul, Payel Yayınları, 2015
- Heine, Heinrich: **Şarkılar Kitabı**, (çev. Behçet Necatigil), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972
- Hesiod: **Theogony**, Oxford, Oxford University Press, 2009
- Hutton, Laurance: **Artists of the Nineteenth Century and Their Works**, Londra, Forgotten Books, 1879
- Kosambi, Damodar: "Sphinxes of all sorts occur on the Bharhut gateways" Combined Methods in Indology and Other Writings. **Oxford University Press**, 2002, s.459
- Ludwig, Emil: **Napoleon**, New York, Garden City Pub. Co, 1924
- Ollinger-Zinque, Gisèle: **Museum of Modern Art. A Selection of Works**, Brüksel, Musée Modern Museum, 2001
- Ormand, Richard, Kilmurray Elaine: **Sargent: The Early Portraits**, New Haven: Yale University Press, A.B.D. 1998
- Paladilhe, Jean: **Gustave Moreau: His Life and Work**. New York, Praeger Publishers, 1972

- Pausanias: **Description of Greece IX**, Londra, Macmillan and Co. Limited,1898
- Platon: **Cratylus**, Cambridge, Harvard University Press ,1889
- Poe,Edgar Allan : **The Sphinx**, New York, Castle Books Pub. ,1846
- Potratz, Jah: **Die Kunst Des Alten Orient**, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus, 1961
- Quintilian: **Institutio Oratoria**, Harvard University Press ,1922
- Regier, William: **The Book of Sphinx**, Nebraska, Bison Books ,2004
- Rosenblum,Robert : **Ingres, Cercle d'art**, Paris, Editions cercle d'art ,1968
- Rosenthal, Donald A. **Orientalism, the Near East in French Painting, 1800–1880.** Rochester, N.Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester. 1982
- Sarna,Nahum : **Genesis**, Londra, The Jewish Publication Society ,1966
- Schiller, Ferdinand: **Riddles of The Sphinx**, Londra, Forgotten Books ,1894
- Siegel, Ellen: **Symbols of Change in Dutch Golden Age Still Life Paintings**, New York, Collegiate Institute for Math and Science ,2011
- Sortais, Gaston: **Catholic Encyclopedia / Matteo da Siena, Cilt X**, New York, Robert Appleton Company, 1913

- Thompson, Richard: **Review of Gustave Moreau 1826-1898**, Paris, Burlington Magazine 141 (Ocak 1999), Paris ,1999
- Tinterow-Conisbee, **Portraits by Ingres: Image of an Epoch**, Metropolitan Museum of Art, New York ,1999
- Tükel, Uşun, Yüzgüller Aرسال, **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık,2014
- Serap:
- Van Dyke, John: **History of Painting**, New York, Longmans and Green Company,1919
- Vasari, Giorgio: **The Lives Of The Painters Sculptors And Architects** Cilt III, Londra, Everyman's Library ,1927
- Vors, Frédéric: **The Art Amateur**, Paris ,1879
- Wagner, Richard: **Das Judenthum in der Musik**, Zurih, CreateSpace Independent Publishing Platform ,1850
- Walker, Joseph: **Famous Painters of America**, New York, Forgotten Books,1916
- Zoroğlu, Umut: **Hitit Sanatında Sfenks**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay ,2010
- (Çevrimiçi)
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=621> 22/03/2019
- (Çevrimiçi) <https://www.wikiart.org/> Neil Collins, Art Encyclopedia: Symbolism, 10.04.2019

(Çevrimiçi) https://www.lambiek.net/artists/r/rope_felicien.htm, 22.04.2019

(Çevrimiçi) <https://womennart.com/2017/12/13/sarah-bernhardt-the-sculptor/> , 30.04.2019

(Çevrimiçi), <https://americanart.si.edu/artwork/interlude-13569> , 5.5.2019

