



**ROMANTİK DÖNEM RESİM SANATINDA RÜYA, KORKU VE
CİNSELLİK TEMALARI**

Sanatta Yeterlik Tezi

ÖZKAN BAYSAL

Eskişehir 2024

ROMANTİK DÖNEM RESİM SANATINDA RÜYA, KORKU VE
CİNSELLİK TEMALARI

ÖZKAN BAYSAL

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

ESKİŞEHİR

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2024

ÖZET

ROMANTİK DÖNEM RESİM SANATINDA RÜYA, KORKU VE CİNSELLİK TEMALARI

ÖZKAN BAYSAL

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2024

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

İnsanoğlu yaşamı boyunca, bilinçaltı gizil duygularını açığa çıkarma noktasında pek çok yöntem kullanmıştır. Bu yöntemler kimi zaman olumlu kimi zamansa olumsuz neticelerle sonuçlanmıştır. Toplumdaki her birey gibi sanatçılar da bilinçaltı duygularını dışa vurmak adına kendilerine has bir yöntem geliştirmişlerdir. Sanatçıların kullandığı bu yöntem ise eserleri aracılığıyla bu duyguların yansıtılmasıdır. Araştırmada rüya, korku ve cinsellik temaları Romantik dönem resim sanatı ve sanatçı örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Üç bölüm olarak tasarlanan bu çalışmanın ilk bölümünde, rüya, korku ve cinselliğin genel tanımı yapılmış ve bu temalar kuramsal açıdan incelenmiştir. İkinci bölümde ise resmin temel konusunu oluşturan Romantizmde rüya, korku ve cinsellik temaları, sanatçılar ve eser örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise bu temalar ışığında araştırmacının eserlerine yönelik bir inceleme yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Resim, Romantizm, Rüya, Korku, Cinsellik.

ABSTRACT

THE THEMES OF DREAM, HORROR AND SEXUALITY IN ROMANTIC PERIOD PAINTING

ÖZKAN BAYSAL

Department of Painting

Anadolu University, Graduate School, June 2024

Supervisor: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Throughout human existence, various methods have been employed to reveal subconscious latent emotions. These methods have sometimes yielded positive outcomes, while at other times, they have resulted in negative consequences. Like every individual in society, artists have developed unique methods to express their subconscious feelings. The method employed by artists is the reflection of these emotions through their works. This research evaluates the themes of dreams, horror, and sexuality through a variety of examples of the Romantic period artists and their paintings. The study is divided into three sections. In the first section, a general definition of dreams, horror, and sexuality is provided, and these themes are examined from a theoretical perspective. The second section focuses on the themes of dreams, horror, and sexuality in Romanticism, evaluating them through the examples of artists and their works. In the final section, an analysis is conducted on the researcher's own works in light of these themes.

Keywords: Art, Painting, Romanticism, Dream, Horror, Sexuality.

ÖNSÖZ

“Romantik Dönem Resim Sanatında Rüya, Korku ve Cinsellik Temaları” adlı tezime, katkılarından dolayı danışmanım Prof. Leyla Varlık ŞENTÜRK’e, bu zorlu süreçte her türlü desteğini esirgemeyen sevgili eşim Yasemin BAYSAL’a ve sonsuz sabrından dolayı canım kızım Eylül Lina BAYSAL’a, sonsuz teşekkür ederim.

Özkan BAYSAL

.../.../2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Özkan BAYSAL

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1.	Tiziano Vecellio “Âdem ve Havva (Düşüş)” 240x186 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1550, Prado Müzesi, Madrid İspanya.....	22
Görsel 2.1.	Johann Heinrich Füssli, “Kâbus (The Nightmare)”, 101x128 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1781, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, Michigan, ABD.	31
Görsel 2.2.	Johann Heinrich Füssli, “The Nightmare (Kâbus)”, 75x64 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1790-91Tarihli Versiyonu, Frankfurt, Almanya.....	34
Görsel 2.3.	Johann Heinrich Füssli, “The Nightmare (Kâbus)”, 75x95 cm Tuval üzerine yağlı boya, 1810-20 Tarihli Versiyonu, Özel Koleksiyon, İsviçre.....	34
Görsel 2.4.	William Blake, “Bir Pirenin Hayaleti (The Ghost of a Flea)”, 21.4 x16.2 cm, Tempera karışım paneli, ,1819-20, Tate Galeri, Londra-İngiltere.....	40
Görsel 2.5.	William Blake, “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın (The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun)”, 40.8 x33.7 cm, Grafüt üzerine sulu boya ile kalem ve mürekkep, ,1805, Ulusal Sanat Galerisi, Washington-Amerika.	40
Görsel 2.6.	William Blake, “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın (The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun)”, 43.7 x34.8 cm, Grafüt üzerine sulu boya ile kalem ve mürekkep, ,1803, Brooklyn Müzesi, Amerika.....	43
Görsel 2.7.	John Martin, “Gazabının Büyük Günü (The Great Day of His Wrath)” 197x303 cm, Tuval üzerine yağlı boya ,1851-53, Tate Galerisi, Londra-İngiltere.....	47

Görsel 2.8.	John Martin, “Gazabının Büyük Günü” resminden bir kesit.....	48
Görsel 2.9.	John Martin, “Gazabının Büyük Günü” resminden bir kesit.....	48
Görsel 2.10.	John Martin, “Cennetin Ovaları (The Plains of Heaven)” 198x306 cm, Tuval üzerine yağlı boya ,1851, Tate Galerisi, Londra-İngiltere.....	50
Görsel 2.11.	John Martin, “Son Yargı (The Last Judgment)” 196x325 cm, Tuval üzerine yağlı boya ,1853, Tate Galerisi, Londra-İngiltere.....	50
Görsel 2.12.	Eugène Delacroix, “Sardanapal'ın Ölümü (The Death of Sardanapalus)” 392x496 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1827, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.....	57
Görsel 2.13.	Eugène Deveria, “IV. Henri'nin Doğuşu (The Birth of Henri IV)” 484x392 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1827, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.....	59
Görsel 2.14.	Louis Janmot “Ruhun Şiiri-Kâbus” Şiir 8, 1854, Lyon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.....	63
Görsel 2.15.	Louis Janmot “Ruhun Şiiri-Kötü Yol”1854, Şiir 7, Lyon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.	65
Görsel 2.16.	Louis Janmot “Ruhun Şiiri- Mezence'nin İnfazı”1865, Şiir 30, Orsay Müzesi, Paris-Fransa.	66
Görsel 2.17.	Anne Louis Girodet “Endymion’un Uykusu” 198x261cm. Tuval üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, 1793, Paris-Fransa.....	68
Görsel 2.18.	Anne Louis Girodet “Bir Tufandan Sahne (Scene from a Deluge)”, 441x341 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1806, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.....	70
Görsel 2.19.	Jacques Louis David “Sabine’li Kadınların Araya Girişi (The Intervention of the Sabine Women)” 385x522 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1779, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.....	72

- Görsel 2.20.** Nicolas Poussin “Kış veya Tufan (Hiver ou déluge)” 118x160 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1660-1664, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.....74
- Görsel 2.21.** Anne Louis Girodet “Hippolytus'un Ölümü (The Death of Hippolytus)”, Tuval üzerine yağlı boya,1780-1820, Birmingham Müzesi, Birleşik Krallık.....76
- Görsel 2.22.** Francisco de Goya “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır. Kapriçyolar Serisi, No:43”, 21.5x15 cm, Gravür Baskı, 1797, Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi.....80
- Görsel 2.23.** Francisco de Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 146x83 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1820-1823, Prado Müzesi.....84
- Görsel 2.24.** Francisco de Goya, “Havadaki Cadılar”, 43.5x30.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1797. Prado Müzesi, Madrid.....85
- Görsel 2.25.** Caspar David Friedrich “Dağlardaki Haç (Tetschen Altar)” 115x110cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1808, Gemäldegalerie, Dresden- Almanya.....88
- Görsel 2.26.** Caspar David Friedrich “Meşe Ormanındaki Manastır” 110x171cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1809-1910, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.....90
- Görsel 2.27.** Soldaki, Arnold Böcklin “Charon” 60x46.5cm.Panel üzerine yağlı boya, 1876, Georg Schäfer Müzesi, Almanya.....94
- Görsel 2.28.** Sağdaki, Arnold Böcklin “Pietà” 166 x 208 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1885, Özel Koleksiyon.....94
- Görsel 2.29.** Arnold Böcklin “Veba” 149,5x105,1cm, Ahşap üzerine tempera, 1898, Kunstmuseum, Basel-İsviçre.....97
- Görsel 3.1.** Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.....105
- Görsel 3.2.** Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1” Kesit.....107
- Görsel 3.3.** Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1” Kesit 2.....109

Görsel 3.4.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.....	110
Görsel 3.5.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” Kesit 1.....	111
Görsel 3.6.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” Kesit 2.....	111
Görsel 3.7.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.....	111
Görsel 3.8.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” Kesit 1.....	112
Görsel 3.9.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” Kesit 2.....	112
Görsel 3.10.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.....	112
Görsel 3.11.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” Kesit 1.....	113
Görsel 3.12.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” Kesit 2.....	113
Görsel 3.13.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.....	113
Görsel 3.14.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” Kesit 1.....	114
Görsel 3.15.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” Kesit 2.....	114
Görsel 3.16.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 6” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.....	114
Görsel 3.17.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 6” Kesit 1.....	115
Görsel 3.18.	Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 6” Kesit 2.....	115

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

“ROMANTİK DÖNEM RESİM SANATINDA RÜYA, KORKU VE CİNSELLİK TEMALARI”

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RÜYA, KORKU VE CİNSELLİK TEMALARINA GENEL BİR BAKIŞ...	5
1.1 Rüya.....	5

1.2 Korku.....	11
1.3 Cinsellik.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANTİZMDE RÜYA, KORKU VE CİNSELLİK TEMALİ RESİM ÖRNEKLERİ.....	24
2.1. İngiliz Romantizmi.....	25
2.1.1. Johann Heinrich Füssli (1741-1825).....	29
2.1.1.1. Karabasan-1781 (Rüya, Korku, Cinsellik).....	30
2.1.2. William Blake (1757- 1827).....	37
2.1.2.1. Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın-1805 (Rüya-Korku).....	39
2.1.3. John Martin (1789- 1854).....	45
2.1.3.1. Gazabının Büyük Günü-1851-53 (Korku).....	46
2.2. Fransız Romantizmi.....	52
2.2.1. Eugène Delacroix (1798- 1863).....	54
2.2.1.1. Sardanapalus'un Ölümü-1844 (Korku, Cinsellik)....	56
2.2.2. Anne François Louis Janmot (1814- 1892).....	60
2.2.2.1. Ruhun Şiiri - Kâbus-1854 (Rüya, Korku).....	62
2.2.3. Anne Louis Girodet de Roussy Trioson (1767- 1824).....	68
2.2.3.1. Bir Tufandan Sahne-1806 (Korku, Cinsellik).....	70

2.3. Diğer Avrupa Ülkelerinde Romantizm.....	76
2.3.1. Francisco de Goya (1746-1828) (İspanya).....	78
2.3.1.1. Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır-1799 (Rüya, Korku).....	80
2.3.2. Caspar David Friedrich (1774- 1840) (Almanya).....	86
2.3.2.1. Meşe Ormanındaki Manastır - 1809-1810 (Rüya, Korku).....	89
2.3.3. Arnold Böcklin (1827- 1901) (İsviçre).....	93
2.3.3.1. Veba- 1898 (Korku).....	96
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. SANATSAL UYGULAMALAR.....	103
3.1. Anılar ve Kâbuslar Serisi.....	104
SONUÇ.	116
KAYNAKÇA.	119

GİRİŞ

Romantizm 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın başlarında görülen toplumsal bir harekettir. İlk edebiyatla başlayan ve daha sonra sanatın pek çok alanında görülen Romantizm hareketinin, bir önceki dönemden farklılığı sadece üslupsal ve estetik beğenide görülmez. Bunun dışında özellikle sanatçıların kendilerini özgürce ifade edebilen ve herhangi bir hamiye ihtiyaç duymadan eserler üretebilen bireylere dönüşmesinde görmek mümkündür. Hegel, Schlegel ve Kant gibi ünlü Alman düşünürlerin dinsel ve toplumsal dogmaları yıkarak kişiyi merkeze almaları özgür sanat, özgür sanatçı ve sanat için sanat kavramlarını gündeme getirmiştir. Bu unsurlar ışığında Romantik dönem ressamlarının iç benliklerinde oluşturdukları özgür ruhla birlikte her türden bastırılmış duygularını olanca çıplaklığıyla izleyiciye aktardıkları bilinmektedir.

Romantizm hareketi, sadece toplumsal bir uyanışı değil, aynı zamanda bir duygu yansımaları olarak sanatçıların iç dünyalarının da bir aktarımını oluşturmuştur. Sanatçıların daha çok duygularının yansıtıldığı düşünülen bu eserlerde sanatçı merkezli okumalar, bir duygu aktarımı olarak ele alınmaktadır. Bu tarz sanat eserlerinde algılayıcı, ilkin görmüş olduğu rengi, ışığı ve biçimleri hissettiği atmosferde ve kendinde uyandırdığı duygularla tanımlayarak sanat eserine yaklaşır. Bu bağlamda resmi yapan sanatçı ve izleyici arasında duygusal bir bağ oluşur. 19.yy. Romantik sanatçısının iç dünyasında oluşan, zihninin ve onun dış dünyaya karşı oluşturduğu tepkilerin, sezgisel, düşünsel ve kurgusal olarak resimlerde biçimlendirildiği görülür. Dönemin sanatçıların görsel olarak ifade ettiği ve duygusal bir anlatımla öznel ya da içsel gerçeklikle biçimleyerek oluşturdukları bu eserler dönemin özünü oluşturur. Bu süreçte Croce sanatı ifade ederken; sanatın artık akılla değil daha çok sezgiler aracılığıyla ve yaratıcı imgelemeyle ortaya çıktığını vurgular. Ona göre, “İnsan bilgisinin iki biçimi vardır: Bilgi ya sezgiseldir ya da mantıksaldır; ya hayal gücüyle elde edilir veya akılla elde edilir; bilgi ya bireyseldir ya da evrenseldir” (Croce, 2003, s. 8). Ayrıca Croce “Sezgisel bilgi bireyseldir ve bu bilginin eyleme dönüşmüş hali ise sanatın kendisidir” (2003, s. 13) diyerek sanatın artık akılla değil daha çok sezgiler aracılığıyla ve yaratıcı imgelemeyle ortaya çıktığını vurgular.

Bu araştırma, Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temalarının sanatçılar ve eserler üzerindeki etkilerini ve ülkeler arasındaki farklılıklarını problem edinir.

Çalışmanın temel amacı, Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temalı resim örneklerinin sanatçıların yaşamından izler taşıyıp taşımadığını ve bunun eserlere ne denli yansıdığını gözlemlemektir. Ayrıca, Romantizmin bu üç tema ışığında ülkeler arası örneklerinin karşılaştırılması da amaçlanmaktadır. Bu amaçlara ulaşmak için de şu sorulara yanıt aranır:

1. Romantik dönem resim sanatında, rüya, korku ve cinsellik temalarının sanatçılar ve eserler üzerindeki etkileri ne düzeydedir?
2. Sanatçılar, rüya, korku ve cinsellik temalarını izleyiciye hangi sembolik imgelerle aktarmaktadır?
3. Sanatçıların eserlerinde, resmin plastiğini oluşturan biçim, renk, ışık gibi temel öğeler nasıl kullanılmaktadır?
4. Romantizm'in rüya, korku ve cinsellik temalı örneklerinde ülkeler arası benzerlikler ya da farklılıklar resimler yoluyla nasıl ifade edilir?

Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temaları bağlamında daha önce herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması bu çalışmanın önemini gösterir. Ayrıca bu çalışma, sanat eğitimi alan öğrencilere yeni araştırmalar için kaynak oluşturma açısından da önem arz etmektedir.

Bu araştırmada, şu görüşler test etmeye gerek duyulmadan olduğu gibi doğru olarak kabul edilmiştir:

1. Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temalı resimlerin Avrupa'nın pek çok bölgesinde örneklerine rastlamak mümkündür.
2. Romantizmle birlikte sanatçıların bilinçaltı dünyalarının eserlerine sembolik imgelerle yansıtıldığı ve bu imgelerin de izleyiciye aktarıldığı düşünülmektedir.

Bu çalışma sonucunda elde edilen bulgular şu kısıtlamalar altında toplanmaktadır:

1. Araştırmanın konusunu “Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temaları” oluşturur. İlk olarak rüya, korku ve cinsellik temaları kavramsal olarak ele alınacaktır. Ardından, bu temalar, Avrupa resminde ilkin İngiliz Romantizmi, daha sonra Fransız Romantizmi ve son olarak da diğer Avrupa ülkelerinde Romantizm olarak sanatçı ve eser örnekleri çerçevesinde incelenecektir. Çalışmanın bu başlıklarla sınırlandırılmasında, rüya, korku ve cinsellik temalarının daha çok İngiliz ve Fransız Romantik ressamlarının eserlerinde yansıtılması, diğer Avrupa ülkelerinde ise bu temalar daha çok birkaç sanatçı da örneklendirilmesi nedeniyle bu şekilde belirlenmiştir.
2. Romantizm’de rüya, korku ve cinsellik temalarını kapsayan bu araştırmada, sanatçıların eserlerinde bu üç tema bazen tek bir resimde bir bütün olarak yansıtılmış, bazı resimlerde iki tema vurgulanmış, bazılarında ise bu üç temadan sadece bir tanesi resimlere yansımıştır.

Araştırmada özel anlam taşıyan rüya, korku ve cinsellik kavramları genel olarak Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu biçimde tanımlanır:

Rüya: “1- Düş. 2- Gerçekleşmesi imkânsız durum, hayal. 3- Gerçekleşmesi beklenen ve istenen şey, umut”.

Korku: “1- Bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntü. 2- Kötülük gelme ihtimali. 3- (ruh bilimi) Gerçek veya beklenen bir tehlike ile yoğun bir acı karşısında uyanan ve coşku, beniz sararması, ağız kuruması, solunum ve kalp atışı hızlanması vb. belirtileri olan veya daha karmaşık fizyolojik değişmelerle kendini gösteren duygu”.

Cinsellik: “1- Cinsel özelliklerin bütünü; eşeysellik. 2- Sevişme duygusu; seksüellik”.

Araştırmada yöntem olarak, Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temaları üzerinden seçilen sanatçı ve eser örneklerinin, sanatçı merkezli eleştiri yöntemi olarak psikolojik eleştiri çerçevesinde ele alınacaktır. Bu yöntemle bireyin karakteri ve yaşamı üzerinden okumalar yapılacak, ayrıca eserlerdeki ipuçlarıyla da sanatçının karakter ve kişiliğine yönelik çözümlemeler yapılmaya çalışılacaktır. Dahası, Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temaları bağlamında

örneklendirilen sanatçı ve eserlerle ilgili veri toplamak amacıyla tarama modeli kullanılacaktır. Bu model ışığında literatür taraması yapılarak elde edilen görsel ve yazılı bilgiler, eserlerin incelenmesinde veri olarak kullanılacaktır. Bu verilere araştırmacının yorum ve görüşleri de eklenerek eserler yeni bir bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılacaktır.

Bu çalışmanın evreni Romantik dönem resim sanatında, rüya, korku ve cinsellik temalı eser örneklerini, örnekleme ise bu temalar üzerinden eserler üreten seçili sanatçılar ve eserlerini kapsamaktadır. Sanatçı ve eser örnekleri ise şu şekilde sıralanmıştır: Johann Heinrich Füssli (Karabasan-1781), William Blake (Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın-1805), John Martin (Gazabının Büyük Günü-1851-53), Eugène Delacroix (Sardanapalus'un Ölümü-1844), Anne François Louis Janmot (Ruhun Şiiri-Kâbus-1854), Anne Louis Girodet de Roussy Trioson (Bir Tufandan Sahne-1806), Francisco de Goya (Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır-1799), Caspar David Friedrich (Meşe Ormanındaki Manastır- 809-1810) ve Arnold Böcklin (Veba-1898).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RÜYA, KORKU VE CİNSELLİK TEMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Rüya

Rüyalar, insanlık tarihi süresince her daim merak konusu olan ve üzerinde sıklıkla düşünülen, en gizemli konular arasında yerini alır. Geçmişten bugüne insanoğlunun çeşitli anlamlar yüklediği ve hala gizemini tam olarak çözemediği rüyalar, kimilerine göre ilahi bir mesajı, büyüsel bir olguyu ya da geçmiş, bugün ve geleceğe dair bilgi ve anlamları içinde barındıran mistik bir oluşum olarak algılanır.

Dönemlere, toplumlara ve inceleme alanlarına göre rüyanın pek çok farklı tanımı yapılmıştır. Arapça kökenli ru'ya kelimesinden türeyen ve 'görmek' anlamına gelen rüya, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “düş, gerçekleşmesi imkânsız durum, hayal, gerçekleşmesi beklenen ve istenen şey, umut” olarak belirtilir (http-1). Sorlin (2004) ise rüyaların “hâlihazırda var olmayan bir şeyi ifade etmek için kullanıldığını” belirtir ve devamında rüyaları, “bir umut, bir dilek, bir özlem” olarak niteler (Sorlin, 2004, s.7).

Bir başka tanımda ise,

Rüya, bir kimsenin zihninden geçen hayal dizisi, uyku sırasında canlı, çarpıcı, görsel ve işitsel varlıklarla ortaya çıkan yaşantı, uykuda beliren imgelerin tümü, aralarında az veya çok bir bağlılık bulunan duygu ve hayallerin hoş halüsinasyonu, hayal ufkundan ortak duyuya düşen suretin izlenimi, uyku esnasında zihinde beliren düşünceler ve olaylar, uyku esnasında ortaya çıkan ve birbiriyle bağıntılı ya da bağıntısız olarak algılanan görüntüler bütünüdür. Diğer bir ifadeyle rüya, olmuş veya olacak ya da sadece hayal olarak kabul edilebilecek şeylerin zihinde teşekkül eden sembollerinin uyku esnasında algılanmasıdır (Apaydın, 1997, s. 263).

Rüyalara dair tanımların sıklığı inceleme alanlarına göre daha da genişletilebilir. Rüyaların görülebilmesi için uykuya ihtiyaç duyulur. Uyku ise bilim insanları tarafından sınıflandırılmıştır. Ağar, (2016) bilim adamlarının uykuyu sınıflandırmasından bahseder. Araştırmalara göre, uykunun beş kısımdan oluştuğunu ve uykunun ilk dört basamağının Non-REM olarak belirtilen Yavaş Dalga Uykusu olduğunu, beşinci basamağın ise REM denilen Hızlı Göz Hareketleri Uykusu olduğunu belirtir. Kişi Non-REM'in ilk kısmında

uykuya dalmaktadır. İkinci kısmında ise tam anlamıyla uyur. Son iki basamakta ise tamamen derin uykuya geçer. Uykunun ilk aşamasıyla son evresi arasında geçen süre 30-35 dakika arasındadır. Son evrede uyku artık iyice derinleşir. Daha sonra bu süreç tersine hareket ederek 4,3,2,1 şeklinde geriye doğru gider ve REM uykusuna geçilir. REM'e geçiş süresi de yine 30-35 dakika arasındadır. REM uykusu esnasında kişilerde hızlı göz hareketleri görülür. Bu sebepten dolayı uykunun bu evresi yalancı uyku olarak adlandırılır (Ağar, 2016, s. 41-42).

Araştırmacılarca, bilimsel olarak incelenen uykunun evreleri, rüya oluşumunda şüphesiz en temel mekanizmalardandır. Araştırmacılar ayrıca, rüyaları içerik olarak türlerine göre sınıflandırarak rüya yorumlarına katkı sağlamışlardır. Rüya türlerine göre değişkenlik göstermektedir. Bilinçli Rüya (Lucid Rüya), Gerçek Rüya, Basit Rüya, Güzel Rüya, Tekrarlayan Rüya, Rüya İçinde Rüya ve Kâbuslardır.

Her bir rüya gören kişinin yaşam koşulları, konumu, yaşadığı toplum, zaman, mekân, dil, din ırk vb. gibi etkileyici tüm bu faktörler ışığında kişisel değişkenlik gösterebilmektedir. Velioğlu ve Hanoğlu, Bilinçli (Lucid) rüyayı; “berrak ya da kontrollü rüyalar olarak adlandırır. Bu rüya türünde kişi gördüğü rüyanın bilincindedir ve rüyasını da kendi iradesiyle istediği gibi kontrol edebilmektedir” diye belirtilir (Velioğlu ve Hanoğlu, 2016, s. 96-97). Diğer rüya türleri ise Çetin'in araştırmasında şu şekilde ifade edilir: Gerçek rüyalar, bir kısım insanların gördükleri düşlerin gerçekleşmesiyle ilgilidir ve özellikle bu rüya türünde düşlerin doğru yorumlanması önemlidir. Basit rüyalar, rüyayı görenin gün içinde yaşadığı her türlü olayın etkisiyle görülen rüyalarlardır. Bu nedenle bu türden rüyaların çok fazla tabir edilmediğini dile getirir. Güzel rüyalar, kişinin sabahları sağlıklı ve dinç bir vücuda sahip olduğu dönemlerde görülen rüyalarlardır. Özellikle, uçmak ve yüzmek bu rüyalarındandır. Tekrarlayan rüyalar, kişinin belli dönemlerde benzer rüyaları sıklıkla görmesi ya da gördüğünü düşünmesiyle ilişkilidir. Bu tür rüyalar ise genellikle olumlu tabir edilir. Rüya içinde rüya, kişinin rüya esnasında, kendini başka bir rüyanın içinde bulması durumudur. Bu rüyaların gerçekleşmesi de muhtemeldir. Bu nedenle bu rüyaların doğru olarak analiz edilmesi önemlidir. Son olarak Kâbuslar ise insanların bilinçaltı kaynaklı korkularının rüyalarla açığa çıkması durumudur (Çetin, 2010, s. 261-262).

Kâbuslar, bu çalışmanın ana mekanizmalarından birini oluşturması açısından ayrıca önemlidir. Kişinin bilinçaltında yer alan ve rüyalarla açığa çıkan bazı korkular,

yüksek bir yerden düşmek, yakalanmak, düşmandan ya da vahşi hayvanlardan kaçmak, kaza yapmak, boğulmak, yanmak, göğe yükselmek vb. gibi korkular sıralanabilir. Temelinde ölüm odaklı olan bu korkulardan belki de en bilinmezi ise doğaüstü varlıklar ya da karabasanlardır. Yaşam içinde varlıkları tam olarak kanıtlanmamış olmasına rağmen gerçekliği pek çok kişi tarafından kabul edilen ve daha çok mitoloji ve efsanelerde sıklıkla rastlanılan bu canlılar, kişinin bilinçaltı merkezli korkularının belki de en bilinmez karakterleridir.

Araştırmada Romantik dönem sanatçılarının yaşamları ve eserlerine yönelik etkileri noktasında incelenen üç kavramdan ilki olan Rüyalar, sanatçıların bilinçaltı kaynaklı sorunlarının, eserlerine ne denli yansıyor yansımadığını görme açısından önemlidir. Özellikle psikolojiyle biçimlenen ve sanatla şekillendirilen rüya betimlemeleri, sanatçıların içsel dünyalarının bir nevi dışa açılan penceresi konumundadırlar:

Psikologlar rüyaları insan psikolojisinin gizemlerini çözmek bakımından önemli görürken teologlar dinî yaşantının bir parçası olarak rüyaları inceleme konusu haline getirmişlerdir. Rüya tabircileri, müneccimler, kâhinler, mitolojik karakterler, peygamberler, ermişler, keramet ehli, psikanalistler ve filozoflar rüyaları bir bilgi ve haber kaynağı, şimdiki zamandan, geçmişten veya gelecekte birer iz veya işaret ya da ilham kaynağı olarak değerlendirmişlerdir (Osmanoğlu, 2017, s. 140).

Psikoloji biliminde pek çok kuramcının, rüya araştırmalarını hastaları üzerinde deneyerek, psikolojik hastalıkların tedavisinde bir yöntem olarak kullanması bilinen bir gerçektir. Bu kuramcılar içinde özellikle Sigmund Freud öne çıkmaktadır. Freud, rüya olgusunu, psikanaliz metodu çerçevesinde ele aldığı “Rüya Yorumları” adlı eserlerinde sıklıkla ele almıştır. Freud, tarih öncesi dönemlerde insanların rüyalara yönelik bakış açılarını şu sözlerle dile getirmiştir:

Rüyalara ilişkin tarih öncesi görüşün, klasik antik çağın insanların rüyalar konusunda benimsediği tutuma yansıdığına kuşku yok. O insanlar, rüyaların inandıkları insanüstü yaratıklar dünyasıyla ilişkili olduğunu, tanrılardan ve şeytanlardan gelen vahiyler olduğunu kendi içinde açık bir gerçek olarak kabul etmiştir. Ayrıca rüyayı gören kişi için rüyaların kural olarak gelecekte haber vermek gibi önemli bir amacı olduğuna kuşku yok. Ama rüyaların içeriğindeki ve bıraktıkları izlenimlerdeki olağanüstü çeşitlilik, bu konuda tek biçimli bir görüş edinmeyi zorlaştırmış ve önemlerine ve güvenilirliklerine göre rüyaları çeşitli gruplara ve alt gruplara ayırmayı zorunlu kılmıştır. Antik çağda felsefecilerin rüyalara karşı takındığı tutum bir ölçüde doğal olarak genelde kehanete yönelik tutumlarına bağlı olmuştur (Freud, 2016, s. 60-61).

Freud’un rüyalara yönelik antik çağa özgü düşüncesinin aslında günümüz dünyasında da hala geçerliliğini koruduğu bir gerçektir. Farklı kültür ve toplumlarda rüyalara atfedilen bu durum gerek inanç bazında gerekse atalardan bir miras olarak

varlığını sürdürmektedir. Bilimsel olarak kanıtlanmış bir gerçekliğinin olmamasına rağmen birçok toplumda bazı kişilerin rüyalara yönelik bu anlayışı kabul ettikleri görülmektedir.

Freud, “Bir düş (baskılanmış ya da bastırılmış) bir isteğin (kılık değiştirilmiş) doyurulmasıdır” diye ifade eder (Freud, 1996, s. 210). Ormanlı ise (2011) Freud’un rüya incelemelerini ele aldığı yazısında onun düşüncelerine yönelik şu ifadelere yer verir: Freud’a göre rüyalar, bilinçaltının en kapsamlı ele alındığı alanlardır. Ona göre rüyada kişinin zihin ve bedene dair oto kontrol mekanizması zayıflar ve geçmişe dair problemleri açığa çıkar. Freud, hasta kişilerin rüyalarını dinleyerek yeni bir tedavi yöntemi geliştirir. Bu metot Freud’un serbest çağrışım yöntemidir. Serbest çağrışım yöntemine göre, rüyalarda saçma ve bağlantısız gibi görünen tüm olaylar, aslında bilinçaltında yer alan ve bir maske gibi bilince yansıtılan şeylerdir. Freud’a göre, asıl önemli olan bunların çözümlenmesidir. Bu noktada Freud, serbest çağrışım yöntemine göre, hastalarının sorunlarının çoğunu onların kökenine, ailevi ilişkilerine ve bastırılmış cinsel arzularına dayandırır (Ormanlı, 2011, s. 55).

Freud’a göre “rüyalar, zihnin bilinç dışına ulaşan (via regia) kral yoludur” (Freud, 1998, s. 42). Akot’a göre ise Freud’un rüya kavramı, “Uykudaki öznel yaşantı ve uyandıktan sonra rüya dediğimiz şey, uyku sırasında bilinçdışı zihinsel işleyişin sonucudur. Rüya, insanın zihinsel ve bedensel özellikleriyle ilgili bir konu veya olgudur” (Akot, 2010, s. 222).

Freud’un, rüya yorumlarında, arkaik kökenli çeşitli sembollere işaret edilir. Bu sembollerin kökeni de mitlere, masallara, şarkılara ve dinsel öğretilere dayandırılır. Numanbayraktaroğlu’nun (2016) araştırmasında Freud’un sembollere yönelik ifadesi şu şekilde anlatılır: Freud, sembollerle cinsellik arasında sıkı bir bağ olduğu görüşünü savunur ve arkaik sembollerin psikanaliz bakış açısıyla önemli olduğu varsayılan nesneleri ve temel kavramları temsil ettiğini ifade eder. Freud’a göre, rüyalarda görülen pek çok sembol kadın ve erkek cinsel uzuvlarına, bu uzuvların fonksiyonel özelliklerine, cinsel birlikteliğe, doğum ve ölüme işaret eder. Özellikle biçimsel benzerlikler üzerinden değerlendirildiğinde bir penis; musluk, fiskiye, şemsiye, baston, çekiç, mantar, yılan gibi simgelerle anlamlandırılırken, vajina; oyuklar, boşluklar, çukurlar, mücevher kutuları, terlik, masa, tahta gibi sembollerle anlatılır. Rahim; soba, dolap ve odayla, kastrasyon; diş çekilmesiyle, cinsel ilişki; merdivene çıkmakla, cinsel istek ve heyecan; vahşi

hayvanlarla ve erkeklik ise anahtarla simgeleştirilir (Numanbayraktaroğlu, 2016, s. 4-6). Aslında Freud'un anlamlandırdığı tüm bu benzetmeler, sanatta da bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde geçmişten bugüne pek çok sanatçı ve eserde biçim bulur.

Freud'un rüya kuramına yönelik düşünce ve bulguları, her araştırmacıda benzer duygu ve düşünceleri uyandırmaz. Özellikle Freud'un öğrencisi ve veliahdı olarak gösterilen Gustav Carl Jung, bu konuda Freud'dan farklı düşünür. Jung, (2021) "Rüya Analizleri" adlı eserinde Freud'un düşüncelerine yönelik şöyle bir eleştiride bulunur. "Freud'un fikrine göre rüya makuldür. Ben makul olmadığını başa geldiğini söylüyorum. Bir rüya bir hayvan gibi dalar içeri. Ormanda oturuyor olabilirim, bir geyik belirir. Freud'un düşüncesine göre rüyalar önceden düzenlenir, ben buna katılmıyorum" (Jung, 2021, s. 124) diye ifade etmiştir.

Tek, (2019) araştırmasında, Jung'un, Freud'un rüya kuramına yönelik, Freud'u kısmen desteklediğini belirtmekle birlikte aynı zamanda bakış açısının yetersizliği noktasında da onu eleştirdiğini belirtir. Freud'un, rüyaları çoğunlukla cinsellikle bağdaştırdığını, Jung'un ise cinselliğin, rüya yorumlarında sadece küçük bir kısmı oluşturduğunu vurguladığından bahseder. Bu nedenle, Jung'un, Freud'un rüyalara yönelik bu yaklaşımını, rüyaları basite indirgemek olarak gördüğünü ve bu durumu eleştirdiğini belirtmektedir (Tek, 2019, s. 1021). Jung'a göre rüya analizi, "analitik tedavinin merkezi sorunudur, çünkü bilinçdışı bir yol açacak teknik araçların en önemlisidir. Bildiğiniz üzere, bu tedavideki ana mesele, bilinçdışının mesajını ortaya çıkarmaktır" (Jung, 2021, s. 31). Rüyalar, bilinçdışı her türlü içeriğin simgesel birer temsilidir. Aynı zamanda rüyalar psişik yapıdaki tüm unsurlar gibi psişenin tamamının bir ürünü konumundadır. Bu nedenle rüyalarda, insanlık tarihindeki her türlü önemli şeyin oluşması beklenmektedir.

Jung'un, rüya kuramına getirdiği en büyük yenilik kişisel bilinçdışı, kolektif bilinçdışı ve arketip kavramları olmuştur. Apaydın, (1997) araştırmasında Jung'un bu kavramlarına yönelik görüşlerine yer verir. Jung, kişisel bilinçdışında, bilince ulaşamamış ya da ulaşım sonrası çatışma yaratmasından dolayı bastırılan bireysel yaşamlar bulunur ve bu kavram egoya komşu bir zihin düzeyini tarif eder. Bilinçdışında bastırılmış ve depolanmış olan bu yaşamlar rüyalarla açığa çıkar. Kolektif bilinçdışı, insan zihninde bireysel olarak deneyimlenmemiş ve nesiller boyunca insanlığa aktarılmış insanın evrimleşmesini içeren psişik bir depo olarak tanımlanır. Kolektif bilinçdışı ve arketipler

asında birbirini bütünleyen unsurlardır. Şöyle ki, kolektif bilinçdışının rüyalarda kabul görmesinin baş aktörü arketiplerdir. Bir başka söyleyişe göre, kolektif bilinçdışının içeriği arketiplerle temsil edilir. Arketipler ise Jung'un rüya kuramının en önemli parçasını oluşturur. Arketipler rüyada sembollerle hayat bulur. Jung'un, rüya yorumlarında kullandığı belli başlı arketipleri vardır ve bu yorumlarda kullanılan sembollerin ise hangi arketipe karşılık geldiği önemlidir (Apaydın, 1997, s. 266). Bu durumu örneklendirmek gerekirse, gölge arketipi kişiliğin karanlık tarafını işaret ederek rüyalarda korku sembolüne dönüşür. Korku içerikli rüyalarda Jung'un bu arketipine özellikle dikkat edilmesi gerektiği vurgulanır. Gölge arketipinin, rüyalarda cani, katil ve hırsız gibi karakterlere dönüşebileceği belirtilir ve aynı zamanda bu arketipin kadın ve erkeklerde farklı anlamlar oluşturacağı ifade edilir.

Jung'un kullandığı diğer bir arketip ise Self'tir. Çetin, (2010) bu arketipin rüyalarda haç, çarmıh vb. gibi dinsel imgelere dönüşebildiği gibi çiçek motifi olarak da yansıyabildiğini vurgular. Ayrıca, Jung'un sıklıkla kullandığı diğer önemli iki arketipin ise Anime ve Animus arketipleri olduğunu belirtir. Anime, erkeklerin rüyalarındaki dişi sembollere, Animus ise kadınların rüyalarındaki eril sembolleri karşılık gelir. Anime ve Animusun rüyada belirmesi, kişilik dengesinin bozukluğunu ifade eder ve bu iki arketip ruhsal dengenin düzelmesi amacıyla rüyalara yansır (Çetin, 2010, s. 264). Güven, (2015) Jung'un rüyalarla ilgili bir başka düşüncesinin ise kehanet rüyaları olduğunu belirtir. Güven, "Jung'un, insanların anlamsız olarak algıladığı rüyalarındaki pek çok simge ve metaforun doğru okunması, gelecekteki haberlere dönüşebilir" ifadesini bir nevi kehanetle ilişkilendirir (Güven, 2015, s. 17). Çetin, (2010) ise Jung'un bu rüyaları dinlere dayandığını ve ona göre bu rüyaların bir tek nedene indirgenemeyeceğini, bunların altında yatan pek çok sebebin olduğunu düşündüğünü ifade eder. Ayrıca Jung'un düşüncesine göre, rüyalar, insanların ruhsal yaşamlarında önemli etkiler sağlar ve bu nedenle de insanlar rüyalara olumlu yaklaşmışlardır. Jung'un, rüyaların sadece bireysel olarak değil, toplumsal olarak da incelenmesi gerektiği savını belirten yazar, aynı zamanda onun rüya incelemelerinde özellikle antik kültürlerden, mitoloji ve dinlerden etkilendiğini ve böylelikle rüyaların evrenselliğine işaret ettiği belirtilmiştir (Çetin, 2010, s. 265).

İlk kez bir bilim olarak Freud ile başlayan rüya kuramlarının, farklı görüşlerle pek çok psikanalistin de araştırmalarının konusunu oluşturduğu gözlenmektedir. Genel olarak

rüyalara yönelik düşünce ve görüşler ışığında geline bu noktada, rüya incelemesi mutlak surette bir bilince ve bilinçaltına ihtiyaç duyar. Rüyalar, araştırmacılar tarafından geçmişin ve bilinçaltının bir birikimi olarak görülür. Psikanalistler, rüya araştırmalarında insan yaşamına dair ilginç ipuçlarının bulunduğunu var sayarlar ve bunların doğru kullanılması durumunda da insanlara bazı yararlar getirebileceğini iddia ederler.

Rüyalar, geçmişin ilkel medeniyetlerinde olduğu gibi, bugünün modern toplumlarında da hala gizemini ve önemini korumaya devam ederler. Birçok bilim ve sanat dalının çalışma alanını kapsayan rüyalar; inançlara, toplumlara, geleneklere ve zamana göre değişim geçirmesine rağmen her seferinde etkisini ve gücünü daha da artırarak insanlığı etkilemeyi sürdürmektedirler. Gelişen bilim ve teknolojilere rağmen rüyalara yüklenen anlamlar değişmiş gibi görünse de, insanlar, aslında geçmişin bu ilkel kırıntılarını bir şekilde sürdürebilmektedirler. İnsanlar, bu ilkel izleri, atalarından birer miras gibi görüp kabullenmişlerdir. Tüm zamanlara göre değişim gösteren rüyalar, yaşam döngüsü içerisindeki varlığını sürdürmeye devam etmiş ve devam edecek gibi görünmektedir.

1.2. Korku

Korku, canlıların yaşam için kendini güvence altına almasını tetikleyen temel bir duygu mekanizmasıdır. İnsanlığın varoluşuyla birlikte ilkel insan, önce çetin doğa şartlarına, sonra da doğadaki vahşi yaşama karşı uyum sağlamış ve kendini korumaya çalışmıştır. İnsanın, kendini koruma adına içgüdüleriyle hareket etmesi ise onun hayatta kalma mücadelesindeki en temel faktördür. İnsanın yaşam arzusunun temelinde ise korku duygusu yatar. Aslında yaşanan her şey, insanoğlunun doğada var olma mücadelesiyle özdeşir ve bu nedenle insan korkuyla, özellikle de ölüm korkusuyla mücadele etmek durumunda kalmıştır.

Korku terimi TDK sözlüğünde, ilk olarak “bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntü” ([http-1](http://1)) şeklinde tanımlanır. İkinci olarak, “kötülük gelme ihtimali, tehlike, muhatara” olarak açıklanır. Hançerlioğlu’nun (1977) Felsefe Ansiklopedisi’nde ise korku, “olabilir sanılan bir kötülüğün uyandırdığı sindirici duygu” olarak açıklanır. Yazının devamında korku, bir ruh bilim terimi olarak ifade edilir ve “bir acı ya da kötülük duygusundan doğar” diye açıklanır (Hançerlioğlu, 1977, s. 316). Akın

(2009) ise korkunun, bireylerin ve toplumların din, mitoloji, hikâye, masal, destan, ağıt vb. gibi dilden dile dolanan kültürel ve toplumsal değerlerinde hayat bulduğunu ifade eder. İlkel toplumların korkuyu, daha çok doğaüstü canlılarla özdeşleştirdiğini belirterek, cin, peri, şeytan, karabasan, vampir vb. efsanevi ve mitolojik canlıların çıkış kaynağının da dinler ve mitolojiler olduğunu vurgular (Akın, 2009, s. 91).

İnsanoğlu yaşamda görebildiği ve göremediği tüm tehditlerden korkmuş ve buna bağlı olarak da kendini savunmaya çalışmıştır. İlkel insanın yaşam mücadelesiyle başlayan bu süreç, ilkin dış uyaranlara karşı bir savunma oluşturmuş, daha sonra da kişinin içsel korkularına yönelik bir refleks geliştirmesine neden olmuştur. Bu refleks sayesinde insan tüm korkularına rağmen hayatta kalabilmeyi başarmıştır. İnsanın korkularının temelinde ise ölüm korkusu yatmaktadır. Aslında tüm mücadele insanın hayatta kalmasıyla ilgilidir. Hançerlioğlu'nun (1977) Felsefe Ansiklopedisi'nde Alman düşünürü Ludwig Feuerbach'ın bu konudaki sözleri dikkat çekicidir. Feuerbach, "korku, dinin temelidir" der ve korkunun, "tanrıya inancı doğuran asıl nedenin ise ölüm" olduğu üzerinde durur (Hançerlioğlu, 1977, s. 317). Bu nedenle kişinin görünür görünmez tüm korkularının temelini ölüm korkusu oluşturur. İnsan bu yüzden kendini bir varlığın korumasına muhtaç hisseder. Bu koruyucu, bazen bir canlıyla (yaratıcı, melek, insan, hayvan gibi), bazense cansız nesnelerle (haç, maske, ikona, muska, nazar boncuğu vb.) özdeşleşmektedir. İnsanların korunmak için bir şeye inanma ihtiyacı ise dinleri doğurur. Dinler, özlerinde insanın en büyük korkusu olan ölüme bir çare olarak görülmektedir. Bu nedenle dinler, insanlara bu korkularından kurtulma vaadini, sonsuz yaşamı, ya da ölümsüzlüğü sunar. Ancak insanların sonsuz yaşam arzusuna ulaşmaları, gücü elinde bulundurmalarıyla mümkündür. İnsanoğlu kendisini ne kadar güçlü görürse ölümsüzlüğe de bir o kadar yaklaştığına inanır. Bu nedenle güç korkunun baş düşmanı olarak gösterilebilir. Güçlü olan = korkusuz olandır. Geçmiş toplumlara bakıldığında da yaratılan efsanevi karakterler ve tanrısal figürlerin temelinde de bu mantık yatmaktadır. Korkulan ve tapılan bu güçlü varlıklar, dinlerde olduğu kadar sanatta da hayat bulmuştur. Sanatçılar yapıtları sayesinde yüzleşmeye cesaret edemedikleri korkularını bilinçaltından yüzeye taşımışlar ve aynı zamanda eserleriyle de ölümsüzlüğe kapı aralamışlardır.

Ölüm korkusu ya da hayatta kalma içgüdüleriyle oluşan ölümsüz olma isteği hem sıradan insanların hem de sanatçıların en büyük arzularından birisidir. Bu nedenle insanoğlu her daim yaşama arzusu ve ölümden kaçışa çareler aramaktadır. Belki de

ölümsüzlüğe ulaşma noktasında en başarılı insanlar dünyada en çok eser ve iz bırakanlardır. İnsanların temel korkuları olan ölüm ve ölümsüz olma arzusunu Otto Rank, şu ifadelerle belirtir:

...iki tür korku vardır: bir yanda ölümden kaçmayı ya da ölümü ertelemeyi amaçlayan yaşam korkusu, diğer yanda ölümsüzlük arzusunun altında yatan ölüm korkusu. İnsanların bu iki korku kutbu arasında sağladıkları uzlaşıya ve şu ya da bu kutbun baskınlığına göre, bu çatışmanın, tip etiketlemeyle tanımlanmasına pek izin vermeyen çeşitli dinamik çözümleri olacaktır. Zira pratikte hem engellenmiş nevrotik tipte hem de özgürce üreten tipte tüm güçler, değişen vurgular ve değerlerin periyodik dengelenmesiyle birlikte de olsa devreye girer. Genelde, yaşam korkusunun güçlü bir şekilde ağır basması, daha çok nevrotik bastırmaya, ölüm korkusu ise üretime, yani üretilen eserde sürekliliğe yol açacaktır. Ama hepimizin muzdarip olduğu yaşam korkusu, diğer insanlarda olduğu gibi üretken tipte de deneyim sorununu koşullandırır, tıpkı ölüm korkusunun nevrotik kişinin yapıcı güçlerini harekete geçirmesi gibi. Yaşamı frenlenen birey böylece deneyimden kaçmaya yönlendirilir, çünkü tamamen deneyimin içine çekileceğinden -ki bu ölüm demektir- korkar ve böylece korkunun esiri olur. Çalışmaları aracılığıyla ölümsüz olmaya çalışan üretken tipten farklı olarak, nevrotik kişi ölümsüzlüğü açıkça tanımlanmış bir anlamda değil, fiili yaşamın naif “bir tasarrufu ya da birikimi olarak ilkel bir tarzda arar (Rank, 2022, s. 64).

Rank’ın bu nitelendirmeleri, yaşam korkusunda nevrotik bastırmayla, ölüm korkusunda ise üretimle ilişkilendirilmektedir. Rank, özellikle ölüme yönelik korkuların sanatçı yaratıcılığını açığa çıkardığını ve böylece sanatçıların bir nevi ölümsüzlüğe kapı araladığını vurgulamaktadır.

Arkaik Yunan kültürü korkuyu Deos ve Phobos olarak iki sınıfa ayırmıştır. Mitolojik kökenli bu korkulardan Deos, olması gereken korkular ya da normal korkularken, Phobos ise patolojik korkuları oluşturur. Normal korkular denetlenebilen ve heyecan noktasındaki korkulardır. Bu korku türünde vücut her türlü tehdide karşı alarm vazifesi alır ve tehditlere karşı savunma durumu oluşturur. Normal korkuların etkisi sınırlıdır ve heyecan noktasındadır. Patolojik (phobos) korkular ise Türkçede fobi olarak karşılık bulan korku çeşididir. Patolojik korkular, denetlenemeyen, çok yoğun seyreden akıldışı korkular olarak belirtilir. Bu tür korkular yaşamı çok ciddi şekilde etkiler ve öyle ki, birey çevresinde onu tehdit eden herhangi bir şey olmamasına rağmen bu durumundan bile korkabilmektedir. Fobik korku, kişide panik oluşturan bir korku çeşididir. Fobiler ilk belirtilerinde daha basit korkularmış gibi görülse de daha sonraki evrelerde kişilerde ciddi problemlerin oluşmasına neden olabilirler. Fobisi ilerleyen kişilerin mutlaka uzman bir doktordan destek alması gerekir. Aksi takdir de kişinin yaşam kalitesini etkileyen ciddi ve kalıcı problemlerle karşılaşması muhtemeldir (Tözün ve Babaoğlu, 2016, s. 24).

Psikoloji biliminde de korkuya dair pek çok tanım yapılmıştır. Eren, (2005) Young'ın korkuya yönelik düşüncesini şu sözlerle dile getirir; “korku, içinde bulunulan ortamın algılanmasıyla ortaya çıkan, iç organları harekete geçiren, bedende, davranışta ve bilinçte kendini belirten duygusal bir süreç” olarak belirtir (Eren, 2005, s. 2). Öte yandan, Karagüvan (1999) ise Freud üzerinden korkuyu tanımlar ve onun şu sözlerine yer verir: “Kişiyi dışarıdan tehdit eden gerçek bir tehlikeye karşı gösterilen tepki” dir (Karagüvan, 1999, s. 203). Son olarak Erdoğan ve Öztürk (2021) ise Jungian teori üzerinden korkuyu açıklayarak “içinde bulunulan ortamın algılanmasıyla ortaya çıkan, iç organları harekete geçiren, bedende, davranışta ve bilinçte kendini belirten duygusal bir süreç” olarak ifade etmişlerdir (Erdoğan ve Öztürk, 2021, s. 245).

Korku terimi ifade edilirken korkuyla birlikte pek çok kavramla da karşılaşılır. Kaygı, dehşet, tekinsiz bu kavramlardan bazılarıdır. Özellikle psikoloji biliminde sıklıkla karşılaşılan bu kavramlar çoğunlukla insanlar tarafından korkuyla eş değer kılınır. Özünde korkuyla iç içe geçen bu terimler, kendi içerisinde farklılıklar barındırmaktadır.

Kaygı, TDK sözlüğünde “üzüntü, endişe duyulan düşünce, gam, tasa, tıpta ise genellikle kötü bir şey olacakmış düşüncesiyle ortaya çıkan ve sebebi bilinmeyen gerginlik duygusu” (http-1) diye tanımlanır. Ruh bilimleri sözlüğünde ise “güçlü bir istek ya da dürtünün amacına ulaşamayacak gibi gözüktüğü durumlarda beliren tedirgin edici bir duygu” olarak belirtilir (Hançerlioğlu, 1977, s. 253). Dehşet, yine TDK sözlüğüne göre “bir tehlike veya korkunç bir şey karşısında duyulan ürküntü, yıldı”dır (http-1). Türk Diyanet Vakfı sözlüğünde ise “beklenmedik bir durum karşısında şaşırıp kalmak, aklı başından gitmek” (http-2) olarak açıklanır. Erdem (2009) ise dehşeti Freud üzerinden açıklar; “Freud’un dehşeti, bir insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu duruma verdiği ad olarak açıklar ve dehşette sürpriz etmenini vurgular. Tekinsizlik ise özellikle psikolojide karşılaşılan bir terimdir ve özellikle korkuyla birlikte kullanılır. Almanca “unheimlich” kökünden türeyen tekinsizlik kavramı “heimlich” (basit, sade), “heimisch” (tekin, tanıdık, bildik, yerli) kelimelerinin zıddı olarak belirtilir. Heimlich kavramı yine Almanca da “evle ilgili, yerli, kişiye ait” anlamlarına gelebildiğinden tekin olanı ifade eder. Bu kökten türeyen unheimlich ise tekin olmayan ve kaygı verici anlamlarıyla karşılık bulur. Freud ise, unheimlich’i (tekinsiz) “dehşet veren bir ruh hali” olarak açıklamaya çalışmış ve korku, kaygı ve dehşet arasındaki farklar üzerinden araştırmasını derinleştirmiştir” diye ifade eder (Erdem, 2019, s. 79).

İnsanın unuttuğu ya da bilinçaltında bastırdığı tüm olumsuz duyguların açığa çıkarak yeniden hatırlanması ve deneyimlenmesi noktasında tekinsizliğin oluştuğu düşünülmektedir. Arslan (2021) Freud'un tekinsizlik kavramında iddia ettiği düşüncelerini dile getirir. Freud, tekinsizliğin ilk başlangıç yerinin anne rahmi olduğunu iddia eder. Ona göre tekinsizlik duygusu, daha cenin halindeyken rahimde kendini güvende hissedenden bebeğin doğumuyla birlikte deneyimlenen ve sonrasında yaşamının her safhasında rol oynayan bir olgudur. İlk güvenli yer olan anne rahmi gibi ev de sınırlarının belirsizleşmesi nedeniyle kişide geçici süreli bir güvensizlik durumu oluşmasına sebep olur. Bu geçici güvensizlik, korkuyu, oluşan bu korku da tekinsizliği meydana getirir. Tekinsizlik duygusu, kişinin kendini en güvende hissettiği mekânda anlık olarak güvensiz hissetmesiyle açığa çıkar. Mekân, insan için çok büyük bir önem arz eder. Çünkü insanoğlu, yaratılış gereği mekânsal bir varlıktır. Bu alanla birlikte kişi, önce kendisini sonra da mekândaki tüm nesneleri deneyimleyerek onu tanımlayabilir (Arslan, 2021, s. 471).

Arslan (2021) yazısının devamında, Freud'un tekinsizlik kavramı hakkında belirttiği, insanın geçmişte yaşadığı ve unuttuğu herhangi bir deneyiminin tekrar açığa çıkması durumunu destekler. Tekinsizliği, kişinin bilinçaltında unuttuğu ya da unutmak istediği şeylerin yeniden hatırlanması ve bununla birlikte açığa çıkan korku, kaygı ve güvensizlik gibi olumsuz duyguların oluşması durumu olarak belirtir. Tekinsizliğe dair yapılan tüm açıklamalar kısaca özetlenirse, tekinsizlik duygusu, kişinin yaşadığı mekânda kendisi ve çevresine olan anlık yabancılaşması durumu olarak açıklanabilir (Arslan, 2021, s. 473).

Çocuğun ilksel korkusu olarak nitelendirilen bu travma tekinsizlik kavramında anlam bulur. İlkel insanda beliren ilksel korkunun temelleri ise mitolojilerde, efsanelerde ve dinlerde iblisler ve tanrısal olanla ifade edilmiştir. Otto Rank, (2001) “Doğum Travması” adlı kitabında Rudolf Otto ve Sigmund Freud'un düşüncelerinden yola çıkarak ilksel duyguları (korkuları) açıklamaktadır:

Rudolf Otto'ya göre bütün din tarihinin başlangıcında, her türlü iblis ve tanrı tiplerinin biçimlenmesinden önce, belli “huşu dolu ilksel duygular” bulunur: tekin olmayı izlerken doğan duygular, kavranamayan karşısındaki şaşkınlık. İlkel topluluklarda önce “iblislerden korkma” olarak şekillenir bu duygular. Freud'un açıklamaları sayesinde artık biliyoruz ki, “iblisler” aslında ölümlerden duyulan korkuyla ilgilidir, yani dışarıya yansıtılmış suçluluk duygusuna karşılık düşerler; diğer yandan, belirsiz kaygının kendisi ise (örneğin çocukta) ilksel travmanın sürmesi şeklinde açıklanabilir. Bireysel gelişmeye bakınca, ilksel kaygının doğrudan doğruya ilksel durumu temsil eden ölümlere bağlandığı

anlaşılmaktadır. İblislere inanmaktan tanrı inancına giden yol, mitolojik ve folklorik araştırmalarla bir hayli aydınlatılmıştır. Ama bütün bu gelişmeleri harekete geçiren psikolojik etken, kaygı yüklü olan annenin (iblisler) yerine, giderek “yüceltilmiş” kaygıya, yani suçluluk duygusuna seslenen baba figürünün geçirilmesinde yatar (Rank, 2001, s. 109).

Korku faktörü psikoloji dışında da pek çok alanın çalışma sahasına girebilmektedir. Özellikle sanat bunlardan bir tanesidir ve belki de korkuyu en güzel yansıtan alanlardandır. Korku betimlemelerinin sanattaki ilk yansımaları, aslında insanoğlunun varoluşuyla başlar. İlkel insanın hayatta kalma çabasıyla zihninde oluşan ilk korkuları, doğa ve özellikle içindeki canlılar olmuştur. Bu nedenle ilkel insan, ilk betimlemelerini de bu canlılar üzerine inşa etmiştir. İlkelerin mağaralara yaptıkları bu resimler, korkularının yansıtılmasının yanı sıra aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da görülmektedir. İnsanlar korktukları canlıları resmederek onları hem kutsal saymış, hem de bu canlıların ruhlarını ve güçlerini elde edebileceklerine inanmışlardır. Aynı zamanda da avladıkları bu canlılar onların en büyük korkusu olan hayatta kalma çabalarındaki en besleyici faktör olmuştur. Bu nedenle mağara resimlerini, sanatın ilk korku resimleri olarak belirtmek yanlış olmayacaktır.

İnsanın, doğanın bilinmeyenlerine karşı verdiği mücadelede, korku duygusu da en sade biçimiyle insanoğlunun ruhuna yansımaktadır. Erdoğan ve Öztürk’e (2021) göre korku, yaşamla ölüm arasında bir köprü olarak sanatta da yerini almıştır. Korkuyu güç ve otorite üzerine inşa eden toplumlar, sanatta bu duyguyu çoğunlukla ürkünç ve korkunç olarak temsil ederler. İlkel dönem maskları, mitolojik tanrı heykelleri, kutsal dinlerin cehennem tasvirleri, cezalandırıcı ve korkunç karakterler gibi pek çok örnek, sanatta korkunun açığa çıkması noktasında, ürkütücü karakterler olarak sembolize edilmiştir. Sanatçıların korku betimlemelerindeki sembolik yaklaşımlarında, gerçek ve kurguyla olan ilişkileri toplumlara ve dönemlere göre farklılıklar gösterebilmektedir. İlkel insanda tabiat ve içindeki canlılara karşı oluşan korkular, mitolojide, yaratılan efsanevi varlıklara ve tanrısal karakterlere bürünürken, modern toplumlarda ise açlık, hastalık veya savaşa dönüşebilmektedir. Her ne şekilde olursa olsun sanatçı, her dönemde kendine uygun malzemeye ve biçimlendirmelerle bu duyguyu en vurucu biçimde alımlayıcısına yansıtabilmeyi başarmıştır (Erdoğan ve Öztürk, 2021, s. 256).

Korkunun bilim, felsefe, sanat ve daha pek çok alanda kendine yer edindiği görülmektedir. Korkuya dair yapılan tüm tanımlamalar, araştırmalar ve bulgularda görünen şey, korkunun, her alanda insanı ve yaşamı derinden etkileyen temel bir faktör

olduğudur. İnsanlık var olduğu sürece de korku tüm alanlarda varlığını sürdürmeye devam edecektir.

1.3. Cinsellik

TDK sözlüğünde, “Cinsel özelliklerin bütünü; eşeysellik. Sevişme duygusu; seksüellik” (http-1) olarak belirtilen cinsellik kavramı; canlıların yaşamlarının devamlılığını sağlayan biyolojik bir olgudur. Beşen’in (2014) araştırmasında ifade edilen tanımda ise cinsellik, canlıların haz noktasında ulaştığı uyumlu birlikteliklere verilen genel addır. Bu birliktelikler sosyal normlar ve kurallar çerçevesinde belirlenirler. Cinsellik, canlıların biyolojik, sosyolojik ve psikolojik yaşantısını belirleyen temel faktörlerden biridir (Beşen, 2014, s. 70).

Cinselliğin tanımlarında genel olarak iki farklı yöne dikkat çekilir. İlki yasal olan kısmı, yani, toplumlar tarafından kabul görüp evlilikle taçlandırılan, kutsallığı kabul edilen, bereket ve arınmışlığı ifade eden olumlu yönüdür. Diğeri ise, cinselliğin olumsuz yansıması, yani şeytani yüzüdür. Bu kısım toplumun değer yargılarına karşı çıkan, toplum tarafından kabul görmeyen, düzen bozucu ve kural tanımaz yanıdır. Özetlenecek olursa, cinsellik yasal yönüyle kutsallık, bolluk ve bereketin temsiliyken, yasadışı özelliğiyle de şeytani tarafı, kıtlık ve kuraklığı sembolize eder. Gülsün vd. (2009) incelemelerinde cinselliğin sınırlarının, toplumsal normlar, kurallar, yasaklar, mitler ve dinlerle belirlendiğini belirtir. Cinsellik toplumlarda, üreme ekseninde ele alındığında kutsal ve olumlu karşılanırken, haz noktasında ele alındığında ise yasaklayıcı ve olumsuz olarak kabul edilir. Efsane ve mitlerdeki Gaia, Rheia ve Kybele gibi tanrıçalar olumlu bakış açısıyla (bolluk, bereket) değerlendirilirken, Oidipus ve Elektra gibi karakterler ise cinselliğin olumsuz yönünü temsil ederler. Genel çerçeveden bakıldığında ise cinselliğin mitolojideki ana karakterleri Eros ve Venüs’tür. Cinselliğin erkeklerdeki temsili Eros’la betimlenirken, kadınlardaki karşılığı ise Venüs’le simgeleştirilir. Her iki karakter de aşk, sevgi, şehvet ve cinselliğin iki farklı cinsten vücut bulmuş karşılıklarıdır (Gülsün vd., 2009, s. 69-70).

İnsanın hayatta kalma içgüdüğü ve yaşam arzusu cinselliğin sürdürülmesiyle mümkündür. Canlıların üremesi noktasında ise cinsellik en temel faktördür. Veysal’ın, araştırmasında, (2010) insan cinselliğinin diğer canlılardan farklı olarak hem bir haz

nesnesi hem de toplumsal birlikteliğin devamlılığı olduğu vurgulanır. Haz kökenli cinsellik, aslında pek çok canlıda görülmesine rağmen insan cinselliği, hazzın yanında üreme, türün devamlılığı ve toplumsallaşma noktasında diğer canlılardan farklılıklar gösterir. Bedensel haz ise cinselliğin sadece yüzeysel görünümü olarak ifade edilir. Cinselliğin asıl hedef noktasının ise canlıların hayatta kalma refleksi olduğu ve cinselliğin doyurulmasına yönelik tüm eylemlerin de bu amaca hizmet ettiği belirtilir (Veysal, 2010, s. 52-53).

Rollo May ise bu düşünceyi doğrularcasına cinselliğin ölüm korkusunu bastırmak için en iyi araç olduğunu belirtmektedir. “Aşk ve İrade” adlı eserinde “cinsellik saplantısının, çağdaş insanın ölüm korkusunu örtmeye yardım ettiğini” ifade eden May, devamında ise “içsel ölüm korkusunu susturmanın ve üreme simgesi sayesinde, onu yenmenin en kolay yolunun ise yine cinsel etkinlik” olduğunu vurgulamaktadır (May, 2010, s. 129-130).

Canlılarda üreme biyolojik bir ihtiyaçtan ileri gelir ve canlıların beslenmesiyle eşdeğer görülür. Her canlı gibi insanoğlu da cinsel açlığını içinde barındırır ve doyurulması noktasında fırsatlar arar. İnsanın bastırıldığı ve doyurulamayan bu duygular psikoloji biliminin konusunu oluşturur. Psikoloji, insan cinselliğinin incelenmesindeki en önemli bilim dalıdır. Cinselliğin psikolojik açıdan incelenmesi noktasında pek çok kuram ve kuramcı öne çıkar ve bunların başını da Sigmund Freud çeker.

Freud, geliştirdiği psikanalitik kuramla temelde cinselliği ve cinsel davranışları açıklamayı amaç edinir. “Yaşamım ve Psikanaliz” adlı çalışmasında, Freud, psikanalizi, “bilincin doğrudan ulaşamadığı derin ruhsal katmanlarda geçen psişik olaylar öğretisi” olarak açıklar (Freud, 2000, s. 273). Bu bağlamda, psikanalizi “derinlik psikolojisi” (agk, s. 273) şeklinde nitelendirmesinin yerinde bir betimleme olduğunu söylemek mümkündür.

Barry (2009) ise psikanalizi, bilinç ve bilinçaltı zihin arasındaki ilişkiyi sorgulayarak ruhsal bozuklukları iyileştirmeyi amaçlayan bir tedavi şekli olarak açıklar. Devamında bunu yapmanın klasik yönteminin, bastırılmış korkuların ve çatışmaların bilinçaltından bilince taşınması için hastanın özgürce konuşmasının sağlanması gereklidir. Bu yöntem, temelini zihin, içgüdü ve cinselliğin nasıl çalıştığına dair belirli teorilerden almaktadır. Metodolojik düzensizliklerinin kusurlarına rağmen Freud,

psikanaliz ve sanat eleştirisi çerçevesindeki derin etkileriyle birincil kültürel güç olmaya devam etmektedir (Barry, 2009, s. 96). Bir başka deyişle, psikanalizin, sanat eserlerini çözümleme adına psikanalitik eleştiriye temel oluşturduğu ifade edilir.

Freud'un cinselliğe yönelik fikirleri elbette bu düşüncelerle sınırlı kalmaz. Cüceloğlu (2006) bir yazısında Freud'un cinsellik düşüncesindeki önemli teorilerinden birisinin Oidipus ve Elektra kompleksleri olduğunu ifade eder. Bu komplekslerin kaynağının ise Yunan mitolojik kahramanlarından geldiği ifade edilmektedir. Efsaneye göre, Teb kralının babasını öldürmesi ve annesine sahip olması öyküsü bu kompleksin çıkış noktasıdır. Freud'un Oidipus kompleksine göre, erkek çocuk anneye aşırı düşkündür ve bu nedenle annesini babasından kıskanarak babayı da rakip görmeye başlar ve zihninde onu saf dışı etme düşüncesi oluşur. Fakat annesinin cinsel organının kendi organından farklı olduğunu fark etmesiyle birlikte annesinin cinsel organının babası tarafından kesildiğini düşünerek babasından korkmaktadır. Bu düşünce ise psikolojide erkeğin hadım edilme korkusu olarak nitelendirilir. Freud'a göre, çocuk, benzer bir işlemin kendisine de yapılacağını düşündüğü için anneye olan bu düşkünlüğünden vazgeçmektedir. Elektra kompleksi ise kız çocuğunun babaya olan aşırı ilgisi nedeniyle anneye karşı oluşan kıskançlık olarak açıklanır. Freud, kız çocuğunun, erkek cinsel organını tanımasıyla birlikte kendi cinsel organının kesildiğini düşünmektedir diye belirtir. Bu nedenle kız çocuğu erkek cinsel organını kıskanmaktadır ve bu durum ise kız çocuklarındaki penis kıskançlığı olarak belirtilir (Cüceloğlu, 2006, s. 413).

Özkazanç (2021) Freud'un, cinselliği daha çok eril bakış açısıyla değerlendirdiğini, ta ki çok sonraları kadın cinselliğine vurgu yaptığını belirtir. Bu nedenle Freud'un, kadın cinsel yaşamını "henüz keşfedilmemiş meçhul bir ada" olarak tanımladığını belirtir (Özkazanç, 2021, s. 23). Freud'un erkek merkezli cinsel bakış açısının tartışılması ve kadın cinselliğinin gündeme getirilmesinin ilk kez 1930'larda mümkün olduğu görülmüştür. Her iki türün cinsel üstünlük ve eşitsizlik tartışmaları, görünürde daha çok anatomik ve biyolojik özellikler üzerinden değerlendirilmiş gibi görünse de aslında üstünlük ve eşitsizlik karmaşasının ana temeli, toplumsal statüler ve sınıf ayrımlarıyla belirlenmiştir (Köybaşı, 2020, s. 209). Bu nedenle kadın ve erkek cinsel ayrımının iki temel kavram üzerinden değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Bunların ilki cinsiyet (sex) ikincisi ise toplumsal cinsiyet (gender) terimleridir. Görgülü, (2017) birinci tanımda cinselliğin (sex), kişinin genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleriyle

açıklandığını belirtirken, canlıların ise erkek ve dişi olarak adlandırıldığını ifade eder. İkinci olarak toplumsal cinsiyetin (gender) ise her iki cinsin toplumda oynadıkları roller ve konumlarını ifade etmek için kullanıldığını ve erkeklerin eril, kadınlarsa dişil olarak adlandırıldığını belirtir. Bu bakış açısına göre kadın-erkek arasındaki farklılık ve eşitsizliğin asıl kaynağının cinsellikle ilgili olmadığı daha çok toplumsal cinsiyet kavramından kaynaklandığı ileri sürülür (Görgülü, 2017, s. 1-2). Butler, “Cinsiyet Belası” isimli kitabında, toplumsal cinsiyeti, “erkek ve kadın arasındaki eşitsizliğin cinselleştirilmesinin katılaşmış hali” olarak belirtir ve bundan hareketle de cinsel hiyerarşinin toplumsal cinsiyeti ürettiğine işaret eder (Butler, 2005, s. 17). Cinsel hiyerarşiye göre değerlendirildiğinde, cinsellikle ilgili uyulması gereken kural ve beklentiler noktasında toplumların çoğunun net bir biçimde cinsiyetçi bir biçimde yaklaştığı görülür. Erkek egemen topluma göre, kadının ana işlevi erkeğe cinsel haz sağlamaktır. Bu yaklaşım daha çok endüstri toplumlarında görülmekle birlikte, bugünün tüketim toplumlarında da benzer bir anlayışın sürdürüldüğü görülmektedir (Doğru, 2017, s. 6-7).

Toplumsal cinsiyet kavramının üzerinde en çok konuşulduğu ve tartışıldığı konu ‘Beden’ teması olmuştur. Burada ise asıl vurgulanan beden erkeğe ait olan değil daha çok kadına ait olan bedendir. Toplumların kadın bedenine yönelik farklı anlamlar yüklediği değişmez bir gerçektir. Karacan, (2016) kadın bedeninin toplumlarda çoğu zaman seyirlik cinsel bir objeye dönüştüğünü, bazı zamanlarda ise bunun tam tersi bir düşünceyle beden tabulaştırılıp yüceltildiğini ifade etmiştir (Karacan, 2016, s. 1088). Yüceltilen, tabulaştırılan kadın karakteri, yerini dışlanan aşağılanan kadın figürüne bırakmıştır. Bu yeni karakter ise korkutucu, ölümcül ve şeytani kadın (femme fatale) imgesine dönüşmektedir. Şehvi ve şeytanilik arasında gelip giden bu kadın figürü, mitolojilerin, dinlerin, psikolojinin ve daha pek çok bilim alanının konusu olmuş, özellikle bu konu, sanatta da fazlasıyla yer bulmuştur.

Paglia, (2004) cinselliği “karanlık bir güç” olarak nitelendirir ve sözlerine şöyle devam eder:

Cinsellik konusunda çalışan davranışçı terapistler, suçluluktan arınmış, hatâsız bir cinselliğin mümkün olduğuna inanır. Ne var ki, cinsellik bütün kültürlerde tabularla kuşatılmıştır. Cinsellik, ahlâkın ve iyi niyetin ilkel dürtülere yenik düştüğü, insan ile doğa arasındaki temas noktasıdır. Ben bunu kesişme olarak adlandırıyorum. Bu kesişme, her şeyin geceleyin geri geldiği Hekate’nin tekinsiz kavşağıdır. Erotizm, hayaletlerin kol

gezdiği bir âlemdir. Soluk yüzlerin ötesindeki, hem lânetli hem tılsımlı bir yerdir (Paglia, 2004, s. 15).

Cinselliğe yönelik tanımlamalar ve betimlemeler değişse de cinsellik dürtüleri tüm canlıların değişmez arzuları olarak varlığını sürdürmüş ve sürdürmeye de devam edecektir.

Cinsellik konusu, tarih boyunca sanatçıların eserlerinde betimledikleri konuların başını çeker. Sanatta bu konu, çoğunlukla mitolojik ve dinsel bir temsil içermektedir. Yunan Mitolojisinde Eros ve Venüs karakterleriyle yansıtılan figürler, kutsal dinlerde ise, çoğunlukla Âdem ve Havva figürleriyle yansıtılmıştır. Doğru, (2017) sanatın erken dönemlerindeki cinsellik betimlemelerinin, daha kutsi ve olumlu biçimde resmedildiğini, daha sonraları ise bu kutsiyetin yerini cinsel arzu, şehvet ve erotizme yani cinselliğin yasaklayıcı olumsuz yanlarına bıraktığını ifade etmiştir. Cinselliğe dair bu yaklaşımların temel objesinin ise kadın olduğu belirtilir (Doğru, 2017, s. 14). Çünkü ilk dönemlerde sanatçıların neredeyse tamamının erkeklerden oluştuğu gözlenmektedir. Bu nedenle de sanatta özne olarak kadının pek bir yerinin olmadığı bilinmektedir. Erkek egemen toplumun cinsel nesne olarak kadını kutsal, doğurgan ve anaç figürlerden çıkartıp onu erotik, ölümcül ve şeytani karakterlere dönüştürmesi çok zor olmamıştır. Toplumların dini yasak ve kurallarla belirlediği cinsellik, öncelikle evlilikle sınırlandırılarak güvence altına alınmıştır. Fakat insanların yasaklara olan eğilimleri, bu noktada sınır tanımazlıklarını da açığa çıkarmıştır. Âdem ve Havva hikâyesiyle anlatılan ‘yasak meyve’ ve ‘cennetten kovuluş’ sahneleri, sanatta cinselliğin kural tanımazlığına yönelik ilk örnekler olarak gösterilebilir. Kadının arzu ve ihtirası, erkeğin ise düşüncesizlik ve nefesine yenilişi simge olarak yasak meyveyle tasvir edilmiştir. Şeytan ise kadına meyveyi uzatarak önce kadını sonrada erkeği baştan çıkarmış ve cennetten kovulmalarına sebep olmuştur (Bkz, Görsel 1.1). Artık bundan sonra insanlar adına hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Kadının kutsiyeti ve masumluğuna yönelik her şey bu sahneyle birlikte yerle bir olmuş ve yerine doyumsuz, kural tanımaz ve ölümcül kadın karakteri gelmiştir.



Görsel 1.1. Tiziano Vecellio “Âdem ve Havva (Düşüş)” 240x186 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1550, Prado Müzesi, Madrid İspanya. <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-titian-adam-and-eve/> (Erişim Tarihi: 28.08.2022).

Arpacı, (2019) cinsellik, felaket ve ölüm kurgularıyla betimlenen ölümcül kadın figürünün, cinsel çekiciliği sayesinde erkekleri baştan çıkardığını, onların ahlaki değerlerine, toplumsal konumlarına ve ekonomik yaşamlarına büyük zararlar vererek onları bir tür felakete sürüklediğini ifade eder. Artık bu yeni kadın tiplemesinin, daha kindar, ahlaki değerlerden yoksun, suça eğilimli ve korkusuz bir karakter formuna dönüştüğünü belirtir. Yeni kadın tiplemesi olan ölümcül kadın figürünün, erkeği her türlü cinsel fantezilerle baştan çıkartarak ağına aldığı ve onu suça ve ölüme sürüklediğinden bahsedilir (Arpacı, 2019, s. 141). Bu şeytani kadın karakterinin, mitolojideki Sirenlerle özdeşleştirilmesi mümkündür. Bilindiği üzere sirenler, denizlerde seyahat eden yolcuları güzellikleri, büyümlü sesleri ve ezgileriyle baştan çıkartarak onların sonsuz karanlıkta kaybolmalarına neden olmaktadır. Bu nedenle ölümcül kadın karakterleri bir nevi

mitolojide sirenlerle özdeşleştirilebilir. Ölümcül kadını niteleyen üç kelime vardır. Bunlar kaos, karanlık ve ölümdür.

Ölümcül ve şeytani kadını betimleyen ifadeleri yine Paglia'nın sözleriyle ele almak yerinde olacaktır:

Cinsellik daemoniktir. Romantizm üzerine incelemelerde son yirmi beş yıldır kullanımda olan bu terim, Yunancada Olympos tanrılarında daha az tanrısallık atfedilmiş ruhsal varlıklar için kullanılan daimon kelimesinden türetilmiştir (bu nedenle ben, kelimeyi “daemonik” şeklinde telâffuz ediyorum). Yerinden yurdundan kovulan Oedipus, Kolonus'ta bir daemona dönüşür. Bu kelime kişinin koruyucu gölgesi anlamına gelir. Hristiyanlık, daemonik kelimesini demonik, yani “şeytanî” kelimesine çevirmiştir. Büyük daemonlar kötü değildi - daha doğrusu, içinde yaşadıkları doğanın kendisi gibi, hem iyi hem de kötüydü. Freud'un bilinçdışı, daemonik bir ülkedir. Gündüzleri toplumsal varlıklarız, geceleri doğanın hüküm sürdüğü, cinsellik, zalimlik ve biçim değiştirmelerden başka yasanın bulunmadığı düşler âlemine göçeriz. Gündüzün tâ kendisi de daemonik gecenin istilâsına uğrar. Erdeme ve düzene yönelik çabalarımızı yolundan saptırıp nesneleri ve kişileri tekinsiz bir avraya bürüyerek hayâl gücünde, erotizmde ân be ân yanıp sönen gece, sanatçının gözlerinden önümüze serilir (Paglia, 2004, s. 16).

Psikolojide daemonik kadına yüklenen anlamların hep bir gizemi içinde barındırdığı görülmüştür. Bu yeni kötücül kadın tiplemesi, sanatta da yerini çoktan almıştır. Cinsellik ve ölümün kol gezdiği genç kadın karakterleri, özellikle Romantik sanatçıların sıklıkla kullandığı tipler olmuştur.

Sonuç olarak, cinsellik ve cinsel nesne olarak betimlenen kadın imgesi, çoğunlukla dinler ve toplumsal kurallar çerçevesinde sınırlandırılmış ve ona yönelik bir kutsiyet atfedilmiştir. Sonraları bu kutsallık, yasak tanımazlıkla son bulmuş ve yerini kural tanımaz, şehvi-şeytani kadın karakterlerine bırakmıştır. İnsanların cinsel yaşamlarına dair yaşadıkları gelgitlerin, bilinçaltında bastırdıkları şehvi duyguların, ya bir düşünle ya da birer hayalle yansıtıldığı gözlenmiştir. Sanatçıların ise bu gizil duyguları açığa çıkarma noktasında özellikle eserlerinden istifade ettikleri görülmektedir. Bu nedenledir ki sanatçılar, bu özellikleri sayesinde sıradan insanlardan her zaman ayrılmışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANTİZM'DE RÜYA, KORKU VE CİNSELLİK TEMALİ RESİM ÖRNEKLERİ

Sanat akımlarının oluşum sürecinde, her bir yaklaşımın bir önceki sanat anlayışına karşıt bir duruşla ortaya çıktığı bilinmektedir. Romantizm sanat hareketi de 18. yüzyılın sonlarında Neoklasizm'e bir tepki olarak oluşur. Neoklasik sanatın ön plana koyduğu akıl ve sağduyu, yerini Romantizm'de duygulara, coşkulara ve hayal gücüne bırakır. Neoklasizm'in akıllı ve düşünceyi temel alan yaklaşımı, Romantizm'de kişinin iç dünyasına yolculukla şekillenir. Göktepe'ye (2020) göre, Romantizm, köken olarak Latince'de 'Romance' sözcüğünden ileri gelir ve bu sözcük, Latin kökenli dillerde öykü ve söylencelere verilen genel addır. 'Romance', özellikle eski şövalyelik öykülerini ve trubadurları (saz şairleri) belirtmek için kullanılmıştır (Göktepe, 2020, s. 45-46). Romantik sözcüğü ise Claudon'un (1994) "Romantizm Sanat Ansiklopedisi" adlı kitabında, ilk kez bir sıfat olarak belirtilmiş, Gotik üslubu ve Orta Çağ'a özgü olanı nitelemek için kullanılmıştır. Daha çok edebi bir tür olarak beliren Romantik sözcüğü, özellikle şiirde kendisini göstermiştir. 18.yüzyılın sonlarında düşselliği ve olağandışılığı tanımlayan romantik şiir, aynı zamanda Orta Çağ'ın şiiri olarak da görülmüştür. Saz şairlerinin şarkılarından ve şövalyelik öykülerinden beslenen bu şiirin temel kaynağı olarak, Gotik üslupla birlikte Hristiyanlık inancı gösterilmektedir (Claudon, 1994, s. 7-8). 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve daha çok edebi bir tür olarak beliren Romantizm hareketi, edebiyat, müzik, felsefe, mimarlık ve sanat gibi daha pek çok alanda varlığını sürdürmüştür. İngiltere ve Fransa'da ilk örnekleri görülen Romantizm hareketinin, daha sonra ise tüm Avrupa'ya yayıldığı gözlenmiştir (Kutlu, 2011, s. 78).

Romantizm'in sanattaki gelişimi ise edebiyattan sonra olmuştur ve edebiyatın Romantik sanata etkisi kaçınılmazdır. Romantik sanatçıların doğa dışında en çok çalıştığı konu olan edebi eserler, dönem sanatçılarının resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Edebi eserlerde betimlenen ve Kara Romantizm'in konuları arasında yer alan Gotik öğeler ve karamsar atmosfer, dönem ressamlarını derinden etkilemiş, bu karamsar havaya kendi içsel kaygı ve duygularını da ekleyen sanatçılar, yaşadıkları dönemde oldukça dikkat

çekici eserlere imza atmışlardır. Romantizm’de özellikle sanatçıların bilinçaltı duygularının resimsel betimlemeler yoluyla ifade edilmesinde ise rüya, korku ve cinsellik temalarının birincil rol oynadığı görülmüştür. Bu temalarda da sanatçıların ilginç ve dramatik yaşam öykülerinin izleri derinden hissedilir. Dönem Avrupa’ında, sanatçıların bu üç temaya yönelik resimsel anlatılarında daha çok İngiltere ve Fransa’da örneklerine sıklıkla rastanmasın rağmen, Avrupa’nın diğer ülkelerinde ise daha çok birkaç sanatçının eserlerinde izlerine rastlanmıştır. Bu noktadan hareketle Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temalı eser örneklerini üç başlık altında değerlendirmek yerinde olacaktır.

2.1. İngiliz Romantizmi

Romantizm hareketini doğru bir biçimde anlayabilmek için öncelikle dönemin siyasal ve sosyal olaylarını dikkate almak gerekir. Romantik dönemde Avrupa’da gerçekleşen önemli olaylar içerisinde “Sanayi Devrimi, Fransız ve Amerikan Devrimleri, Napolyon Savaşları, transatlantik köle ticaretinin kovuşturulması ve eleştirilmesi, 1832 Büyük Reform Yasası ve daha pek çok önemli siyasal ve toplumsal olay” yer alır (Kitson, 2008, s.1). Yaşanan tüm bu olaylar, bütünsel olarak ele alındığında Romantik hareketin çıkış kaynağı olarak değerlendirilebilir fakat her bir olay, özel olarak değerlendirilirse Romantizm’in çıkış sürecinin ülkelere ve toplumlara göre farklılıklar içerdiği görülmektedir. İngiliz Romantizmi’nin oluşum sürecine de bu açıdan bakmak yerinde olacaktır.

İngiliz Romantizmi’nin gelişimindeki en belirleyici faktör şüphesiz Sanayi Devrimi olmuştur. 1750’li yıllarda İngiltere’de oluşan Sanayi Devrimi, güçle çalışan makinelerin mal ve emtia imalatına uygulanması olarak tanımlanır. Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği dönemde, İngiltere’de nispeten az sayıda insanın fiili, bağımsız hakları ve mülkiyet hakları bulunmaktaydı. Yüzyıllardır bu topraklarda yaşayan pek çok insan mal sahibi değil, kiracı olarak bulunuyordu. İmalatta, özellikle tekstilde ilerlemeyle birlikte ‘Çitleme Hareketi’, yani daha önce herkesin kullanımına açık olan arazilerin kapatılması durumu ortaya çıktı. Yün üretimi karlı bir mal olduğu için toprak sahipleri kiracılarını topraklarından çıkartmış ve koyun yetiştirmek üzere arazilerini kapatmışlardı. Arazi sahiplerinin bu yaklaşımı İngiltere’de tarımın bu dönemde çok gerilemesine yol açmış ve

tarımla uğraşan kiracıların ise yeni kurulan fabrika ve imalathanelerde çalışmak üzere şehirlere taşınmasını zorunlu kılmıştır (Robinson, 2018, s.15).

Sanayileşmenin getirdiği olumsuz faktörler toplumu derinden etkilemiş ve bu süreçten en çok da yoksul halk ve köylüler sınıfı etkilenmiştir. Halkın çoğu yaşama tutunabilmek için fabrikalarda işçi olarak çalışmak durumunda kalmışlardır. Kitson, (2008) sanayileşme sonrası yaşanan bu durumu şu şekilde özetler:

Sanayi Devrimi, fabrika sahibi yeni burjuvazinin yanı sıra yeni bir işçi sınıfı da yarattı. Yeni sanayi işçileri sınıfı, tekstil fabrikalarında, çömlekçilik işlerinde ve madenlerde çalışan tüm erkek, kadın ve çocukları içeriyordu. Makineler daha önce elle yapılan ürünleri seri üretmeye başladıkça, ‘el tezgâhı dokumacıları’ gibi vasıflı zanaatkârlar, çoğunlukla kendilerini rutin süreç işçileri konumuna düşmüş halde buldular. Genel olarak değerlendirilirse, ücretler düşük, çalışma saatleri uzun ve çalışma koşulları rahatsız edici ve tehlikeliydi (Kitson, s.11-12).

Sanayileşme ile birlikte oluşan koşullar varlıklı kesimi daha güçlü kılarken yoksul halkı daha da güç bir durumda bırakmaktaydı. Aslında yaşanan bu durum halk için bir nevi modern kölelik anlamını taşımaktaydı. Düşük ücret tarifesi ve uzun mesai saatlerine maruz bırakılan modern köleler. Elbette bu durum toplumun büyük bir kısmını oluşturan kesim için sağlıklı bir yaşam koşulu oluşturmuyordu. Gelir dengesizliği, ucuz iş gücü ve çalışma koşullarının zorluğu gibi pek çok sebepten ötürü burjuvaziye yönelik tepkiler toplumda çığ gibi büyümekteydi. Toplumsal adaletsizliğe yönelik yapılan bu eylemde en ön safta edebiyatçılar ve sanatçılar yer almaktaydı. Eserleriyle burjuvaziye yönelik ciddi eleştiriler getiren bu kişiler, aslında bir nevi toplumun sözcüsü konumuna gelmişlerdir.

Berk (2018) makalesinde, Romantizmin Sanayi Devrimi’yle birlikte edebiyatçıları ve sanatçıları derinden etkilediğini, sanayileşmeyle birlikte oluşan makineleşmenin ise halk üzerinde olumsuz izler bıraktığını ve buna bağlı olarak da endüstrileşmeye karşı ortak bir tavır sergilendiğini belirtmiştir. Yazının devamında Endüstrileşmenin olumsuz etkilerinin, Romantik sanata konu açısından ciddi bir zenginlik kattığını ifade eden araştırmacı, betonlaşan yenedünyada sanatçının artık kendini doğaya daha yakın hissettiğini vurgular. Bu nedenle de sanatçı Romantizmde ilk ve en önemli konu olarak kendisine doğayı seçmiştir (Berk, 2018, s. 350). Doğa, Romantik sanatçı için aslında değişen ve yozlaşan toplumdan kişinin kendi özüne bir kaçıştır. Sanatçı doğayı betimlerken aslında görünenle pek ilgilenmemiştir. Sanatçının asıl hedefi, doğanın sanatçıda duyumsattığı içsel duygular ve bu duyguların dışa yansıtılmasıdır. Sanatçı doğayla yüzleşerek, doğayı betimlemekte ve duyumsadığı içsel

duyguları bilinçaltı süzgecinden geçirerek ruhsal doyuma ulaşmaktadır. Bu yaklaşım, toplumda yalnızlaşan sanatçının kendini ifade etme biçimidir.

Romantiklerin duygusal boşalımı sadece doğayla sınırlı kalmamıştır. Bunun dışında ki daha pek çok konu, sanatçıların duygu yoğunluğunu aktarabilmelerine olanak sağlamıştır. Romantik sanatçıların özellikle üzerinde durduğu konular arasında; egzotik görünüm, yıkıntılar, harabeler, edebi metinlerden alıntılanan kurgusal resimler, mitolojik ve ikonografik konular, tarihsel hikâyeler, destansı sahneler, kahramanlık öyküleri, ürkütücü gotik karakterler, düşler, kâbuslar vb. konular yer almaktadır. Berk (2018), Romantik sanatçıların, endüstrileşmenin getirdiği tekdüzeliğe karşı bir duruş sergilemelerinin ve makineleşme sonrası insanlarda oluşan olumsuz havanın, Romantik sanatçıların, duygularının yüceltmesi noktasında önemli bir etken olduğunu belirtir. Bu durumun aynı zamanda, Romantik sanatçıların duygu yoğunluğunun eserlerine daha abartılı bir biçimde yansımalarına da neden olduğunu ileri sürer (Berk, 2018, s. 350). Endüstrileşme sonrası toplumda yaşanan her türlü olumsuz atmosfer, sanatçılarda, insan ve onun doğasına yönelimi beraberinde getirir. Endüstrileşmenin insan için değersiz kıldığı her şey Romantizmle birlikte yeniden canlanmıştır. Artık sanatçılar, daha coşkulu, egzotik ve gizemli konulara yönelmişlerdir. Romantizmde gerçekleşen bu canlanmanın en büyük etkisi de yoğunlukla sanatta görülür. Bu etkinin ise Romantizmdeki karşılığı konularda meydana gelen değişim ve çeşitliliktir.

Romantizmin konu farklılıklarındaki en dikkat çekici türü Kara Romantizmdir. Bu tür ile birlikte artık cinler, şeytanlar, vampirler, hortlaklar, karabasanlar, hayaletli köşkler, perili şatolar ve her türden korkunç doğüstü olay ve canlılar, sanatçıların vazgeçilmez konuları arasında yerini almıştır. Bu tür yoğunlukla edebi alanda kendini göstermekle birlikte sanatta da sıklıkla sanatçıların en çok tercih ettiği konular olmuştur. Kara Romantizm, özellikle İngiliz Romantizminin de en sık kullandığı konulardandır. Lavin (2017), Romantizmin edebi bir alt türü olan Kara Romantizm için, kaynak olarak Gotik unsurlardan beslendiğini belirtmekle birlikte bunun 18. yüzyıl Romantizminin coşkucu ve yüceltici yanını artık gölgede bıraktığını vurgular. Kara Romantizm'in edebiyattaki en önemli temsilcisi olarak ise Edgar Allan Poe'yu gösterir. Edgar Allan Poe, Kara Romantizmle birlikte, doğaya gizemli, karanlık ve korkutucu anlamlar yükler. Poe'nun, eserlerinde özellikle metaforlar kullanılmıştır. Eserlerinin en dikkat çekici özelliklerinin ise Gotik kaynaklı korku öğelerinden beslenmesi gösterilmiştir. Poe'nun,

Kara Romantizmi, Romantizme göre çok daha karamsar bulduğu ifade edilir. Ona göre, Kara Romantizmde insanlar deliliğe daha yatkındır ve bu yüzden de ölümle iç içedirler. Poe'nun edebi eserlerinde, trajik geçmiş ve kendi kendini yok eden doğa sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca Poe'nun, Kara Romantizmle birlikte yaşamı, alaycı bir gözle değerlendirdiği ifade edilir. Yazar, doğanın biçimsel güzelliğinden ziyade doğayı bir kaynak olarak ele almış ve doğa onun için, insanın karanlık yönünün keşfedilmesinde bir araç olmuştur (Lavin, 2017, s. 1).

Kara Romantizmin edebiyattaki diğer bir öncüsü ise Mario Praz'dır. Grave (2012), Kara Romantizm ifadesinin, ilk kez 1930 yılında Mario Praz'ın 'Romantik Acı' adlı edebi eserinde kullanıldığını belirtir. Praz, Kara Romantizmle birlikte, tekinsiz, patolojik ve korkunç olanı vurgulamıştır. Praz'ın düşüncesine göre, Kara Romantizmle açığa çıkan tüm bu kasvetli ve karanlık fikirler Romantizm olgusu içinde kabul görmektedir (Grave, 2012, s. 30). Kara Romantizm, edebiyatta, Romantizmin yüce ve coşkun yaklaşımına karşılık, melankolik, deli, suçlu ve karanlık olanı yüceltir. Bu karanlık kısım da ise genellikle iblisler, hayaletler, hortlaklar ve cadılar gibi çeşitli grotesk canlılar yer alır. Kara Romantizmde sanatçılar, bedeni, ölümü ve şeytani simgeleri resimlerinde abartılı bir şekilde tasvir ederler. Kara Romantizmle birlikte zevk ve acı, güzellik ve dehşet gibi duygular birbiri içerisine girer. Kara Romantizmde, insanlığın en karanlık sapkınlıkları, arzuları ve duyularına eleştirel bir yaklaşım sergilenir. Bu eleştiri yapılırken de insanlığa dair her hangi bir umut ya da kurtuluş şansı sunulmaz. Kara Romantizmde sanatçılar, toplumun durumu ve insanlığın doğası hakkında sıklıkla eleştirel ve hicivsel yorumlara yer vermişlerdir (Burns-Dans, 2018, s. 30-31).

Kara Romantizm, ana kaynağını Hristiyanlıktan ve Gotik öğelerden alıyor gibi görünse de aslında bu düşüncenin merkezini ve kutsalını kuşkusuz iblis karakteri oluşturur. Grave'e göre (2012), Kara Romantizmde tüm edebi eser, öykü ve resimlerindeki fantastik kurgular, iblis ve türevleriyle süslenmiş bir anlatıyı içinde barındırır. Cadılar, hayaletler, deliler, gemi enkazları, şiddet içerikli tasvirler, kıyamet senaryoları ve rüyalar artık Kara Romantizmle birlikte konu olarak daha yaygın bir hal almıştır. Bunların dışında, İncil'den ve antik mitolojiden tanıdık temalarla, Shakespeare'in dramaları ya da Goethe'nin Faust'undan, karanlık ve acımasız sahneler, Kara Romantizmin yaygın halde kullandığı konular arasında yerini almıştır (Grave, 2012, s. 31).

Kara Romantizm'in edebiyattaki yansımaları özellikle resim sanatında sıklıkla karşılık bulmuştur. Kara Romantik sanatçıların edebi eserlerden esinlenerek yaptıkları pek çok çalışma yapıldığı dönemde ciddi bir ilgiyle karşılanmıştır. Özellikle İngiliz Kara Romantik sanatçılarından pek çok isim, bu noktada ön plana çıkmaktadır. Johann Heinrich Füssli, William Blake, John Martin gibi öncü sanatçılar, yaptıkları resimlerle dönemin en çok ses getiren isimleri olmuşlardır. Bu sanatçıların resimlerinde Rüya, korku ve cinsellik temaları, yerine göre bir bütün olarak tek bir resimde yansıtılırken, bazense her bir konunun ikili ya da tek tek ele alındığı gözlenmiştir. Bu noktadan hareketle İngiliz Romantizmi çerçevesinde İngiliz Kara Romantik resimlerini bu sanatçılar ve eser örnekleri üzerinden açıklamak konunun daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

2.1.1. Johann Heinrich Füssli (1741-1825)

İngiliz Romantizminin en önemli temsilcilerinden biri olan Johann Heinrich Füssli, 6 Şubat 1741'de İsviçre-Zürich'te doğmuştur. Sanata yönelik ilk eğitimini ressam olan babasından alan sanatçı, aynı zamanda iyi bir yazardır. Gençlik yıllarında din adamı olma hayali olan sanatçı Latince ve Grekçe eğitimi almıştır. Daha sonraki yıllarda nedeni pek bilinmese de zamanla bu düşüncesinden uzaklaşmış ve ressam olmaya karar vermiştir. Bu nedenle de İngiltere-Londra'ya gitmiştir. İngiltere'de Sir Joshua Reynolds'la tanışan sanatçı, daha sonra onun tavsiyesiyle İtalya'ya gitmiş ve bir müddet orada kalmıştır. Bu zaman zarfında özellikle Yunan ve Roma sanatlarına ilgi duymuştur. Füssli'nin İtalya'da yaşadığı dönemde onun sanatına etki eden en önemli karakter Michelangelo Buonrotti olmuştur. Michelangelo'nun sanatından çok etkilenen sanatçı, İngiltere'ye dönüşüyle beraber sanatını ve üslubunu da şekillendirmiştir (Claudon, 1994, s. 79-80). Michelangelo'nun Füssli'nin sanatına olan etkisini yine pek çok olay takip etmiştir. Gençlik yıllarında babasının Füssli'nin sanatına yönelik otoriter tutumu ve sanatçının bu otoriteye karşı duruşu belki de onun sanatının bir dönüm noktasıdır. Ayrıca, sanatçının duygusal ilişkileri, dinsel ve mitolojik araştırmaları ve psikanalitik yaklaşımları da sanatının oluşumundaki diğer etkenler olmuştur. Tüm bu olaylar dikkate alındığında sanatçının geçmişine yönelik izlerin eserlerine yansıtıldığı görülmektedir. Sanatçının eserlerinde Neo-Klasik sanatın izleri görülmekle birlikte, betimlediği birbirinden ilginç Gotik imgeler, mitolojik karakterler ve fantastik öğeler nedeniyle, İngiliz Kara Romantizminin bilinen en önemli isimleri arasında ki yerini almıştır.

Füssli'nin, resimlerinde sıklıkla betimlediği rüya, korku ve cinsellik gibi temalar, sanatçının geçmişine yönelik referanslar vermekle birlikte eserlerinin de vazgeçilmez unsurları olmuştur. Sanatçı, bu öğeleri dramatik sahneler ve karanlık atmosferle daha da vurgulayarak izleyici üzerinde adeta derin izler bırakmıştır. Sanatçının eserlerine yönelik ilgi sadece yaşadığı yüzyılla kalmamış, aynı zamanda kendisinden sonraki pek çok dönem ve alanda da etkisini göstermiştir. Özellikle resim alanında Dışavurumcu ve Gerçeküstücüleri derinden etkileyen sanatçı, edebiyat, sinema ve tiyatro gibi pek çok alanda da etkisini sürdürmüştür. Passeron'un belirttiğine göre (1996), Johann Heinrich Füssli, "16 Nisan 1825'de Londra yakınında ki Putney Hill'de ölmüştür (s. 79-80). Sanatçının varlığıyla özdeşleşen ve kendisinden sonra pek çok döneme damga vuran "Kâbus" resimleri, onun sanat tarihindeki popülaritesinin en önemli kaynağı olmuştur. İngiliz Kara Romantizminin başyapıtı olarak nitelenen bu resimler, içerisinde barındırdığı bilinçaltı mesajlarla sanatçı-alımlayıcı arasında ilginç bir bağ oluşturur. Ayrıca araştırma konusu kapsamında bu resimler rüya, korku ve cinsellik temalarını bir bütün olarak içinde barındırması bakımından da ayrıca önemlidirler. Konunun daha iyi anlaşılması açısından Füssli'nin "Kâbus" adlı eserinin 1781 tarihli versiyonunu incelemek yerinde olacaktır.

2.1.1.1. Kâbus-1781 (Rüya, Korku ve Cinsellik)

Romantizm, bilindiği üzere sosyal ve siyasal problemlerin yaşandığı bir dönemde halkın yaşadığı sorunlara ve olumsuz koşullara yönelik oluşan toplumsal bir tepkidir. Burjuvazi ve sisteme karşı oluşan bu halk hareketi, sonrasında tüm kesimleri etkisi altına aldığı gibi bu tepkiye sanatçılar da duyarsız kalamamışlardır. Özellikle Romantizmin bir alt türü olan Kara Romantizmde sanatçılar, resimleriyle bu tepkide ki en etkili kişiler olmuşlardır. Kara Romantizmle birlikte sanatçılar, ilk kez karanlık, korkunç, ürpertici ve gizemli konular işleyerek izleyicilerin dikkatlerini çekmeyi başarmışlardır. Bu türün ilk örneklerini İngiliz Kara Romantizminin öncü ismi Johann Heinrich Füssli ve "Kâbus" resimlerinde görmek mümkündür (Bkz. Görsel 2.1). Sanatçının Kâbus resimlerinin kaynağı olarak gençlik yıllarında yaşadığı acı bir anı gösterilir. Belirtildiğine göre sanatçı bir kıza âşık olmuş ve yüz bulamamıştır. Bu durum sanatçının bilinçaltında hep bir travma olarak kalmış ve kadın tarafından kabul göremeyişini sık sık eserlerinde yansıtmıştır. Bu nedenle Kâbus resimleri için sanatçının bilinçaltı etkileşiminin bir sonucudur demek yalıs olmasa gerektir. Kâbus resmi ilk sergilendiğinde izleyici de adeta bir şok etkisi

yaratmıştır. Kara Romantizmin en tipik örneklerinden birisi olarak kabul edilen resim, dönemin olumsuz koşullarının sanatçılar üzerinde uyandırdığı etkilerin bir temsili olarak gösterilmektedir. Bu resimler sonraları pek çok sanatçıya ilham kaynağı olması açısından da bir ilk olma özelliği göstermiştir.



Görsel 2.1. Johann Heinrich Füssli, “Kâbus(The Nightmare)”, 101x128 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1781, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, Michigan, ABD.https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG (Erişim Tarihi: 04.10.2022).

İngiliz Romantizminin usta ismi Johann Heinrich Füssli’nin 1781 yılında yaptığı “Kâbus” (The Nightmare) isimli tablo, sanatçının şöhretinin bir nevi simgesi olarak kabul edilir. Rüya, korku ve cinsellik konularını ele alması bakımından ayrıca öneme sahip olan Kâbus resmi, Passeron (1996) tarafından “düşsel erotizmin en ilginç örneği olarak gösterilir ve resmin Gerçeküstücülerce 1965 yılında açılan bir sergide (l’Ecart absolu) izleyiciye sunulduğu” (s. 101-102) ifade edilir.

Kâbus isimli eser, resmin ortasında sırtüstü uyuyan genç ve güzel bir kadın ve onun rüyasında gördüğü düşünülen kâbusun resmidir. Resmin merkezinde yer alan genç ve güzel kadınla onun üzerinde oturan ve korkutucu gözlerle izleyiciye bakan goblin benzeri varlık resmin ana karakterlerini oluşturmaktadır. Resmin konusu, bir oda içinde sırtüstü uyumakta olan genç ve güzel bir kadın ve gördüğü düşünülen kâbustur. Füssli, kâbus resmiyle aslında sadece kadını değil aynı zamanda kâbusu da resimlemiştir. Resimde kâbusla ilişkilendirilen ana karakter “İncubus” dur ve İncubus resimde şeytanın vücut bulmuş halidir. Füssli, genç kadının gördüğü kâbusu at ve incubusla betimlerken bunun kaynağını da eski Germen efsanelerine dayandırır. Efsaneye göre şeytanlar ve cadılar, geceleri yalnız yatan insanlara musallat olurlar ve onlarla cinsel ilişkiye girerlermiş. Bu inançlardan en yaygın olanları, cadı ve atların geceleri erkeklerin rüyalarına, iblislerin ise kadınların rüyalarına kâbus gibi girerek onlarla cinsel ilişkiye girdiklerinin anlatıldığı öykülerdir (Feingold, 1984, s. 58). Heinrich Füssli’nin kâbus resimlerinin de böyle bir inançtan yola çıkılarak oluşturulduğu düşünülmektedir. Orijinal adıyla “*The Nightmare*” olan resimde “*mare*” kelimesi at-kısrığı tanımlarken, genç ve güzel kadının uykusunda gördüğü kâbusun ana karakteri olan varlık ise İncubus-Şeytan olarak adlandırılır (Lieberman, 2005, s. 87).

Kâbus resmi sanatçının en ünlü eseri olarak gösterilir. Sanatçının bu resminde öne çıkardığı unsurlar, daha çok bir rüya anında kâbusun etkisiyle oluşan korku ve cinsellik duyguları ve bu duyguların kâbusla ilişkilendirilmesidir. Ayrıca, resme yönelik bir başka düşünceye göre, sanatçı çocukluk döneminde yaşadığı problemleri, cinsel dürtülerini ve bastırılmış duygularını toplumsal baskı sonucuyla bilinçaltına öteleniş olabilir. Bu ihtimaller dikkate alındığında pek çok eleştirmenin Füssli’nin kâbus resmini bu duygular üzerinden çözümlendiği görülmektedir. Resimde, beyaz kıyafetiyle yatakta uyumakta olan genç bir kadın ve onun üzerine oturan çirkin ve korkunç görünümlü İncubus resmin ana merkezini oluşturur. Ayrıca eserde, resmin sol üst kısmında yer alan ve kadının bedenine arzulu bakışlarıyla izleyicide dehşet duygusu uyandıran at figürü ve bunun yanında üçgen biçimli perdeler, bir masa üzerinde duran çeşitli objeler yer almaktadır. Resimde biçimsel olarak betimlenen çirkin ve ürkütücü figürler, kasvetli bir atmosferde resmedilerek izleyicide rahatsızlık, huzursuzluk, gerginlik ve mutsuzluk gibi pek çok olumsuz duyguyu aynı anda yaşatmaktadır. Tüm bu unsurlardan yola çıkılarak, resmin rüya, korku ve cinsellik odaklı bir bakış açısıyla oluşturulduğu düşünülmektedir.

Füssli'nin Kâbus temalı resmi, onun bilinçaltında oluşan bastırılmış cinsel duyguları ve korkularının bir yansıması olarak kabul görülmektedir. Bu yargının oluşumunda ise bir rivayet dikkati çeker. Kryger ve Siegel'den (2017) alıntılanan bir makalede etkilidir. "Füssli, yakın dostu olan Johann Kaspar Lavater'ın yeğeni Anna Landoldt'a âşık olur ve genç kadına evlilik teklifinde bulunur fakat kadın Füssli'nin bu teklifine sıcak bakmayarak onu reddeder. Bu durumu kabullenemeyen sanatçı ise bu kadını hiçbir zaman unutamaz" (s. 417). Sanatçının genç kadına olan saplantılı aşkını ve bastırdığı cinsel arzularını resimleriyle izleyiciye aktardığı söylenmektedir. Kryger ve Siegel'e göre, eleştirmenler, bu yargılarının temelini sanatçının yıllar önce genç kadına yazdığı ve gizli tuttuğunu belirttikleri mektuplarına dayandırır. Anlatıldığına göre, bu gizemli mektuplarda sanatçının genç kadına karşı tüm saplantılı hisleri, cinsel arzu ve fantezilerini açık bir biçimde dile getirdiği söylenir (2017, s.417-418). Sanatçının resmine yönelik incelemede, "kendinden geçmiş ve baygın bir halde yatağa uzanan genç kadın figürünün, üzerinde oturan korkunç yaratık tarafından cinsel bir saldırıya uğraması" ihtimali izleyiciye verilmektedir. (Powell, 1973, s. 60). Muhtemelen resme yönelik bu düşüncenin kaynağı da yine bu olaya dayandırılmaktadır.

Füssli, Kâbus temasını işlediği pek çok esere imza atmıştır (Bkz. Görsel 2.2., Görsel 2.3.). Eserlerinde ise genellikle reel dünyanın gerçekliğinden kopan sanatçı, bilinçaltı eksenli, duygusal ve içsel dünyaya yönelik çalışmıştır. Kara Romantizmle birlikte Füssli ve çağdaşlarının eserlerini rüya, korku ve cinsellik bağlamında özellikle Freud ve Jung ekseninde değerlendirmek konu açısından önemli bir bakış açısı sunacaktır. Bu noktada Moran'ın (2010) Freud'un görüşlerinden alıntılandığı yazısı dikkat çekicidir.

...insan, bilinçaltında yansıtamadığı pek çok gizil duyguyu içinde barındırır. Bu gizil duygular toplumsal yaşamdan kaynaklı olarak bastırılmak durumunda kalır ve ortaya çıkamazlar. Freud, insanın bilinçaltı duygularının daha çok cinsel içerikli olduğunu düşünür. Bilinçaltında bastırılan tüm duygu ve arzuların, uygun bir zemin oluşması halinde tüm açıklığıyla ortaya çıkacağını belirtir. Gizil duygu ve arzuların, bireyin hayal dünyasında aşırılığa kaçması durumunda ise ruhsal hastalıklara ortam oluşturacağını savunur. İnsanların daha çok rüya ve hayallerinde açığa çıkan bu türden duygular, sanatçılarca diğer insanlardan farklı olarak sanat eserlerinde vücut bulmaktadır. Sanatçıların bilinçaltı eksenli bu duygularını, diledikleri gibi özgür bir biçimde eserlerine yansıtabilmeleri, onların aynı zamanda psikolojik olarak rahatlamalarına da neden olmaktadır. Bu açıdan ele alındığında, Freud'un psikanaliz metodunun, sanatçılar ve eserleri üzerinde büyük bir etkisinin olduğu görülmektedir (s. 151).



Görsel 2.2. Johann Heinrich Füssli, “The Nightmare (Kâbus)”, 75x64 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1790-91Tarihli Versiyonu, Frankfurt, Almanya. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_053.jpg (Erişim Tarihi: 05.10.2022).



Görsel 2.3. Johann Heinrich Füssli, “The Nightmare (Kâbus)”, 75x95 cm Tuval üzerine yağlı boya, 1810-20 Tarihli Versiyonu, Özel Koleksiyon, İsviçre. <https://www.akg-images.com/archive/The-Nightmare-2UMDHUK22FFU.html> (Erişim Tarihi: 13.05.2024).

İnsanların gizil arzularının sınırsız bir biçimde tüm aydınlığıyla ortaya çıktığı en önemli yer rüyaları olmuştur. Rüyalar, insanoğlunun günlük hayatında ortaya çıkamayan bu türden duyguları aktarabilmesine ve bu gizil istek ve arzuları özgürce yansıtabilmesine olanak tanır. Rüyalar, aynı zamanda kişinin mistik âleme geçişinde de önemli bir işleve sahiptir. Yine Freud’a göre (1997), “kişinin egosu uyku durumunda bile devrededir ve önemini yitirmez. Ego bazı şifreler ve mesajları kendi süzgecinden geçirerek hafızasında saklar. Kişinin bilinçaltı ise buna destek olarak bu karışıklığı daha da artırır” (Freud, 1997, s. 59). Rüyalar yoluyla oluşturulan bu mistik âlem, birçok kişinin hayal dünyasında gizemli pek çok olayın yaşanmasında önemli bir kapı olarak atfedilir. Öyle ki, birçok kişi bu gizemli dünyadan elde ettiği bilgilerle normal yaşamda hatırlanamayan problem ve fikirleri rüyalar vasıtasıyla çözüme kavuşturduğunu iddia eder (Eagleton, 1996, s. 167).

Sigmund Freud, bilinçaltı tüm korku ve cinsel dürtüleri rüyalar temelinde ele alır. Rüyalar vasıtasıyla oluşan mistik dünyaların sanatçılar ve sıradan insanlardaki yansımalarını ise Akerson (2010) Freud’un şu sözleriyle açıklar.

Herkesin bilinçaltında, toplumun kurallarına uymayan bir takım dürtüler vardır, bunların başında cinsel dürtüler ve egemenlik isteği gelir (kolektif, ortak bilinçaltı). Sıradan insanlar bu dürtüleri toplumun beklentileriyle örtüştüremezlerse nevroza kapılırlar. Yani bu nevrozlar, özünde hiçte bireysel değildir. Sanatçı da böyle nevrozları olan kişidir. Sanatçı gerçekte yaşamadığı, hayal dünyasında yaşadığı şeyleri, sanat yoluyla nesnelleştirir (s. 156).

Aslında Kara Romantizmin hedeflediği duygular tam olarak Freud’un bu düşünceleriyle özdeşleşmektedir. Kara Romantik resimlere yüklenen anlamlar ve bilinçaltı duygular, adeta nevrotik sanatçıların sanat yoluyla yansıttığı birer simgeye dönüşmüşlerdir. Sanat yöntemi ise sıradan kişilerle sanatçılar arasındaki farkın ortaya çıkmasında çok önemli bir faktör olarak gözlenmektedir. Füssli’nin Kâbus resimleri de Freud’un bu ifadelerini haklı çıkaracak türden çalışmalar olarak gözlenmektedir. Sanatçının eserleri, Freud’dan yaklaşık yüz yıl öncesine dayanmasına rağmen, Freud’un psikanalitik bakış açısına iyi bir örnek teşkil eder. Sanatçının resimlerinde görülen gotik öğeler, rüya, korku ve cinsellik temaları, sanatçının yaşadığı içsel tecrübelerin birer yansıması olarak düşünülebilir. Füssli’nin eserlerini oluştururken nasıl bir ruh halinde olduğunu anlamak için bu bakış açısı izleyiciye önemli ipuçları verebilir.

Kara Romantizm’in bilinçaltı eksenli bu türden eserlerinin Jung psikolojisi üzerinden değerlendirilmesi konuya farklı bir bakış açısı getirmesi açısından ayrıca önemlidir. Bilindiği üzere Jung düşüncelerini Freud’un Psikanalizi üzerine temellendirir.

Jung, psikanalize eleştirel bir bakış açısıyla Analitik Psikoloji fikrini ortaya atar. Freud'un id, ego ve süperegö terimlerine karşılık Jung, psişe terimini kullanır. Psişe ruhla aynı anlama gelmektedir ve bilinçaltı ve bilinçüstü olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Bilinçaltı ve bilinçüstünün tam ortasında ise ego yer alır. Psişe için değersiz ve zararlı olan her şey bilinçaltına itilirken diğer tüm bilgi ve düşünceler ise bilinç seviyesinde saklanır. Jung için önemli bir nokta da bilinçdışının kişisel ve kolektif olarak ayrılmasıdır. Kişinin günlük yaşam tecrübelerinin egoyla bastırılmasıyla oluşan öğeler kişisel bilinçdışını oluştururken, kültüre ve kültürel genetiğe bağlı olan her şey (dil, imge ve semboller, vb.) kolektif bilinçdışını oluşturur. Kolektif bilinçdışında kişinin tüm deneyimleri organize edilmektedir. Jung'un psikoloji dünyasına getirdiği en büyük yeniliklerden bir tanesi de, kolektif bilinçdışıyla birlikte Arketip kavramını ortaya çıkarmasıdır. Jung, arketipleri; "bireyin zihninin derinliklerinde kişisel deneyim ve anılara dayanmayan, atalardan miras kalan kalıtsal, evrensel niteliği olan imgeler" olarak tanımlamaktadır. Jung'a göre arketiplerin temelinde mitoloji ve dinler yer alır. Jung'un üzerinde durduğu pek çok arketip vardır ve bunlardan en önemlileri, self, persona, gölge, anime ve animus arketipleridir. Çoğunlukla kullandığı diğer arketipler ise, doğum, yeniden doğum, ölüm, Allah, şeytan, çocuk, nine, bilge, kahraman ve güç arketipleridir. Jung'a göre, kimse Arketipleri yok sayamaz ve onları inkâr edemez (Gülcan, 2020, s. 287-289).

Kara Romantik resimler, Jung eksenli incelendiğinde ise özellikle üzerinde durulması gereken en önemli arketipin 'gölge' olduğu görülmektedir. Özellikle Füssli ve çağdaşlarının Kâbus ve türevlerini konu aldığı resimlerinde gölge arketipinin önemi net bir biçimde açığa çıkmaktadır. Görsel 2.1., 2.2 ve 2.3'deki resimlerde görüldüğü üzere, resmin merkezinde yer alan kadının üzerindeki incubus ve gölgesi gölge arketipi temelinde bakıldığında resimlere yepyeni bir anlam katmaktadır. Jung, kolektif bilinç dışının şeytani özellikler taşıdığını vurgular. Bilinçaltının derinliklerinde kişinin yüzleşmekten korktuğu ve bastırmak durumunda kaldığı gizil duygular bulunur. Kişinin bilinçaltında yer alan gizil duygularla yüzleşmesi elbette ki kolay olmayacaktır. Bu nedenle Jung, kişinin ısrarla bu türden karanlık duyguları reddetme eğiliminde olduğunu fakat buna rağmen, bilinçsiz bir şekilde de olsa devamlı olarak etrafına yansıtmak zorunda kaldığını belirtmiştir. Bu türden karanlık özellikler Jung'un ifadesiyle gölge arketipi adını almıştır. Gölge, kişinin bilinçaltında bastırdığı karanlık yanı olmakla

birlikte aynı zamanda da sürekli olarak belli bir biçim ve formda yaşamak arzusunda olan canlı kısımdır (Pelister, 2016, s. 100). Buna göre resimlerde görülen incubus karakteri sanatçıyı ve onun karanlık kişiliğini temsil etmekle birlikte aynı zamanda da sanatçının resim aracılığıyla yeni bir canlı formuna dönüşümünün de temsili olarak görülmektedir.

Aslında Jung'un her bir arketipinin ayrı bir biçimde değerlendirilmesi durumunda farklı dönemlerde yapılan eserlerde farklı anlamların oluştuğu görülecektir. Örneğin Jung'un Persona arketipi ele alındığında Persona, maskeyle özdeşleşir ve bu maske kişinin takınmak zorunda olduğu sahte bir kimliğe işaret eder. Bu nedenle, pek çok arketipin, araştırmanın gelişimine göre ilerleyen bölümlerinde yeniden ele alınması muhtemeldir. Aslında psikoloji biliminde, pek çok düşünürün kuram ve bakış açıları, sanat eserleri incelemelerinde farklı anlamlar oluşturması bakımından izleyiciye yepyeni anlam ve bilgiler kazandırır.

Kâbus resimleri, rüya ekseninde korku ve cinsellik öğelerini içinde barındırması bakımından Kara Romantizmin en kült resimleri arasında yerini almıştır. Füssli'nin Kâbus resimlerinden sonra Romantizmde pek çok sanatçı, ondan etkilenerek bu türden resimlere imza atmıştır. William Blake, Nicolai Abraham Abildgaard, Eugène Delacroix ve Francisco Goya gibi pek çok ismi örneklendirmek mümkündür.

2.1.2. William Blake (1757- 1827)

Kara Romantizmde Kâbus resmiyle başlayan rüya, korku ve cinsellik temaları, İngiliz Romantizminin bir başka öncü sanatçısı William Blake'in eserleriyle varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Füssli ile birlikte İngiliz Romantizmine damga vuran Blake, birbirinden ilginç eserleri ve yaşam öyküsüyle dikkatleri üzerine çeker.

William Blake, 28 Kasım 1757 yılında İngiltere'nin Londra şehrinde dört kardeşin üçüncüsü olarak dünyaya gelir. Çok yönlü özelliğiyle tanınan sanatçı, şair, ressam ve aynı zamanda iyi bir gravür ustasıdır. Çorap satıcısı bir babanın oğlu olan Blake, ilk eğitimini de yine evlerinde babasından almıştır. Sanatçının, resme ve şiire olan ilgisi çocukluk yıllarında başlar. Belirtildiğine göre sanatçı, yaşamı süresince pek çok dini ve mistik olaya tanık olmuştur. Blake, 8 yaşlarından itibaren düşsel vizyonlar görmeye başlar. İlk

gördüğü vizyon, Dulwich'te bir şafak vakti harmanlılar arasında, ağacın üzerinde beliren melektir (Marshall, 1997, s.17).

Davis (1977) ise Blake'in diğer ön görülerine yönelik şu bilgilere yer verir.

Blake için dünya zaten bir vizyonlar yeri idi. Dört yaşındayken pencerede Tanrı'nın kafasını gördü; ve çocuk -hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde- çılgılık attı. Sekiz ya da on yaşındayken Peckham Rye'da meleklerle dolu bir ağaç gördü. Evde bundan bahsettiğinde, dürüst babasının onu yalan söylediği için dövmesini yalnızca annesinin ricası engelledi. Peygamber Hezekiel'i tarlada bir ağacın altında gördüğünü söylediği için çocuğu kendisi dövmüştü. Pek çok çocuk vizyon görür, ancak genellikle gençlerde vizyoner göz körelmeye başlar. Blake'te asla olmadı" (Davis, 1977, s. 14).

Blake için vizyonel görüntüler ve rüyalar, çalışmalarının bir nevi ilham kaynağını oluşturur. Sanatçı, resimlerinde sıklıkla mitolojik ve dinsel öğelere yer verir Blake'in yaratıcılığına etki eden bir başka olay ise kardeşi Robert'in ölümü olmuştur. Sanatçının kardeşi doğumundan kısa bir süre sonra vefat etmiştir. Blake bir gün, düşünde ölen kardeşi Robert'ı görür ve kardeşinin ona bir resim tekniğinden bahsettiğini öne sürer. Bu teknik sanatçının "*Illuminated Painting*" adını verdiği kitap resimleme yöntemidir. Sanatçı, bu teknikle gravür levha üzerinde metin ve suluboyayı aynı anda kullanabilmektedir (Claudon, 1994, s. 58).

Marshall'ın (1997) ifadesine göre Blake'in farklılığı sadece dünyayı diğer inanlardan farklı görmesinden kaynaklıdır. Yazar, yazısını Blake'ten alıntılادığı sözleriyle destekler.

Bu Dünyada bir İnsanın mutlu olabileceğini hissediyorum. Ve Bu Dünyanın imgelem ve Vizyon Dünyası olduğunu biliyorum. Bu Dünyada resmini yaptığım her şeyi görüyorum, ancak Herkes aynı şeyi göremez. Cimrinin Bakışına göre Altın Para Güneşten daha güzeldir ve Eski bir Para kesesinin Üzümlerle dolu bir Asmadan daha güzel boyutları vardır. Bazılarında sevinç gözyaşları akıtan ağaç Diğerleri için sadece yolda duran Yeşil bir nesnedir. Bazıları Doğayı Alay konusu ve Biçimsizlik olarak görür ve bunlara göre boyutlarını düzenlemeyeceğim ve Bazıları Doğayı hiç görmez. Fakat İmgelem insanının Bakışına göre Doğa İmgelemin kendisidir. Bir insan neyse onu görür (s. 21).

Sanatçının ifadeleri, aslında onun yaşamı ve eserlerine yönelik bakış açısını açıklar niteliktedir.

Blake, gençlik yıllarında klasik ve dinsel metinleri inceler. Sanatçının yaşadığı doğaüstü olaylar ve ilgi alanları ilerleyen yıllarda sanatının şekillenmesindeki en önemli unsurlar olmuştur. 1779 yılında Londra Kraliyet Sanat Akademisi'ne kabul edilen sanatçı, bu yıllarda klasik sanata ilgi duyar. Sanatçının klasik sanata olan ilgisi zamanla azalır ve sanatçı, yaşadığı dönemin sanatsal üslubuna karşı bir duruş sergilemeye başlar (Marshall,

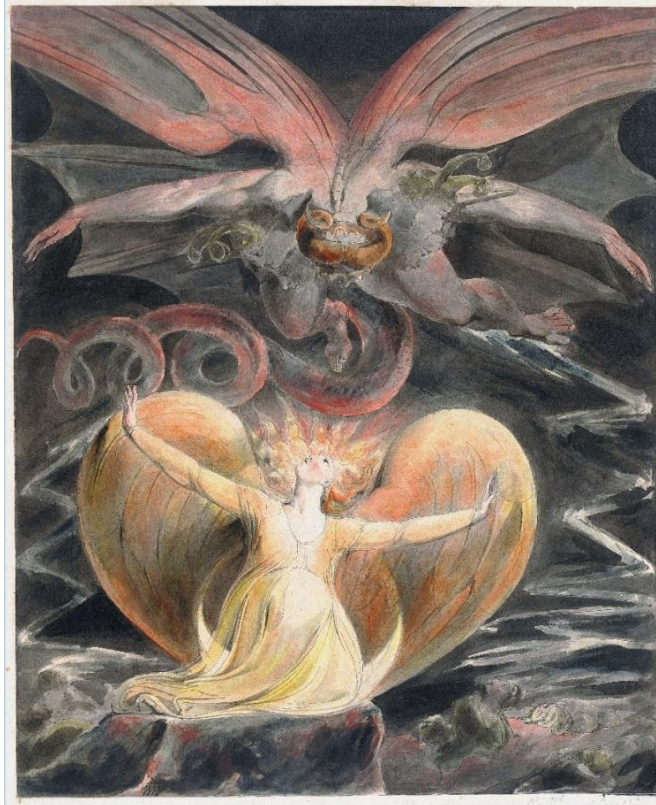
1997, s.17). Böylece Blake, yıllar sonra kendisiyle özdeşleşecek olan sanatsal üslubuna da yönelmiş olur. Sanatçı 12 Ağustos 1827’de Londra’da yaşamını yitirmiştir. Sanatçının kendisi ve yaşamıyla özdeşleşen “*Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın*” adlı eseri içerisinde barındırdığı bilinçaltı yaklaşımlarla ilginç bir örnek olarak incelenmeye değer görülmektedir.

2.1.2.1. Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın-1805 (Rüya-Korku)

William Blake’in, resimlerinde rüya, korku ve cinsellik temaları sıklıkla kullanılmaktadır. Sanatçının bu temaları kullanmasında dönemin sosyal ve siyasal olaylarının etkisi büyüktür. Blake, yaşadığı dönemde siyasal otoriteye ve kiliseye yönelik karşı bir duruş sergiler. Endüstri Devrimi, Fransız İhtilali ve Amerikan Devrimi gibi olaylarla, monarşi ve kiliseye yönelik eleştirel tavır, sanatçının gelecek adına umut beslediği olaylar olmuştur. Lakin sanatçının beklediği gibi son bulmayan bu olaylar, onda bir umutsuzluk ve karamsarlığa yol açmıştır. Resimlerinde kullandığı korku ve rüya sembollerine yönelik yaklaşımının nedenlerinden biri olarak da bu olaylar gösterilir (Marshall, 1997, s. 47-59; Davis, 1977, s. 33-61). Blake’in bazı eserlerinde bu korku ve isyankâr tavır net bir biçimde gözlenmektedir. “*Bir Pirenin Hayaleti*” (Görsel. 2.4) ve “*Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın*” (Görsel 2.5) isimli resimler, bu yaklaşıma güzel bir örnektir. Sanatçının özellikle rüya ve korku unsurlarını barındırdığı resimlerinden biri olan “*Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın*” adlı eser, araştırma açısından incelenmeye değerdir.



Görsel 2.4. William Blake, “Bir Pirenin Hayaleti (The Ghost of a Flea)”, 21.4 x16.2 cm, Tempera karışım paneli, ,1819-20, Tate Galeri, Londra-İngiltere. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/William_Blake_002.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2024).



Görsel 2.5. William Blake, “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın (The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun)”, 40.8 x33.7 cm, Grafit üzerine sulu boya ile kalem ve mürekkep, ,1805, Ulusal Sanat Galerisi, Washington-Amerika.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/William_Blake_-_The_Great_Red_Dragon_and_the_Woman_Clothed_with_the_Sun_-_Google_Art_ProjectFXD.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2024).

1805 yılında yapılan “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın” isimli eserde, resmin alt merkezinde sarışın genç ve kanatlı bir kadın, üst kısımda ise erkeksi vücuda sahip, yedi başlı, kıızıkanatlı, yılan kuyruklu ve her bir başında boynuzları olan doğa dışı bir canlı betimlenir. Resimde metafizik bir mekân kurgulanmış ve gökyüzü ya da uzay boşluğunu andıran mekânda dev yaratık, yarasa kanatlarıyla ve kolları açık bir biçimde havada asılı gibidir. Kadın ise bir kayalıkta oturmakta ve yukarı doğru yaratığa bakmaktadır. Kadının alt kısmında belli belirsiz birkaç kadın figür yer alır. Resmin sağ ve sol köşelerinde ise şimşegi andıran görüntülere yer verilir. Blake, bu resminde figürleri karanlık bir atmosferde resmeder. Resimde hâkim renkler, daha çok siyah, gri, kırmızı ve sarı tonlar olmuştur. Bu renkler, çalışmaya dramatik bir hava katar. Eserin ismi dikkate alındığında ise görseller yeni bir anlam kazanır. Resmin üst kısımda yer alan figür ejder olarak, alt kısımda yer alan sarışın genç kadın ise güneşle ilişkilendirilmektedir.

Hoagwood, 1985 tarihli makalesinde, Blake’in resmine yönelik bir dizi çıkarımda bulunur. Hoagwood, Blake’in resimlerinin temelini çoğunlukla dinsel metinlerine dayandırır. Özellikle sanatçının Eski Ahit öğretilerinden alıntılanarak yaptığı eserler dikkatlerden kaçmaz. Sanatçının bu eseri de bu öğretilerin izlerini taşır. Blake, “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın” resmine yönelik insanlığın gerçek özü olduğuna inandığı mutlak idealizmi ifade eden bir algı sunmaktadır. İncil’e göre betimlendiği ifade edilen görsellerde kadın figürü ışık saçan bir görünümde resmedilir. Ejder tasviri ise kadın figürünün üzerinde betimlenir. Yazara göre, resmin tasarımında bedenlerin konumu çok önemlidir. Hoagwood, resimde bedenlerin bu şekilde konumlandırılmasının, sınırlı sayıdaki vücut konfigürasyonlarının ve insan formunun uzaydaki yerlerini temsil ettiğini belirtir. Bu yaklaşımı Blake’in vizyoner kompozisyon için kullandığı pathos formüllerinden bir tanesi olarak vurgular (Hoagwood, 1985, s.13).

Miner’ın (2005) analizinde ise kadın hilal biçimli bir gemide oturmaktadır. Hilalin üzerinde oturan kadının hamile görünümü ve kanatlarının kalp formuna dönüşmesi resmi anlam bakımından yeni bir noktaya götürür. Ejder güneşle, kadın ise hilal ile

ilişkilendirilmektedir. Ayrıca ejder ve kadının el hareketlerinin birbirini tamamladığı belirtilir. Resimde Güneş ve Ay'ın karşılıklı ışıklarına da dikkat çekilir. Bu aslında iyi ve kötünün ışığıdır. Resimde dikkat çekici bir başka husus ise kadının ayaklarının altında bulunan hilal, başının üzerinde yer alan 12 yıldızlı taç ve sağ elinde bulunan kadehtir. Resimde yer alan tüm bu simgelerin anlamı izleyiciyi kutsal kitaba yani İncil'e götürür. İncil'e göre ise bu simgelerin tamamı "*Kutsal Bakire Meryem*" ile ilişkilendirilmektedir (Miner, 2005, s. 416-417).

Miner'ın analizleri dikkate alındığında resim üzerine şu okumaları yapmak mümkündür. Önce kadın figürü üzerinden değerlendirme yapmak gerekirse, hilal ay hem mitolojide hem de ikonografide bekâretin simgesi olarak belirtilir. Kadının hamile görünümü kutsal ruh olarak belirtilen Hz. İsa ile ilişkili olabilir. Kadının kafasında yer alan 12 yıldızlı taç ise hem havarileri, hem de Bakire Meryem'in ölümünden sonra oğlu tarafından takılacak olan ve cennetin müjdeleyicisi olan kurtuluş tacını işaret ettiğini düşündürür. Bu noktadan hareketle resmin alt bölümü iyi ve kutsi olanla nitelendirilebilir. Resmin üst bölümüne gelindiğinde ise burada yer alan ejder figürünün şeytanı işaret ettiği açıktır ve kötülükle ilişkilendirilebilir. Kızıl ejder tasviri izleyiciye kötü olana dair mesajlar vermektedir. İlk ejder isminden başlamakta yarar vardır. Bilindiği üzere Ejder, efsanelere göre kanatlı, yılan kuyruklu ve ağzından alevler saçan bir varlık olarak tasvir edilir. Bu varlık aslında cennetten kovulan ve yılan biçimiyle tasvir edilen şeytanın simgesidir. Ayrıca resimde bu yaratığın 7 başı olduğu görülür ve her bir başta da boynuzlar bulunur. Bu görselleri ise şu şekilde anlamlandırmak mümkündür. Yine mitolojik efsanelere göre şeytan boynuzlu bir yaratıktır. Ejder başları muhtemelen 7 büyük günahla ilişkilidir. Ejder figürünün resmin yukarısında yer almasının ise şeytanın kibrine yönelik anlamlar taşıması muhtemeldir. Ayrıca şeytanın hamile kadına yönelik tehditkâr duruşu ve onu sarmalamaya çalışması ise kötülüğün iyiliğe karşı mücadelesi ve üstün gelme çabası olarak değerlendirilebilir. Bilindiği üzere dinsel tasvirlerde sanatçılar genellikle iyi olanı resmin üst kısmında betimlerken kötü olanı ise altında resmederler. Blake'in resminde ise bu durumun tam tersi biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Bunun sebebini ise Blake'in yaşamı üzerinden değerlendirmek doğru olacaktır. Blake'in yaşam hikâyesinde sanatçının çok inançlı bir kişi olduğundan söz edilir. Hatta bazı söylencelerde onun bir peygamber olduğu bile iddia edilir. Sanatçının dini yönü bu denli güçlü olmasına rağmen kiliseye ve din adamlarına karşı muhalif bir tavır sergilediğinden de söz edilir.

Bu nedenler dikkate alındığında sanatçının farklı bir kompozisyona yönelmiş olması muhtemeldir. Sanatçının resminde betimlediği düşsel sahneler rüyayla ilişkilendirilebilirken, korku temasının ise şeytan figürü ve onun anlatımları çerçevesinde şekillendiği aşikârdır. Ayrıca ölüm, kıyamet ve azap gibi unsurlar da resimde korkuyla ilişkilendirilebilir. Cinsellik temasına gelince, bu konu resimde net bir biçimde görülmezken cinselliği burada sadece Bakire Meryem üzerinden dinsel bir motif olarak ele almak yerinde olacaktır. Sanatçının “*Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın*” isimli resmi, içerdiği anlamlar bakımından ciddi toplumsal eleştiriler sunmaktadır. Sanatçı zekâsı ve düşsel vizyonu sayesinde resmettiği eserlerini aynı zamanda bilinçaltı duygularıyla birlikte izleyiciye net bir biçimde yansıtır. Blake, “*Büyük Kızıl Ejder*” resimlerini bir seri olarak ele almıştır. “*Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın*” resmini ise iki farklı biçimde resmeder (Bkz. Görsel. 2.6). Serinin diğer resimleri ise “*Büyük Kızıl Ejder ve Denizden Gelen Canavar*” ve “*Canavarın Sayısı 666*” gibi eserlerdir.



Görsel 2.6. William Blake, “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşle Giyinmiş Kadın (The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun)”, 43.7 x34.8 cm, Grafit üzerine sulu boya ile kalem ve mürekkep, 1803, Brooklyn Müzesi, Amerika.
<https://www.arthistoryproject.com/artists/william-blake/the-great-red-dragon-and-the-woman-clothed-in-sun/> (Erişim Tarihi: 05.05.2024).

Füssli gibi William Blake’in resimlerini de Freud eksenli incelemek mümkündür. Bu inceleme neticesinde sanatçının düşsel imgeleri kendi gerçekliğiyle ele aldığı görülecektir. Freud’un rüyalara yönelik araştırmalarından da anlaşılacağı üzere Blake, geçmişte yaşadığı ve bilinçaltının derinliklerinde gizlediği duygularını resimsel bir anlatım yoluyla izleyiciye aktarmaktadır. Bilinçaltı gizil duygulardan korku, kaygı, cinsellik gibi karanlık unsurlar, sanatçının resimlerinde düşsel imgelerle hayat bulur.

William Blake, eserlerinde görüldüğü üzere daha çok rüya, korku ve kaygı unsurları üzerinden biçimler yaratır. Sanatçının cinselliğe yaklaşımı ise biraz farklıdır. Cinsellik sanatçıda aslında doğayla bir bütünlük sergiler. Blake, cinselliği insanın doğal ve spiritüel varoluşunun bir parçası olarak görür ve doğayla özdeşleştirir. Sanatçı cinsiyeti tanımlarken onun bölünmüş zaman ve mekân dünyasına ait olduğunu belirtir. Ayrıca Blake, “Gerçek insanlık cinsiyet nedir bilmez ve insanlık cinsel örgütlenmenin çok ötesindedir” diye ifade eder. Sanatçı, ruhsal hayatta libidonun merkezi önemini kabul etmektedir ve sınırsız arzusunun serbest bırakılması tezini savunur. Bu konuda cinsel ve politik bir devrim olması gerektiğini dile getirir. Blake, serbest cinsel aşkı savunmakla birlikte, kadınların örgütlenmesi gerektiğini de düşünür. Onun eserleri incelendiğinde sanatçının bu gizemciliğinin zamansız ve soyut bir formda olmadığı görülecektir. Blake’in, düşüncelerinde cinsel tatminin gerekliliği ima edilmektedir. Sanatçıya göre, beden ve akıl, arzu ve zihin arasında her hangi bir ayrım bulunmaz çünkü ona göre düşünce bir eylemdir (Marshall, 1997, s.66). Romantizmin en etkili sanatçılarından biri olan William Blake, çok yönlü sanatçı kişiliği ve birbirinden ilginç eserleriyle çağının ötesinde bir sanatçı olmayı başaran yegâne isimlerden biridir. İngiliz Romantizminin bu öncü sanatçısı, yaşamı, vizyoner kişiliği ve sonsuz düşselliğiyle, ürettiği eserleriyle insanlığın zihninde var olmaya devam edecektir.

2.1.3. John Martin (1789- 1854)

Romantizmde örneğine sıklıkla rastlanan bir başka konu da doğa betimlemeleri olmuştur. Doğa, insanların, özellikle de sanatçıların toplumsal ve siyasal olaylar nedeniyle yaşadığı sıkıntılara yönelik sığındığı bir limandır. Romantik dönemde sanatçılar, sadece doğanın görünen yüzüyle ilgilenmemiş, toplumda meydana gelen olaylar ve olumsuz koşulların kendilerinde yarattığı bilinçaltı ruhsal kaygıları yansıtmak adına da doğaya yönelmişlerdir. İngiliz resminde de sıklıkla betimlenen doğa resimlerinde sanatçılar, geçmişte yaşadıkları acı olayların ve travmaların izlerini bilinçaltında oluşturdukları karanlık duygularla eserlerine yansıtmışlardır. İngiliz Romantizminde doğa resimlerine yönelik bu türün en etkili isimlerinden bir tanesi John Martin'dir.

John Martin (1789-1854), Romantik dönemde izleyicilerin hayal gücünü yakalayan destansı manzaraları, dramatik kompozisyonları ve kıyamet sahneleriyle tanınan İngiliz ressam ve illüstratördür. 19 Temmuz 1789'da İngiltere'nin Northumberland kentinde doğan Martin, biri kız, beşkardeşin en küçüğüdür. Yoksul bir ailede doğan John, zor bir çocukluk dönemi geçirmiştir (Pendered, 1924, s.19). Ailede yaşanan ilginç olaylar da John'un nasıl zor bir çocukluk geçirdiğini gözler önüne serer. En büyük ağabeyi William, hiperaktif ve bir o kadar da tuhaf bir kişiliktir. Çok yönlü bir karakter olan William, bir mucit, bilim adamı, asker, yazar ve aynı zamanda bir öğretim görevlisidir. Ailenin en problemlili kişiliği ise 3. kardeşi Jonathan'dır. Jonathan'ın akıl sağlığının yerinde olmadığı ifade edilir. 1829 Şubat'ında York Minster Kilisesi'ni ateşe vererek ünlenmiştir. Polis tarafından tutuklanan Jonathan, daha sonra yargılanmış fakat akıl sağlığının yerinde olmadığı tespit edildiğinden suçsuzluğuna karar verilmiştir. Lakin Jonathan, yaşamının sonuna kadar Londra'da St Luke's Lunatics Hastanesi'ne kapatılmıştır. Tüm bu acı olaylar John'un yaşamını ve sanatını da derinden etkilemiştir. Tüm bu zorluklara rağmen John'un sanatını olumlu yönde etkileyen gelişmelerde vardır. Özellikle babası William Fenwick Martin, John Martin'in bir sanatçı olarak kariyerinde olumlu etkiler bırakmıştır. Bu nedenle sanatçının, daha genç yaşlarında sanatsal yeteneğini gösterebilme şansı bulduğu ifade edilir. Akıl hocası ve sanatsal rehberi olarak William Fenwick, oğluna değerli beceriler ve bilgiler aktarmıştır. William Fenwick için sanatçının sanatsal tarzının şekillenmesindeki en önemli faktör olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. Baba William Fenwick Martin'in zanaatkârlığı ve

sanatsal geleneğinin mirası, oğlu John'un anıtsal manzaralarında ve ileri görüşlü kompozisyonlarında belirmektedir. Sanatçı, yaşamı boyunca birbirinden değerli pek çok esere imza atmıştır. 1853 yılında son büyük üç resmi olan “*Gazabının Büyük Günü*”, “*Son Yargı*” ve “*Cennetin Ovaları*” üzerinde çalışırken felç geçirmiş ve bu durum sanatçıda konuşma problemine neden olmuştur. John, tedavi için Man Adası'na götürülmüş, lakin perhiz yapmanın onu iyileştireceğini düşünen sanatçı, yeterli beslenemeyerek 17 Şubat 1854'te Douglas-Man Adası'nda ölmüştür. Sanatçının ölümünden sonra, kıyametin üç büyük resmi olarak adlandırılan eserleri, İngiltere'nin pek çok şehrinde sergilenmiştir. Bu sergilerde büyük bir beğeni kazanan eserler, aynı zamanda çok büyük bir izleyici kitlesi tarafından da ziyaret edilmiştir (Pendered, s. 21-26). John Martin'in resimlerine olan ilgi, sanatçının hak ettiği değeri göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

İngiliz Romantizminin karanlık ve korkutucu peyzajlarıyla ünlenen dahi sanatçısı John Martin'in “*Gazabının Büyük Günü*” adlı eserini, Martin'in hem yaşamına yönelik trajedileri noktasında hem de rüya, korku ve cinsellik temaları bağlamında ele almak yararlı olacaktır.

2.1.3.1. Gazabının Büyük Günü-1851-53 (Korku)

John Martin'in eserleri, rüya korku ve cinsellik temaları bağlamında değerlendirildiğinde, resimlerinde çoğunlukla korku temasının varlığı hissedilmektedir. Bu bağlamda Martin'in resimleri, özellikle kıyamet senaryosunun çeşitli varyasyonlarını tekrarlama bakımından ilginç bilgiler içermektedir. Sanatçının, “*Gazabının Büyük Günü*” (Bkz. Görsel 2.7) adlı resmi bu açıdan iyi bir örnektir. Coltrin (2011) araştırmasında, Martin'in kıyamet senaryolarına dair ilgi çekici bilgilere yer verir:

On dokuzuncu yüzyılın başları kıyamet coşkusunun yaşandığı bir çağdı ve hiçbir sanatçı bunu John Martin kadar etkin biçimde kullanamadı. 1789'da Fransız Devrimi'nin başlaması, birçok kişinin kendilerini Vahiy Kitabı'nda Aziz John'un anlattığı dünyanın sonu dramasının aktörleri olarak tasavvur etmesine neden oldu. Mesih'in ikinci gelişinden önce kehanet edilen felaketlerin yakında olacağına dair meşum bir his vardı. Her ne kadar kıyameti doğrudan nadiren temsil etse de, Martin'in neredeyse tüm önemli eserleri kıyamet fikrini gündeme getiriyordu. Babil, Ninova, Sodom ve Gomorra ve Mısır gibi antik şehirlerdeki kitlesel yıkıma ilişkin Eski Ahit anlatılarının gelecekteki kıyametin örnekleri olduğu anlaşıldı ve Martin kariyerinin çoğunu bu konuları temsil ederek geçirdi (Coltrin, 2011, s. 3).



Görsel 2.7. John Martin, “Gazabının Büyük Günü (The Great Day of His Wrath)” 197x303 cm, Tuval üzerine yağlı boya ,1851-53, Tate Galerisi, Londra-İngiltere.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/MARTIN_John_Great_Day_of_His_Wrath.jpg (Erişim Tarihi: 06.05.2024).

Sanatçının resimlerine yönelik verilen bilgiler göstermektedir ki, John Martin’in resimleri, İncil’den, Eski Ahitten, mitolojik efsanelerden ve edebi eserlerden beslenmektedir. Martin’in, “Gazabının Büyük Günü” adlı eseri, dinsel kaynaklarda yer alan kıyamet senaryosunun bir görselleştirimidir. 1851-1853 tarihleri arasında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılan resim, sanatçının üçleme resimlerinden bir tanesi ve en önemlisi olarak kabul edilir.



Görsel 2.8. John Martin, “Gazabının Büyük Günü” resminden bir kesit



Görsel 2.9. John Martin, “Gazabının Büyük Günü” resminden bir kesit

Resim genel olarak değerlendirildiğinde, bir dış mekânda betimlenen korkunç bir volkanik patlama ya da deprem hissi uyandıran bir doğa olayının görselleştirimi gibidir. Resme daha dikkatli bakıldığında ise resimde küçük ölçekte yapılmış çok sayıda insan figürü ve mimari mekânının varlığı dikkat çeker (Bkz. Görsel 2.8). Resimde renk olarak siyah, gri, mavi ve kırmızı tonlar hâkimdir. Renklerin resme karamsar bir hava kattığı ve etki gücünü artırdığı görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan uçurum görüntüsüyle eser dik bir şekilde ortadan ikiye bölünmektedir. Resmin en dikkat çekici noktaları ise sağ ve sol kısımlarda yer alan büyük kayalıkların düşüşü, devasa dalgaların yükselişi ve volkanik patlama görüntüleridir. Resimdeki figürler ise ancak çok dikkatli bakıldığında fark edilebilmektedir (Bkz. Görsel 2.9). Muhtemeldir ki bu yaklaşım sanatçının gözüyle ele alındığında doğanın insan üzerindeki gücünü ve insanın doğa karşısındaki

çaresizliğini yansıtmaktadır. Sanatçı doğanın büyüklüğünü gözler önüne sererken aynı zamanda insanın acizliğine yönelik bir eleştiri getirmektedir. Resim genel olarak görünenler üzerinden değerlendirildiğinde doğanın gücü ve insanın zayıflığı gibi bir algı oluşturmaktadır. Lakin resmin ismi dikkate alındığında, resme yönelik bakış açısı bir anda değişebilmektedir. “*Gazabının Büyük Günü*” ismi analiz edildiğinde, bu ismin izleyiciye yönelik verdiği bilgi, eserin bir gazap ya da felaket sahnesi olduğu yönündedir. Resim biraz daha ayrıntılı incelendiğinde ise bu gazabın ilahi bir varlıktan (Tanrı) kaynaklanmış olabileceğini akıllara getirir. Aslında resim tam da bu noktada kaynağı hakkında izleyiciye doğru bilgiler sunmaktadır.

Alicia du Plessis’nin (2023) yazısında resme yönelik ilginç bilgiler verilmektedir. Yazar, John Martin’in “*Gazabının Büyük Günü*” (1851 - 1853) isimli eserinin, “*Cennetin Ovaları*” (1851 -1853) ve “*Son Yargı*” (1853) (Bkz. Görsel. 2.10-2.11) başlıklı üçlemesinin bir parçası olduğunu belirtir. John Martin’in üçleme eserinin teması, başlığından da anlaşılacağı üzere, insanlığın son zamanları olan kıyamet ve kurtuluşla ilintilidir. Resim daha spesifik bir ifadeyle İncil’in Yeni Ahit’teki Vahiy Kitabı’ndan alıntılanmıştır. Yazar, resmin çıkış kaynağına yönelik ise John Martin’in “*Kara Ülke*” olarak tanımladığı İngiltere’nin Midlands bölgesinde yer alan Dudley, Sandwell, Walsall ve Wolverhampton ilçelerinde bir gece yolculuğuna çıktığını ve bu yolculuktan ilham aldığını belirtir. Burası 1900’lerin ortalarında önemli miktarda kömür ve demir üretimi yapan bir bölgedir. “*Kara Ülke*” isminin ise buradan çıkan kömür madenlerinden kaynaklı olabileceği vurgulanır. Resmin görsel betimlemelerine yönelik ise şu bilgilere yer verir. Resim, meydana gelen yıkım nedeniyle kararmış geniş bir manzarayı tasvir eder. Kompozisyonun her iki tarafında dağlık bölgeler, ortasında ise etrafındaki her şeyi yutuyormuşçasına geniş, siyah, uçuruma benzeyen bir boğaz açılır. Resmin ön planında resmedilmiş bir yarık ve çılgınca ortadaki geniş yarığa doğru düşen insan kitleleri görülür. Ön planda daha net bir biçimde görülen insanlar acı çeker gibidir. Örneğin, resmin sol alt köşesinde bir kayanın üzerine eğilmiş ağlıyor gibi görünen bir kadın sol eliyle yüzünü kapatmakta, arkasında başka bir kadın ise çaresizce dua etmektedir. Resme yönelik bir başka çözümlemede ise yazar, resmin sıradan bir doğa resmi olmadığını ifade etmektedir. Resmin sağında, dağların tepelerinde depremin her şeyi sallayıp aşağıdaki yarığa düşmesine neden olan bir şehir manzarasının kalıntılarını görmek mümkündür. Tam karşıda ise sol tarafta iki büyük kayanın kırıldığı, sağ orta zeminde ise karanlık manzarayı

aydınlatan kırmızı bir ışık görülür. Yazar, analizinin sonunda resme yönelik ilginç bir bilgi paylaşır. Sanatçının, 1854 yılında bu üçlemeyi sergilemesinden sadece birkaç gün sonra öldüğü belirtilir (Du Plessis, 2023).



Görsel 2.10. John Martin, “Cennetin Ovaları (The Plains of Heaven)” 198x306 cm, Tuval üzerine yağlı boya ,1851, Tate Galerisi, Londra-İngiltere.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/John_Martin_-_The_Plains_of_Heaven_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 07.05.2024).



Görsel 2.11. John Martin, “Son Yargı (The Last Judgment)” 196x325 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1853, Tate Galerisi, Londra-İngiltere.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/John_Martin_-_The_Last_Judgement_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 07.05.2024).

Birbirinden ilginç manzaralara imza atan sanatçı muhtemeldir ki manzarayı bir çeşit dışavurum olarak yansıtmaktadır. Sanatçının kıyamet senaryolarına yönelik Anguix-Vilches (2024), “John Martin’i Yeniden Keşfetmek” adlı çalışmada, “John Martin’in sanatı sayesinde bugün hala “Kıyamet tarihçisi” imajına sahip” (Anguix-Vilches, 2024, s. 180) olduğunu ifade eder. Mary L. Pendered (1924) ise “John Martin, Painter” adlı kitabında “Martin, bize gök gürültülü destanlar, dehşet verici ihtişamın kıyamet vizyonları ve insan ve elementlerin devasa hayal gücünden parlamadan önce dünyanın hiçbir yerinde hayal bile edemeyeceği muazzam dramalar veren gerçek bir Titan’dı” (1924, s. 270) diye bahseder. Sanatçının kıyamet kompozisyonları, yüksek kayalıklar, çalkantılı denizler gibi dramatik manzaralarda biçim bulmuştur. Bu hayranlık uyandıran manzaralar, yaklaşmakta olan bir kıyamet duygusunu yansıtarak ve kozmik olayların büyüklüğünü vurgulayarak korku ve dehşet duygularını uyandırmaktadır. Bu bağlamda Martin’in eserlerindeki kıyamet sembolizmi ilahi gazap ve yargı ile ilişkilendirilebilir. Resimlerde tasvir edilen kıyamet ahlaki ve manevi yozlaşmanın sonuçları olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, John Martin’in eserleri kıyamet kavramıyla eş anlamlıdır. Coltrin (2011), Martin’in “kıyamet sahnelerinin izleyici üzerinde güçlü duygusal tepkiler uyandırarak yücelik duygusunu ortaya çıkardığını; ezici güçler karşısında dehşetle karışık bir hayranlık duygusu oluşturduğunu” (Coltrin, 2011) belirtir. Sanatçı resimlerinde, ışık, gölge ve dramatik perspektif kullanarak eserlerinde duygusal izler oluşturur. Bu yaklaşım, izleyicileri kozmik çalkantılı bir gösterinin içine çeker. Sanatçının resimlerinde oluşan bu korku ve dehşet duyguları ise izleyiciler üzerinde derin duygular açığa çıkarır.

İngiliz Kara Romantizmine yönelik örnekler muhakkak ki bu sanatçı ve eser örnekleriyle sınırlı kalmaz. Kara Romantizm’in önemli konularından rüya, korku ve cinsellik temaları daha pek çok sanatçı tarafından betimlenmeye devam etmiştir.

Romantizmin özgürlükçü ruhu bu dönemde sanatçıları farklı arayışlara yöneltmiştir. Bu nedenle Romantik sanatçıların bilinçaltı bastırılmış duyguları yansıtmada en etkili dönem Kara Romantizm olmuştur. Romantizm hareketiyle

başlayan özgürlükçü ruh Kara Romantizmde, dönemin sonuna doğru yerini umutsuz ve karamsar bir tabloya bırakmıştır. Sanatçılar, toplumun sözcüleri ve delileri olarak bu kulvarda en ön safta yer almışlardır. Sıradan insanın dile getirmeye cesaret edemediği düşünce ve eleştiriler, eserler aracılığıyla çok cesur ve kurnaz bir biçimde dile getirilmiştir. Toplumun endişe ve acıları, zihinleri bir karabasan gibi ele geçirmişken sanatçılar, her durumda bir çılgılık gibi beliren bu yaraları eserleriyle izleyiciye aktarmayı başarmışlardır.

İngiliz Romantizminde rüya, korku ve cinsellik betimlemelerini birkaç noktada toplamak gerekirse, öncelikle toplumsal olarak Sanayi Devrimi'nin etkisi görülmektedir. Ayrıca, Fransız ve Amerikan Devrimleri'nin de bu sürecin oluşmasındaki etkisi yadsınamaz. Bir başka neden olarak, Romantizmin temelinde görülen doğaya dönüş ve insanoğlunun yalnızlığı gösterilebilir. Özellikle John Martin örneğinde vurgulanan resimler bu duruma iyi birer örnektir. İngiliz Kara Romantizmde çoğunlukla ele alınan konular, dinsel metinlerden çıkışlı anlatılar (Eski Ahit anlatıları), mitolojik efsaneler ve edebi eserlerden alıntılanan hikayeler dikkati çeker. Toparlamak gerekirse özelde İngiliz Romantizminin temelini oluşturan unsurlar, Romantizmin bütününde de aynı işleve sahiptir.

2.2. Fransız Romantizmi

Avrupa da Romantizmin oluşumuna yönelik pek çok etmenden bahsedilir. Lakin Romantizmi etkileyen en önemli iki olayın, İngiliz Sanayi Devrimi ile Fransız İhtilali olduğu bilinmektedir. Romantizme etki eden bu iki olayı, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yaşanan diğer olaylar takip eder. Göktepe'nin (2020) belirttiğine göre, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin etkileri ilkin toplumların yeniden yapılandırılması ve inşasında hissedilir, sonrasında ise bu etki, Avrupa uluslarının devrimler sonrası oluşacak yenedünya düzenine uyumları noktasında derin etkiler oluşturur. Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin oluşumu sonrasında Romantik dönemde topluma yönelik pek çok değişim görülür. Bu değişimlerden en önemlisi ekonomik sınıf ayrılıklarında ve siyasal yaklaşımlarda hissedilir (Göktepe, 2020, s. 45-46). Aydınlanma hareketi olarak adlandırılan Romantizm, özünde, birlik, beraberlik, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi duyguları barındırır. Sanayi Devrimi, İngiliz Romantizmi için ne derece etkili bir olay ise

Fransız Devrimi de Fransız Romantizmi için o derece etkili olmuştur. Fransız Devrimi, daha çok alt ve orta sınıfın desteklediği bir aydınlanma hareketidir. Aslında Fransız Devrimi, halkın, aristokrasi ve elitist düşünceye yönelik bir karşı duruşu olarak nitelendirilmektedir. Devrim hareketi aynı zamanda orta sınıf burjuvazisinin yükselmesinin de bir nedeni olarak görülür. Gök'e (2017) göre, Devrimle birlikte, aristokrasinin kutsal kabul ettiği akıl, düzen, uyum ve dengeyle idealleştirilmiş dünya artık yok sayılır. Neoklasizmin akılla şekillendirdiği katı kurallar yıkılır ve aklın yerini Romantizmde bireyin iç dünyasıyla özdeşleştirilen duygu ve hayal gücü alır (Gök, 2017, s. 48).

Fransız Devrimi, özünde birlik, beraberlik, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi kavramları içermesine rağmen uygulamada beklenen etkiyi göstermez. Alt ve orta sınıfla desteklenerek oluşturulan ayaklanma, aslında sadece burjuvazinin işine yaramış gibi görünmektedir ve alt sınıf bir nevi burjuvanın piyonu olarak kullanılmıştır. Özünde ülküsel bir anlamı ifade eden ve tüm toplumları kapsayacağı düşünüldükçe gerçekleştirilen Devrim hareketi, gerçekteki anlamını yitirerek çoğunlukla burjuvaziye hizmet eder bir hale gelmiştir. Fransız Devrimi, toplumlar arası eşitlik, hak, hukuk ve özgürlük gibi vaatler sunmasına karşın, bu ülkülerden topluma yalnızca ortak hak ve eşitliklerden inanç, yurttaşlık ve kanunlar karşısındaki özgürlükler gibi sınırlı maddeler kalmıştır. Bunların dışındaki diğer haklar ise sadece kuru birer vaat olarak ortaya atılmıştır. Bu yaklaşım aslında Fransız Devrimi'nin mantığıyla taban tabana zıt bir durumdur. Devrim, aristokrat sınıfın hegemonyasına son vermeyi hedeflerken toplumun gerçek temsilcilerinin de aristokrasi değil halk olduğu vurgulanır. Devrim öncesi dönemde aristokrat sınıfın tekelinde görülen siyaset, felsefe, edebiyat ve sanat gibi alanlar, sonrasında özgürleşerek halkın temsil alanına dönüşmüştür. Aslında çok iyi bir niyetle başlayan Devrim hareketi, Endüstrileşme ile birlikte sosyal sınıflarda ciddi ayrışmalara neden olmuştur. Sanayileşme, halklar arasındaki gelir dengesizliğinin en büyük nedenlerinden biri olarak görülürken Devrim'le birlikte üst ve orta sınıfın gelirleri yükselmiş alt sınıf ise daha da yoksullaştırılmıştır. Yaşanan sosyal adaletsizliğe yönelik en büyük tepki ise sanatçılardan gelmiştir. Lakin sanatçıların toplumun yaşadığı sosyal eşitsizliğe yönelik tepkileri, halkta yeterli karşılığı bulamamıştır. Yaşanan bu durum, sanatçılarda büyük bir hayal kırıklığına neden olmuş ve kendi içine yönelen sanatçı, bu trajik durumu içselleştirerek eserlerinde yansıtmışlardır (Berk, 2018, s. 350).

Fransız Romantizminde Devrim sonucu şekillenen rüya, korku ve cinsellik temalı resim örnekleri, İngiliz Romantizmindeki gibi yine daha çok Kara Romantizm hareketi üzerinden şekillenmiştir. Ayrıca, bu temalara Fransız Romantizminin bir alt dalı olarak gösterilen Oryantalist örneklerde de karşılaşmak mümkündür. Araştırmanın bu kısmı, Fransız Romantizmi özelinde incelendiği için, sanatçı ve eser örnekleri de yine bu mantık gözetilerek tercih edilmiştir. Araştırmada ayrıca, İngiliz ve Fransız Romantizmine yönelik ayrı başlıklara yer verilmiştir. Bunun da nedeni, bu temaların daha çok bu iki ülke sanatçıları tarafından daha yaygın biçimde kullanılmasından kaynaklıdır. Araştırma da üçüncü kısım ise *“Diğer Avrupa Ülkelerinde Romantizm”* başlığıyla belirtilmiştir. Bu başlıkta da İngiliz ve Fransız Romantizmi dışında Avrupa’nın diğer ülkelerindeki örneklerin değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu iki ülkeye oranla Avrupa’nın diğer ülkelerinde rüya, korku ve cinsellik temalarına yönelik yaklaşımlar belli başlı sanatçılar ve eser örnekleriyle sınırlı kalmıştır. Bu nedenle araştırma da bu kısım bir bütün olarak değerlendirilir. İlk İngiliz Romantizmin de yansıtılan bilinçaltı temalar daha sonra ise Fransız Romantizmindeki örneklerle açığa çıkmaktadır. Fransız Romantizminde rüya, korku ve cinsellik temalarına yönelik en güzel örneklerden birisini, Eugène Delacroix ve eserlerinde görmek mümkündür. Sanatçının yaşamında yer alan kayıplar ve problemler eserlerinde de ciddi bir biçimde hissedilmektedir. Bu nedenle pek çok sanatçı gibi Delacroix’a da yaşamındaki trajedileri eserlerine yansıtması noktasında önemli bir örnek olarak gösterilebilir.

2.2.1. Eugène Delacroix (1798- 1863)

On dokuzuncu yüzyılın başlarında sanat ve edebiyatta bir önceki döneme göre çok farklı ve yeni bir üslup gelişmiştir. Romantizm Hareketi olarak nitelendirilen bu yeni yaklaşım, bilindiği üzere on sekizinci yüzyılın popüler sanatı olan Neoklasizm’e karşıt bir anlayışla belirmiştir. Neoklasizmin soğuk, donuk ve sakin görünümlü resimlerine karşın, bu yeni yaklaşımda daha hareketli, şiddet içerikli ve bireyi merkeze alan bir anlayış görülmektedir. Romantizm, Neoklasizmin bu sakin, doğrusal imajını yerle bir ederek hareketli, renkli ve hayat dolu bir imaj yaratmıştır. Bu imaj Fransız Devrimi sonrasında oluşan bir durumdur. Devrimle birlikte oluşan eleştirel sanat, aslında halkın dökülen kanına yönelik bir tepkidir. Devrimin yarattığı kargaşa, sanatçıların resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Devrimle birlikte kullanılan teknik, artık doğrusal bir yaklaşımı

değil, daha çok korku, acı ve şiddeti belirgin hale getirmektedir. Fransız Romantizminde bu tür içerikler, çoğunlukla rüya, korku ve cinsellik betimlemeleriyle yansıtılmıştır. Fransız Romantizminde bu türün en güzel örneklerini Eugène Delacroix'nın eserlerinde görmek mümkündür. Sanatçı dönemin toplumsal olaylarını kendi anlatım diliyle ve aynı zamanda da yaşamından etkilerle izleyiciye aktarmıştır. Bu nedenle sanatçıların biyografileri Romantizmin konularının belirlenmesinde en önemli referanslar olmaktadır.

Delacroix'nın yaşamına yönelik Mc Cann'dan (2010) alıntılanan biyografiye göre, sanatçı 1798 yılında zengin ve başarılı bir ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Charles Delacroix, Dışişleri Basın Sekreterliği de dâhil olmak üzere hükümette üst düzey çeşitli görevlerde bulunmuştur. Anlatıldığına göre Delacroix'nın babası, 1805 yılında öldüğünde hala Gironde Valisi olarak görev yapmaktadır. Eugène Delacroix varlıklı ve prestijli bir ailenin çocuğu olmasına rağmen çocukluk yıllarında pek çok olumsuz olay yaşamıştır. Sanatçı, yedi yaşında babasını, dokuz yaşında savaşta erkek kardeşini ve on altı yaşında da annesini kaybetmiş, ayrıca yaşadığı dönemde annesine yönelik söylemlerden dolayı zor bir çocukluk geçirmiştir. İfade edildiğine göre, Delacroix ailesindeki tüm erkek çocukların biyolojik babası aile dostları olarak tanıdıkları babasının yakın arkadaşı Charles Maurice de Talleyrand'dır. Bu tezi doğrulamak adına belirtilen görüş, Eugène Delacroix'nın biyolojik görünümü ve davranışlarının az da olsa Talleyrand'la olan benzerliği gösterilmiştir. Ayrıca, Eugène'in doğumundan altı ay öncesinde Charles Delacroix'nın testisinden yirmi sekiz kiloluk bir tümörün çıkarıldığına dair bir bilgi verilir. Ameliyat, doktorlar tarafından 13 Nisan 1798'de Le Moniteur Universel'de belgelenerek tıbbi bir raporla yayınlanmıştır. Bu raporun sonucuna göre tarihçiler, tümör nedeniyle Charles'ın baba olmasının mümkün görünmediğini belirtmişlerdir (Mc Cann, 2010 s.121-122). Sanatçının ailesine yönelik belirtilen iddiaların gerçekliğine dair kesin bir kanıt olmamasına rağmen bu iddia ailenin geçmişinde bir iz olarak kalmıştır. Tüm bu spekülasyonlara rağmen sanatçının bu söylemlerden rahatsız olması muhtemeldir. Bu nedenle resimlerinde yaşadığı sorunları yansıtması hiç te şaşırtıcı değildir.

Delacroix, 19. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilmiş, resimlerinde kullandığı renk, kompozisyon ve duygusal ifadelerle birlikte yaşadığı dönemlerdeki yenilikçi yaklaşımlarıyla da modern sanata katkılar sunmuştur. Sanatçı, resimlerinde genellikle Romantik duyarlılıklarla aşılınmış tarihi, edebi ve mitolojik

konuları araştırmıştır. Dramatik kompozisyonları, cesur renk kullanımları ve dinamik fırça vuruşlarıyla dikkat çeken sanatçı, aynı zamanda egzotik ve oryantal temalara da ilgi duymuştur. Delacroix, 1832 yılında Kuzey Afrika'ya yaptığı seyahatler sonrasında bu coğrafyadan çok etkilenmiştir. Bu gezi sanatçının sanatsal vizyonunda derin izler bırakmıştır. 13 Ağustos 1863 yılında Paris'te yaşama gözlerini yuman sanatçı, sanat tarihine ve özellikle de Fransız Romantizmine katkılarından dolayı döneminin en çok ses getiren sanatçıları arasında gösterilir (Archer, 1986, s.3). Delacroix'nın sanata sunduğu mirası, resimlerinin canlılığında, sınırsız hayal gücünde ve sanat tarihine olan yakın ilgisinde görülmektedir. Delacroix, resimlerinde yansıttığı konuları içselleştirerek bilinçaltı duygularını resimleri yoluyla dışa yansıtmıştır. Sanatçı, 1827 tarihli *“Sardanapal'ın Ölümü”* adlı eserin de, mitolojik bir konuyu ele almasına rağmen aynı zamanda bilinçaltı duygular noktasında da ilginç aktarımlar yapmaktadır. Araştırma konusu açısından eser incelenmeye değer görülmektedir.

2.2.1.1. Sardanapal'ın Ölümü- 1827 (Korku, Cinsellik)

19. yüzyıl Romantizminin en etkili isimlerinden biri olan Eugène Delacroix, resimlerinde yansıttığı duygusal yoğunluk ve dramatik ifadeyle tanınmaktadır. Lakin sanatçının bazı eserlerinde, rüya, korku ve cinselliğe yönelik izler görülmektedir. Sanatçının *“Sardanapal'ın Ölümü”* (Görsel 2.12) adlı eserinde de bu unsurlardan bazılarının varlığı göze çarpmaktadır.



Görsel 2.12. Eugène Delacroix, “Sardanapal’ın Ölümü (The Death of Sardanapalus)” 392x496 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1827, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Mort_de_Sardanapale_-_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_2346_-_apr%C3%A8s_restaurat%C3%A9_octobre_2023.jpg (Erişim Tarihi: 11.05.2024).

Eugène Delacroix’nın 1827 tarihli bu eseri, biçimsel olarak değerlendirildiğinde resme dair pek çok bilgiyi içinde barındırır. Öncelikle resim, bir iç mekânı tasvir etmekte ve izleyicide kargaşa hissi uyandırmaktadır. Lakin resimde betimlenen bu kaotik ortamda ilginç bir görüntü dikkati çeker. Bu, kırmızı bir yatağa sakince uzanan genç bir adamın görüntüsüdür. Mekânda resmen bir curcuna yaşanırken bu genç adamın neden böyle sakince yatağa uzandığı merak konusudur. Resimde ayrıca pek çok adamla birlikte, çıplak ve giyinik kadınlar, değerli eşyalar ve bir de at göze çarpar. Resmin sağ üst köşesinde sis ya da dumanı andıran bir görüntü, arka kısımda ise mimari bir öge dikkati çeker. Kompozisyon adeta bölümlere ayrılmıştır. Resim sanki bir hikâyenin içinden başka hikâyeler çıkacak izlenimi vermektedir. Resimde bütünlük daha çok resmin geneline yayılan kırmızı ve gri tonlarla sağlanmaktadır. Bu nedenle resmin yüzeyinde oluşan birbirinden ilginç görüntülerde hareketlilik algısı ve merak uyandıran duygulanım dikkate değerdir. Resmin sağ alt kısmında bir adam genç ve çıplak bir kadını hançerlemektedir.

Üst kısımda ise yine bir başkası başka bir kadını öldürmeye çalışmaktadır. Adamın hemen yanı başında başka bir kadın ellerinden bir iple yukarı asılmış halde görünür. Resmin sol üst bölümünde ölü bir kadın yatağa doğru düşmüş, kadının hemen önünde de gösterişli bir atı dizginlemeye çalışan siyahi bir adam belirmektedir. Ayrıca, ölen kadının solunda bir başka adamla ölü kadın görüntüsü yer alır. Son olarak bu iki figürün hemen arkasında diğer kadınlardan daha farklı ve elbiseli iki kadın görülmektedir. Bu iki kadından birinin elinde bir tepsi ve üzerinde de sürahiyle kadeh bulunur. Kadın sanki yan tarafında duran adama hizmet eder gibidir. Resimde ayrıca zenginlik göstergesi olan pek çok eşya, etrafa dağılmış biçimde tasvir edilmiştir. Resme yönelik tüm bu görseller dikkate alındığında ise resim sanki doğulu bir hükümdarı, ailesini ve emrindeki kişileri çağrıştırmaktadır. Resim biçimsel olarak bu görüntüleri içerirken resmin anlamına yönelik gerçek ise çok farklıdır.

Green'in, (1940) bu resim hakkında verdiği bilgiler çok dikkat çekicidir. Efsaneye göre Sardanapal, M.Ö. 7. yüzyılda yaşamış Asur'un son kralıdır. Resimde Sardanapal'ın yaşadığı askeri bir yenilgi sonrası başkentinin ve sarayının Medler ve isyancılar tarafından kuşatılması tasvir edilmektedir. Kral haberi öğrenmesinin hemen ardından düşman eline geçmemesi için sarayındaki her şeyin yok edilmesi emrini vermiş ve ardından da kendisini ateşe vererek intihar etmiştir. Resim, kralın intiharının hemen öncesini tasvir eder. Eser, Byron'ın 1821 tarihli "*Sardanapal*" şiirinden esinlenerek oluşturulmuştur. Sanatçı resminde figürlerin hareketlerinden, kullanılan silahlardan ve renklerden de anlaşıldığı üzere kaotik bir ortamda, korku ve şiddeti yansıtmıştır. Cinsel imgelerin de sıklıkla kullanıldığı resimde sanatçı doğulu bir hükümdar görüntüsüyle aslında kendi toplumuna ve kralına bir eleştiri getirmektedir.

Fraser (2003), bu durumu şu şekilde açıklar:

Sardanapalus'un Ölümü Salon'a ulaştığında, Delacroix bunun o yıl sergilediği uzun bir çalışma serisinin doruk noktası olmasını ve bir önceki sergideki skandaldan sonra elde ettiği büyük başarının ardından itibarını sağlamlaştırmasını amaçlamıştı. Fransa'nın hüküm süren kralı XVIII. Louis'in gerçek ölümünün ardından bir hükümdarın ölümüne ilişkin tasviri, bir kralın doğumunu anan bir resim olan Eugène Delacroix'ın IV. Henri'nin Doğuşu (Bkz. Görsel 2.13) tarafından gölgede bırakıldı. Sanat eleştirmenleri Delacroix'ı yeni bir okulun lideri ilan etti ve Delacroix görevden alındı. Kraliyetin doğumu ve ölümü, Restorasyon Fransa'sının Devrim sonrası toplumunda tarafsız temalar olarak değerlendirilemez. Yönetimin dili ve otoritesini gösteren ritüeller, bu iki doğum ve ölüm tablosu (yönetme hakkının kaynağı ve sona ermesi) arasındaki diyaloga nüfuz ediyor. Bunlar, Devrim sırasında XVI. Louis'nin idam edilmesinin yol açtığı saltanat dönemindeki boşlukla boğuşan monarşiyle yönetilen bir toplumda zengin ve anlamlı referanslardır. Dahası, kraliyetin doğumu ve ölümü konuları, bu dönemde kraliyet

otoritesini meşrulaştırmak ve Bourbon yönetiminin tarihsel süreksizliğini kapatmak için yaygın olarak kullanıldı. Modern Bourbonlar için hanedan kavramı, kraliyet bedeninin prestij kaybına ve aşkın anlamının kaybına engel oluyordu. Ancak Restorasyon Fransa'sında kraliyet organı inceleniyor, denetleniyor ve ona güvenilmiyordu. Delacroix'nin Asur'un efsanevi son kralını tasvir eden tablosunun, düzensiz yönetici organı, o dönemde tartışmalı olan monarşi kavramlarını devreye sokacak şekilde tasvir ettiğini ileri süreceğim. Görünüşte, Delacroix'nin Sardanapalus'un yaklaşan ölümüne ilişkin tasviri, kadim hükümdarın çöküşünü ve korkaklığını ifşa etmesiyle birlikte (yoksa felsefi meditasyon mu?), kraliyet otokrasisinin sonunun doğrudan ve proleptik bir kutlaması gibi görünebilir. Jack Spector, dünyada çok yaygın olan ölüm konusunun, 1820'lerde, yeniden kurulan toplumsal düzene karşı romantik bir isyana işaret ediyor. (Fraser, 2003, s.318).



Görsel 2.13. Eugène Deveria, “IV. Henri’nin Doğuşu (The Birth of Henri IV)” 484x392 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1827, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.
<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Eugene-Deveria/564717/The-Birth-of-Henri-IV%2C-c.1827-.html> (Erişim Tarihi: 12.05.2024).

Fraser (2003), yazısının devamında eleştirilerine şu şekilde devam eder.

Kutsallığa ilişkin tartışma, anayasacılık ile ilahi hak arasındaki gerilim üzerinde yoğunlaşıyordu; Restorasyon sırasında Bourbon kimliğinin kalbi. Kötü şöhretli Kont d'Artois olarak Charles X'in devrim öncesi cömertliği, yozlaşmış ve aşırı hoşgörülü bir

kraliyet topluluğunun algısını gölgeledi. Bu konularda Delacroix'nin tablosu hiçbir güvence sunmuyordu. Onun etli kralı Sardanapalus'un kökleri, kraliyet uygulamalarının merkezi olan sembolik aşkınlık diline değil, kraliyet bedeninin materyalist anlayışına dayanıyordu. Bunun yerine, imajı, Restorasyon'da yeniden canlandırılan, düzensiz, mantıksız, sapkın ve cinsiyet karışıklığı olan bir kraliyet bedenini çağrıştıran geleneksel kraliyet protesto kinayelerine dayanıyordu. Bu kavramlar, kraliyet otoritesinin geleneksel tanımlarına dayanıyordu; buna göre tebaa, tutkuları yüzünden yozlaşmış bir hükümdara itaat etmek zorunda değildi çünkü "tutkular krallara ilahi, doğal ve anayasal yükümlülüklerini unutturdu." (s.320).

Fraser'ın iki farklı resimsel örnek üzerinden yola çıkarak yaptığı değerlendirmesinde Delacroix'nın aslında "*Sardanapal'ın Ölümü*" ile doğulu bir hükümdar üzerinden kendi kralına ve toplumuna sunduğu eleştiriyi dile getirmektedir. Resim, yalnızca üslup açısından değil aynı zamanda Oryantalist teması nedeniyle de Romantizmin önemli bir örneği olarak görülür. 19. yüzyıl Avrupa edebiyatı ve sanatında kullanılan doğu imajı, aslında Avrupa'nın egzotik ve yoz olarak küçümsediği ve kendilerini yücelttikleri bir doğu tasviri sunmaktadır. 1827-1928 Salon'da sergilenen bu eser, sapkın erotizmi ve sadist imaları nedeniyle pek çok kişi tarafından eleştirilere maruz kalmıştır (Green,1940). Resim, araştırma kapsamında izleyiciye daha çok rüya ve cinselliğe dair ipuçları vermektedir.

Özetlemek gerekirse, Eugène Delacroix'ın sanatı, sanatsal eğitimi, kişisel deneyimleri, entelektüel uğraşları ve kültürel etkilerin birleşimiyle şekillenmiştir. "*Sardanapal'ın Ölümü*", tarihsel figürleri Romantik duyarlılıklarla harmanlayarak insani duyguların ve çöküşün derin bir keşfiyle resim sanatına olan benzersiz yaklaşımını örneklendirmektedir. Ayrıca, Delacroix'nın yaşamı ve deneyimleri, onun sanatsal vizyonunun derin temalarını ve ifade gücünü takdir etmek için değerli bir bağlam sağlamıştır. Delacroix, eserleriyle geçmişte olduğu gibi bugün de izleyiciyi etkilemeye devam etmektedir. Sanatçının rüya, korku ve cinselliği temel aldığı resimlerinde ise daha çok şiddete yönelik bir korku ve cinsellik vurgusunun varlığı hissedilmektedir. Resimlerindeki düşsel sahnelerle birbirinden ilginç eserlere imza atan sanatçı, rüya, korku ve cinsellik temalarını da kendine has üslubuyla yorumlamıştır. Sanatçının farklı pek çok resminde de bu temaların izlerine rastlamak mümkündür.

2.2.2. Anne François Louis Janmot (1814- 1892)

18-19. yüzyıllarda Romantik dönem Fransa'sında sanatın merkezi olarak Paris kabul görür. Bu dönemde Paris, Devrimle birlikte siyasal otorite ve elitist düşünceye

yönelik eylemlerin sıklıkla gerçekleştiği bir şehirdir. Siyasi otoriteye karşı yapılan bu mücadelede sanatçılar halkla birlikte en ön safta yerini almıştır. Fransız Romantizminde sanatçılar, devrimin etkilerini resimlerinde çoğunlukla tarihi konularla, edebi metinlerle, ürpertici doğa görünümüleriyle, mitolojik efsanelerle ve eski ahit konularıyla yansıtmaktadır. Bu resimlerde figürler çoğunlukla doğaüstü korkunç canlılarla birlikte, düşsel bir sahnede ve karanlık-korkutucu bir atmosferde betimlenmiştir. Fransa’da daha çok Paris ve çevresiyle özdeşleşen sanatçılarca betimlenen bu temalar, şehrin önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Lakin Fransız Romantizmi sadece Paris şehriyle sınırlı değildir. Özellikle Fransa’nın Lyon şehri de yetiştirdiği birbirinden değerli sanatçılarla o dönem Paris’e adeta rakip olmuştur. Bu şehrin bilinen en önemli isimlerinin başında ise Anne François Louis Janmot gelmektedir. Lyon şehri, Janmot’un sanat kariyerinde ve sanatçı kimliğinde çok önemli bir role sahiptir. Ferillo’nun (1998) sanatçının yaşadığı şehre yönelik değerlendirmesi dikkat çekicidir: “Tarihçiler bazen Lyon’dan *“Mistik Şehir”* (La ville mystique), ressamlarından da *“Ruhun Ressamları”* (peintres de l’âme) olarak söz ederler ve eserlerinin çoğunda bulunan yaygın dini ve manevi kaliteye atıfta bulunurlar” diye ifade etmektedir (s. 89). Bu bağlamda, Crisci-Richarson (2015) ise Lyon’u ve Lyonlu sanatçıları şu şekilde betimler:

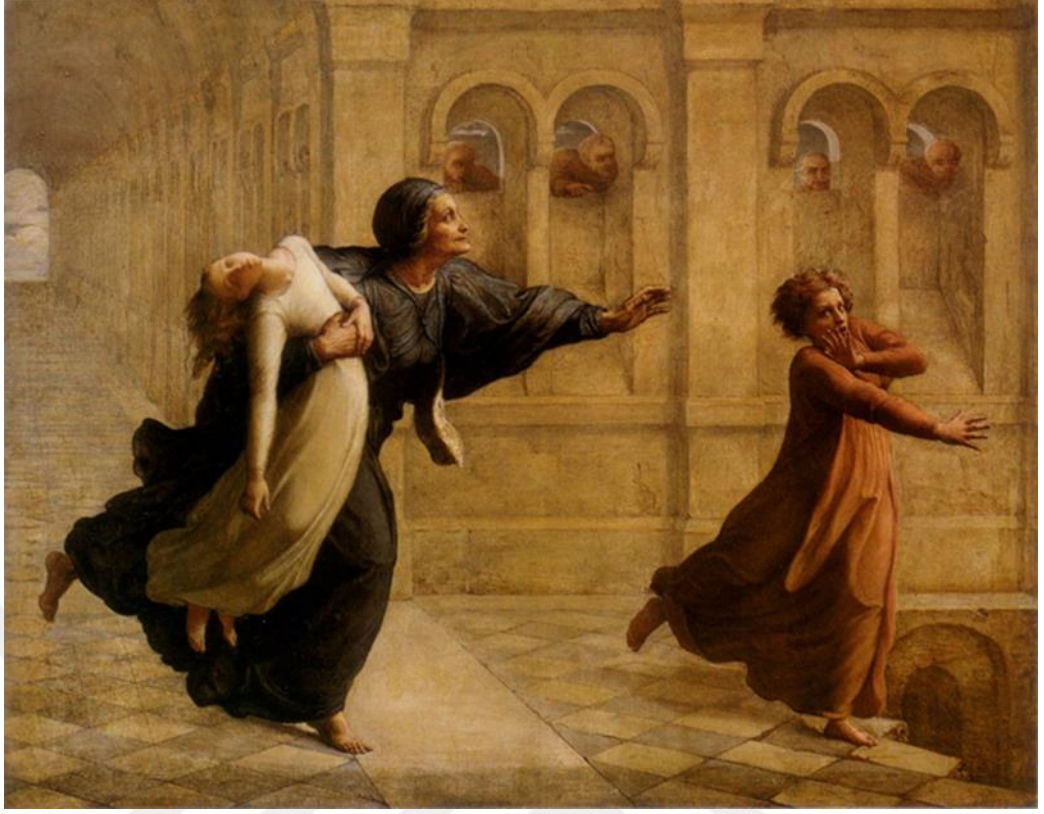
Lyon, bir mistisizm geleneğine sahip, özellikle dindar bir şehirdir ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Fransa’da dini düşüncenin, felsefenin ve maneviyatın önde gelen merkezi olmasının yanı sıra Raphael öncesi dönemin de önemli bir merkeziydi. Aralarında Flandrin kardeşler ve Janmot’un da bulunduğu Hristiyan inançlarıyla birleşmiş bir ressam topluluğu burada çalışıyordu (Crisci-Richardson, s. 60).

Lyon’nun mistik geleneği ve Hristiyanlık öğretilerine yönelik katı kuralları Lyonlu pek çok sanatçıyı etkilediği gibi Janmot’yu da derinden etkilemiştir. Aslında sanatçının resimlerinde yansıttığı dinsel yönelim onun çocukluk yıllarında yaşadığı acı olaylarla ilişkilendirilebilir. Fransız şair ve yazar Louis Janmot, 21 Mayıs 1814 yılında Fransa’nın Lyon şehrinde doğmuştur. Katolik ve aşırı tutucu bir ailede yetişen Janmot’nun, acı dolu bir çocukluk dönemi geçirdiği belirtilir. Sanatçı, 1823 yılında önce erkek kardeşini, 1829 yılında da kız kardeşini kaybeder. Bu iki kayıp sanatçının resimlerinde sürekli olarak izleyicinin karşına çıkmaktadır. Ayrıca bu dönemde sanatçı ve ailesi devrimlerden olumsuz bir biçimde etkilenmiştir (Tome, 2019, s. 8-9). Sanatçının yaşadığı tüm bu trajik olaylar, onun sanatını da derinden etkilemektedir. Bu nedenle sanatçının pek çok resminde yaşadığı trajedilerin izlerini taşıdığı belirtilmiştir.

Janmot, eğitim hayatında başarılı bir kariyer geçmişine sahiptir. 1831 yılında Lyon'da *École des Beaux-Arts*'a kabul edilen sanatçı, 1832'de döneminin en büyük ödülü olan *Altın Laurel*'i kazanır. 1833 yılında Victor Orsel ve Jean Auguste Dominique Ingres'dan resim dersleri almak için Paris'e gelen sanatçı, buradaki eğitiminden sonra 1836'da Lyon'a geri döner. Bu dönemde sanatçı, kariyeri açısından öneme sahip bir dizi resim yapar. 1839'da "*Nain'in dul eşinin oğlunun Dirilişi*" ve 1840'ta yaptığı "*Gethsemane'deki İsa*" resimleri sanatçının Lyon'a dönüşündeki önemli eserleridir. Dini içerikli ve büyük ölçekli olan bu resimler, *Salon de Paris* eleştirmenleri tarafından oldukça dikkat çekici bulunmuştur. Sanatçı, bundan sonraki yıllarında da oldukça etkili eserlere imza atmasına rağmen 1855 yılında yaptığı "*Ruhun Şiiri*" serisiyle istediği başarıya ulaşamaz. Bu durum sanatçıda büyük bir hayal kırıklığına neden olur. "*Ruhun Şiiri*" adıyla oluşturduğu resimleri, yıllar sonra sanatçının en önemli eserlerinin başını çekecektir. 1 Haziran 1892 yılında doğduğu şehir olan Lyon'da, 78 yaşında yaşamını yitiren sanatçı, ardında birbirinden ilginç ve çözümlenmeyi bekleyen eserler bırakmıştır (http-3). Sanatçının acı dolu geçmişinden izler taşıdığı düşünülen bu resimlerinde, aynı zamanda Janmot'nun bilinçaltına yönelik derin duyguları da yansımaktadır.

2.2.2.1. Ruhun Şiiri - Kâbus-1854 (Rüya, Korku)

Louis Janmot, resimlerinde betimlediği şiirsel üslubunun yanı sıra, korkutucu imgeleri dinsel bir atmosferle canlandırarak izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Sanatçının 1854 tarihli "*Ruhun Şiiri*" serisinin dördüncü resmi olan "*Kâbus*" (Görsel 2.14) adlı eseri, izleyici de daha çok rüya ve korku temalarına yönelik önemli ipuçları sunmaktadır.



Görsel 2.14. Louis Janmot “Ruhun Şiiri-Kâbus” Şiir 8, 1854, Lyon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Louis_Janmot_-_Po%C3%A8me_de_l%27%C3%A2me_8_-_Cauchemar.jpg (Erişim Tarihi: 15.05.2024).

Janmot’nun “*Kâbus*” isimli eseri, bir iç mekânda yaşlı bir kadının biri kız diğeri erkek iki çocuğu yakalamaya çalıştığını gösteren bir sahneyi içermektedir. Resim daha çok hikâyenin geçtiği mekân, karakterler, olay anı, yaşanan durum ve atmosfer olarak masalsı bir anlatım içermektedir. Resimde korkutucu gözlerle bakan yaşlı bir kadın çocuklardan birini yakalamış ve muhtemelen yakalanan çocuk ise korkudan bayılmış görünmektedir. Diğer çocuğa gelince, o da olanca gücüyle kadından kaçmaya çalışmakta ve sanki el hareketleriyle yaşlı kadına durması için yalvarmaktadır. Resmin sağında yaşlı kadından kaçan çocuk erkek figürünü anımsatmakta ve sanki az sonra önündeki çukurla yaşlı kadın arasında yakalanmak ya da çukura düşmek arasında bir seçim yapmak zorunda kalacakmış gibidir. Resmin arkasında yer alan dört erkek figürü ise yaşanan olayı meraklı gözlerle izlemektedir. Kahverengi ve okr tonlarının hâkim olduğu resimde yapı sanki dinsel bir mimari mekânı çağrıştırır. Resmin başkahramanı gibi görünen yaşlı kadın ise sanki eski Germen hikâyelerinde anlatılan cadı ya da succubus karakterini hissettirmektedir. Olay resmin adıyla ayrı bir anlam kazanmıştır. Burada betimlenen

kâbus kuşkusuz izleyicinin merak duygusunu da harekete geçirmektedir. Acaba burada resmedilen kâbus kimindir? Çocukların mı, yaşlı kadının mı, yoksa resmi yapan sanatçının mıdır? Bu soruların cevabı elbette bir sır olarak sanatçıyla birlikte yok olmuştur. Lakin sanatçının resmindeki figür ve simgelere bakarak yaşamından izlere rastlamak ve eser hakkında çeşitli yorumlarda bulunmak mümkündür. Anlatıldığına göre sanatçı, çocukluk yıllarında biri erkek biri kız iki kardeşinin ölümüne şahit olmuştur. Janmot, kardeşlerinin ölümünden o kadar çok etkilenmiştir ki belirtildiğine göre pek çok resminde bu figürlere yer vermiştir. Muhtemelen sanatçının bu resminde de betimlenen çocuk karakterler yine onun kardeşlerine gönderme yapmaktadır. Araştırmada çocukların nasıl öldüğüne dair kesin bir bilgiye rastlanmamıştır. Acaba çocukların ölümünde resimde görülen bu yaşlı kadının bir payı var mıdır? Yoksa bu resimde kötü gibi yansıtılan kadın gerçekte iyi bir karakter olup çocukları korumaya çalışan bir anne midir? Yoksa cadı kadın kılığındaki Azrail midir? Resimdeki tüm bu olasılıklar tabiki ihtimaller arasındadır. Lakin az önce de belirtildiği gibi resme yönelik gerçek bilgiler, eserin sahibiyle birlikte sır olup gitmiştir. Bu nedenle eserin içeriğine yönelik yapılan tüm incelemeler eleştirmenlerin yaptıkları yorumlarından ibarettir. Resme yönelik birkaç yazar ve eleştirmenin görüşleri, eserin anlamlandırılması açısından izleyiciye bazı fikirler verebilir.

Bryon, (2018), Janmot'nun "*Kâbus*" adlı eseri için, "*Ruhun Şiiri*" döngüsünün en meşhur sahnesi olarak ifade etmektedir. Tablodaki bu sahneyi, kaygı ve bilinçdışının sembolik bir anlatımı olarak nitelendiren yazar, bilinçdışının burada aslında önceki ortamın (kötü yolun düzenli mimarisi) tersine çevrilmesiyle zekice önerilmiştir diye belirtmiştir. Yazının devamında "Her şey bir kâbusun getirdiği acıyı aktarmak için bir araya gelmiştir: Çukura giden bir yeraltı geçidinde hapsolmek, seyircilerin yüzünü buruşturan yüzleri, şairi takip eden cadının çarpık yüzü ve şişmiş gözleri, cadı tarafından ele geçirilen genç bir kız çocuğu, İdeal'in kaybının, zamanın gençlik yanılsamalarına karşı kazandığı zaferin acı dolu tercümesidir" diye ifade etmektedir. Yazar ayrıca "*Artık yanılsama yok*" der ve cümlesini Janmot'un şu sözleriyle sonlandırır: "*Elveda bahar, işte soğuk geliyor, gece, ölüm*" (Bryon, 2018, s.13).

Darda ve Chatterjee (2024) ise resme yönelik şu yorumlarda bulunur: Kâbus'ta savunmasız, genç kahramanlar, yalnızca akla inanmanın getirdiği umutsuzluğa kapılarak onun inine girdiler. Ruhun yoldaşını (gevşek bir oyuncak bebek gibi elinden sarkan kız)

uzaklaştıran yırtıcı hayvan (cadı), kemerli pencerelerden bakan cüce figürlerin izlediği gençleri uçurumun eşiğine kadar kovalar. İzleyiciyi bulutlu gökyüzüne doğru sürükleyen eğimli koridorun hızla gerilemesi, ilkel dehşeti daha da artırır. Albertian bakış açısının istikrarlı armonilerini ihlal eden bu görüntünün ve Kötü Yol'un dekorları, Giorgio De Chirico'nun rahatsız edici mekânlarını önceden haber veriyor. Jean Paul'un gotik rüya sahnesi gibi, Kâbus da onu (çocuğu) eve getirmeyi amaçlıyor. Janmot'nun tuhaf, din takıntılı hayal gücünün potasında şekillenen Kâbus'un içeriği o kadar belirsizdir ki, öğretici mesajı katıksız dehşetle gölgelenmektedir (s. 82-83).



Görsel 2.15. Louis Janmot “Ruhun Şiiri-Kötü yol” 1854, Şiir 7, Lyon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louis_Janmot_-_Po%C3%A8me_de_l%27%C3%A2me_7_-_Le_Mauvais_Sentier.jpg (Erişim Tarihi: 16.05.2024).

Ferrillo (1994) ise çalışmasında Janmot'un hem resimlerini hem de şiirlerini göz önünde bulundurarak genel bir değerlendirme yapar. Ferrillo'ya göre, Louis Janmot'nun “Poeme de l'Âme”si (*Ruhun Şiiri*), on sekiz resim ve on altı çizimden oluşan bir seridir. Bu serinin tamamlanması şiiriyle birlikte yaklaşık kırk altı yıl sürer. Seri, 1855'teki

haliyle Paris'teki Exposition Universelle'de sergilenir ve Delacroix projeye hayran kalır. İlk on sekiz eserin birleştirici teması, “hümanist, Hristiyan ve ezoterik bilginin İlahi Olan'a giden” doğru yolu izlemeye çabalayan genç bir erkek ve kızın ruhsal geçişini ifade eder (Bkz. Görsel 2.15). Diğer on altı çizim ise ayartmalara karşı koyamayan ve sonuç olarak başarısızlıklara maruz kalan, ancak sonunda ruhsal vahiy ve kurtuluşu bulan oğlana aittir (Bkz. Görsel 2.16). Çok sayıda görsel ve edebi kaynağa gönderme yapan serinin ikonografisi oldukça kendine özgü ve alegorik olarak değerlendirilir. Resimlerde figürler için yumuşak bir akademik teknikle kasvetli renkler kullanılırken, manzara arka planı gibi ikincil alanlar için daha serbest fırça çalışmaları veya daha ince boyalar kullanılmıştır (Ferrillo, 1994, s. 39).



Görsel 2.16. Louis Janmot “Ruhun Şiiri- Mezence'nin İnfazı” 1865, Şiir 30, Orsay Müzesi, Paris-Fransa. <https://artvee.com/dl/the-torture-of-mezence#00> (Erişim Tarihi: 16.05.2024).

Janmot'nun resimleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde genellikle rüya, korku ve cinselliğe yönelik bulgular, ruhani figürler eşliğinde ve derin manevi temaları aktaran alegorik motiflerle birlikte yer almaktadır. Aslında bu temalar daha öncede belirtildiği gibi sanatçıyı geçmiş yıllarda yaşadığı olumsuzluklara götürür.

Jaki (1987), Fransız ressamlarla ilgili yaptığı bir çalışmada Janmot için “kendisini çoğunlukla dini ve alegorik temalara adanmış Lyonlu bir ressam” olarak tasvir eder ve onun Katolik geleneğine olan sevgisini ve Fransız Devrimi’ne olan nefretini vurgular (s. 58). Bu bağlamda, sanatçının monarşiye ve devrime olan tutumları göz önüne alındığında, Janmot ve Delacroix gibi Fransa’nın iki önemli isminin ideolojik ve politik anlamda tamamen birbirinden zıt kutuplarda olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Darda ve Chatterjee (2024), “kültürlerarası estetik” kavramına yönelik araştırma projelerinde Louis Janmot ile ilgili şu değerlendirmeleri yaparlar:

Louis Janmot’un resimleri romantizm ve sembolizm sanat tarzları arasında bir geçiştir ve kusursuz bitiş ve mistisizm duygusuyla birleştirilmiştir. Resimlerinde simetri ve tekrara önem veren sanatçının içerik, renk, tasarım, çiçek ve doğa vurgusu açısından pre-Raphael resimlerle pek çok ortak noktası vardır. Resimlerine iyi tanımlanmış konturlar, basit ve kuru renkler ve sunumda gerçekçilik içeren bir tasarım uygulamıştır (s. 11).

Janmot’nun sanatında yatan derinlik ve gizem, aslında onun insan ruhunu ve varoluşun ruhsal boyutlarını sanat ve şiir yoluyla derinlemesine keşfetmesinde yatmaktadır. Sanatçı, Romantik ve Sembolik yaklaşımlarla betimlediği eserlerinde, sanatta maddi dünyayı aşmayı ve ruhun iç âlemlerini aktarmayı hedefler gibidir. Louis Janmot’nun sanata katkıları, resimlerindeki şiirsel ifadelerde ve bilinçaltı duygularının yansımalarında hissedilmektedir. Romantizmde sıklıkla görülen çok yönlü sanatçı örneğinin güzel bir temsilcisi olan Janmot, birbirinden etkileyici resim ve şiirleriyle aslında bilinçaltının gizemlerini en etkili biçimde ve samimi duygularla açığa çıkarmaktadır. Fransız Romantizmde rüya, korku ve cinsellik temalarının etkili biçimde betimlendiği eserler, Janmot’nun resimlerinde bazen bir bütün olarak bazense ayrı ayrı ele alınmıştır. Fransız Romantizminin dikkat çekici sanatçılarından biri olan Janmot, yaşadığı yüzyılda ve sonrasında eserleriyle varlığını sürdürmeye devam edecektir.

Fransız Romantizminin etkileyici bir başka ismi de Anne Louis Girodet de Roussy Trioson’dur. Sanatçının resimlerinde bilinçaltı kavramlardan rüya, korku ve cinselliğe dair unsurlara rastlanmaktadır. Dönemin sosyal ve siyasal olaylarından etkilenen sanatçı, bu olaylar ve yaşadığı anıların da etkisiyle resimlerinde bu temaları sıklıkla kullanmıştır. Araştırma açısından sanatçı ve bir eserini incelemekte yarar vardır.

2.2.3. Anne Louis Girodet de Roussy Trioson (1767- 1824)

Romantizmin temelinde görülen toplumsal ve siyasal olayların etkisi, Fransız Romantizminde de sanatçıları derinden etkilemiştir. Sanatçılar, bu olaylar neticesinde duyumsadıkları içsel duygularını başta rüyalar olmak üzere korku, cinsellik ve ölüm gibi daha pek çok temayla eserlerine aktarmışlardır. Araştırma kapsamında, Romantizm özelinde incelenen rüya, korku ve cinsellik temalarının sıklıkla kullanıldığı eserlerde, daha çok olumsuz ve karamsar bir hava sezilmektedir. Resimlerinde bu temaları sıklıkla kullanan Fransız Romantizminin etkili bir başka ismi de Anne Louis Girodet olmuştur. Girodet, mitolojik ve ikonografik konularla betimlediği resimlerini özellikle cinsellik ve korku unsurlarıyla zenginleştirmiştir. Fransız Romantizmine birbirinden ilginç eserler katan sanatçı, dramatik yaşam öyküsü ve bu öyküleri eserleri aracılığıyla vurgulaması bakımından da dikkat çekicidir.



Görsel 2.17. Anne Louis Girodet “Endymion’un Uykusu” 198x261cm. Tuval üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, 1793, Paris-Fransa https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html (Erişim Tarihi: 18.05.2024).

29 Ocak 1767’de Montargis’te doğan Anne Louis Girodet, daha çok küçük yaşlarda ailesini kaybetmiştir. Çocuk yaşta öksüz ve yetim kalan sanatçıyı o dönemin ünlü doktoru olan Benoît François Trioson adlı bir kişi evlat edinir. 1812 yılında Trioson soyadını alan sanatçı, bu yıllardan itibaren Girodet-Trison olarak tanınmaya başlanmıştır. Girodet’nin sanatla ilk tanışması 1783 yılında, Paris’teki Académie Royale’e kabul edilmesiyle yaşanır. Bu dönemde sanatçı, mimar Etienne-Louis Boullée’nun ısrarlarıyla Neo Klasizm’in öncü ismi Jacques Louis David’in atölyesinde resim eğitimi almak üzere ikna edilir. İlk resim eğitimini David’den alan sanatçı, bu yıllarda David’in sanatından çok etkilenmiştir. 1789 yılında hocasının önerisiyle gittiği İtalya’nın Roma şehrinde Prix de Rome ödülüne layık görülür. Sanatçı aldığı bu ödülle birlikte ayrıca kraliyet bursu da kazanmıştır. Kraliyet bursu sanatçıya, çalışmalarını ilerletmesi için Roma’da uzun süre kalma imkânı sağlar. İtalya’da yaşadığı yıllar Girodet’nin sanatının şekillenmesinde etkili olmuştur. Sanatçının eserleri, Neo Klasizm ile Romantizm arasında bir geçiş köprüsü gibidir. İlk dönem resimlerinde David’in katı klasikçiliğinin izleri görülse de sonraki yıllarda yaptığı çalışmalarda Romantizmin şiirsel ve duygusal yönü hissedilmektedir. Sanatçı, İtalya yıllarında yaptığı “*Endymion’un Uykusu*” (1791) (Bkz. Görsel 2.17) ve “*Atala’nın Cenazesi*” (1808) adlı eserleriyle ilk kez Neo Klasik sanatın dışına çıkmış ve eserlerine Romantik sanatın izlerini taşımıştır (Chilvers, 1991, s. 185).

Girodet, eserlerinde daha çok edebiyattan, tarihten, mitolojiden ve dinden yararlanmış ve seçtiği hikâyelerde bu unsurları kullanarak dramatik bir atmosferle resimlerini göstermeyi tercih etmiştir. Bu yaklaşım sanatçının özgün tarzının ayırt edici bir özelliği olarak bilinmektedir. Ayrıca, Romantizmin en belirgin özelliklerinden biri olan duyguların ve doğanın yüceltilmesi gibi unsurlar, sanatçının eserlerinde sıklıkla ve belirgin bir biçimde görülmektedir. Fransız Romantizmine birbirinden değerli eserleriyle katkı sağlayan sanatçı, daha 57 yaşındayken 9 Aralık 1824’te, Paris’te ölür (http-4, 2018). Sanatıyla, Romantizmin ruhunu yansıtan ve Fransız Romantizmine yeni bir duygu ve estetik anlayış getiren sanatçı, birbirinden ilginç eserleriyle de tarihteki yerini almıştır. Sanatçının “*Bir Tufandan Sahne*” adlı resmi, sanatçının bilinçaltı rüya, korku ve ölüm temalarını yansıtmaya açısından güzel bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

2.2.3.1. Bir Tufandan Sahne-1806 (Korku, Cinsellik)

Romantizmin temelinde olan bireysel duyguların ve deneyimlerin sanatsal ifade açısından önemi Fransız Romantizminde de aynı derecede büyüktür. Bu nedenle Fransız Romantik sanatçıları, bireysel duygularını, tutkularını ve hayal kırıklıklarını eserlerine yansıtarak izleyicilerle güçlü bir duygusal bağ oluşturmayı amaçlamışlardır. Bilindiği üzere Romantizmde doğa, sanatın merkezinde yer almaktadır. Romantikler, doğanın yüceliğini, büyüklüğünü, güzelliğini ve aynı zamanda korkutuculuğunu resimlerine aktararak insanoğlunun doğa karşısındaki çaresizliğini duygusal yaklaşımlarla vurgulamışlardır. Fransız Romantizminin etkili ismi Girodet de resimleriyle aslında doğayı tasvir ederken aynı zamanda kendi bilinçaltı duygularını da resimleri yoluyla yansıtmaya fırsatı bulmuştur. Araştırma kapsamında Girodet'nin, eserlerinde rüya, korku ve cinsellik temalarına dair pek çok belirti hissedilmektedir. Özellikle sanatçının 1806 tarihli “*Bir Tufandan Sahne*” adlı eseri (Görsel 2.18), içerisinde barındırdığı bilinçaltı temalar nedeniyle oldukça dikkat çekicidir.



Görsel 2.18. Anne Louis Girodet “Bir Tufandan Sahne (Scene from a Deluge)”, 441x341 cm.
Tuval üzerine yağlı boya, 1806, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Une_Sc%C3%A8ne_de_D%C3%A9luges_Girodet.jpg (Erişim Tarihi: 17.05.2024).

Resim, bir dış mekânda, fırtına ya da tufan hissi uyandıran bir atmosferde aile izlenimi veren beş figürün yaşama yönelik mücadelesini anlatır gibidir. Resmin odak noktasını genç ve kaslı adam oluşturur. Genç adam, bir taraftan yaşlı adamı sırtında taşımaya çalışırken bir eliyle kırılmak üzere olan ağaç dalını tutmakta, diğer taraftan ise sağ eliyle kucağında bir bebek ve arkasında bir çocukla yaşam mücadelesi veren genç kadını kurtarmaya çalışmaktadır. Adamın içinde bulunduğu durum karşısındaki çaresizliği gözlerine yansıtmaktadır. Resmin arka planında beliren peyzajda ise yağmur ve fırtınayla gelen bir tufan görüntüsü dikkat çekmektedir. Resmin genelinde gri ve kahverengi tonlar hâkimdir. Resimdeki hâkim renkleri genç kadın ve çocuğun üzerindeki turuncu ve mavi kumaşlar bozar. Resimde dikkat çekici bir başka nokta ise sol alt kısımda başka bir genç adamın su üstündeki ölü bedenidir. Sanatçının Neo Klasizm ile Romantizm arasında bir köprü görevi gören resminde kaslı ve çıplak vücutlar ayrıca dikkat çekicidir. Figürlerin çıplaklığı resimde cinsellikten ziyade daha çok Neo Klasizme özgü bir anatomik anlayışı yansıtmaktadır. Girodet’nin bu resminde asıl vurgulanan nokta ise yaşam ve ölüm arasındaki mücadeledir. Bu nedenle resmin ana merkezine korku temasını dâhil etmek yanlış olmaz. Resimde rüya teması ise daha çok kurgusal betimlemede hissedilmektedir. Resmin biçimsel analizinde daha çok bu unsurlar göze çarpar. Lakin resmin gerçek içeriğine yönelik bilgiler, daha çok eleştirmenlerin sanatçı hakkındaki bulgularına ve sanatçının resme ve yaşamına yönelik verdiği bilgilere dayandırılmaktadır.

Kurtz (2000), yazısında resme yönelik şu yorumları yapmaktadır:

Manzara korkunç: Bütün bir aile sular tarafından yutulmak üzere. Zaten genç bir kadını götürdüler. Görünürde İncil’de geçen bu sel sahnesi, aslında ilham kaynağını 1806’da İsviçre’yi etkileyen bir doğal afetten almaktadır. Girodet, resimde cüretkâr bir tavırla ve karanlık bir paletle bu afeti, dramatik atmosfer ve bedenlerle vurguluyor. Sanatçının aynı yıllarda yaptığı bu tablo Salonda alkışlanmış ve aynı zamanda da şaşkınlığa neden olmuştur. Girodet bu eseriyle Géricault gibi Romantizmin yolunu açmıştır (s. 4).

Resmin “Nuh Tufanı” ile ilişkili olmadığına yönelik bir başka yorum ise Berg’in (2007) bir yazısında vurgulanır:

Girodet, Tufan’ın İncil ya da edebi kaynaklarla ilgili olmadığı konusunda ısrar ederken, tarih resmine ilişkin geleneksel varsayımlara cesurca meydan okumuştur. Bunun sadece

yakın zamanda İsviçre Alpleri'nde meydana gelen bir sel felaketine benzer bir sel olduğunu iddia etti; konu tipik olarak bir tür tablosu olarak işlendi. Aslında eserini tarih resminin öncülünden ayırmıştı ancak Michelangelo'ya gönderme yapan kahramanca çıplak figürleri ve anıtsal ölçeği nedeniyle eserin bu şekilde değerlendirilmesini bekliyordu (s. 89-90).

Berg ayrıca (2007), Girodet'nin bu resmine yönelik ilginç noktalara değinir. 1806 tarihli bu eserde, bir aile devrimci doktrin ışığında tasvir edilmiştir. Araştırmacıya göre, Tufan'ın biçimi ve içeriğine yönelik pek çok yorum yapılır. Bunlardan en bilineni resmin dinsel ve edebi metinlerde geçen “*Nuh Tufanı*” ile ilişkilendirilmesidir. Ancak, Girodet'ye göre resimde betimlenen tufan, herhangi bir dini ya da edebi referansı içermez. Sanatçı, bunun yalnızca doğal olarak meydana gelen ve her an her ailenin başına gelebilecek bir felaket olduğu konusunda ısrar eder. Girodet, aslında bu ısrarıyla konuyu tarihsel referanslardan kurtarmayı hedeflemektedir. Yaşlı adamın elinde tuttuğu ve içinde aile servetinin bulunduğu bir çantayı betimleyerek bu temayı dünyevileştirir. Pek çok yazar bu keseyi, açgözlülüğün bir sembolü olarak yorumlar. Kesenin resme dâhil edilmesinin trajik sahneyle olan tutarsızlığına işaret edilir. Bu eleştirilere yanıt olarak sanatçı, resimdeki ailenin yalnızca gelecekleri konusunda endişe duyduklarını ve bunun bir öngörü işareti olarak görülmesi gerektiğini belirtir (Berg, 2007, s.70-74).



Görsel 2.19. Jacques Louis David “Sabine’li Kadınların Araya Girişi (*The Intervention of the Sabine Women*)” 385x522 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1779, Louvre Müzesi, Paris-Fransa.

1806 yılında Girodet'nin "*Bir Tufandan Sahne*" adlı eseri, ilk kez sergilendiğinde resim halk tarafından büyük bir beğeni toplar. Ayrıca resim, eleştirmenlerin büyük bir övgüsünü kazanarak sanatçının en önemli eseri olarak nitelendirilir. Öyle ki eser, 1810 tarihli David'in "*Sabine'li Kadınların Araya Girişi*" (Bkz. Görsel 2.19) adlı resmini gölgede bırakarak, tarih resmi kategorisinde Prix Décennaux ödülüne layık görülür (O'Rourke, 2016, s. 116).

Girodet'nin Tufan'ında, abartılı bir dehşet imgesi ve bir felaket sahnesi olarak doğanın yansıtıldığı görülmektedir. Resimde betimlenen annenin göğsündeki bebek figürü, Tufan sahnesindeki travmayı ikiye katlar niteliktedir. Bebeğin yüzündeki acı ifadesi, yorumlarda belirtildiği üzere gelen felakete yönelik bir tepki değil, annenin diğer çocuk tarafından geriye çekilmesiyle memenin bebeğin ağzından çıkmasının getirdiği öfkedir. Bebeğin yüzündeki ifade ile baba figürünün dehşet dolu bakışları arasında ince bir farklılık sezilir. Baba figürü gelen tufanın çaresizliğiyle mücadele ederken bebek tüm bu olup bitenlerden habersiz sadece memeye ulaşamadığı için öfkeli. Bebekteki bu durum, ısırma ve içe yansıtma eylemine yönelik bir saldırganlık ve hayal edilen yıkıcı istekler için oluşan tepki olarak nitelendirilir. Bebeğin meme kaybı aslında var olan olayın tamamen dışında ayrı bir durum olarak değerlendirilmiş ve meme eksikliği, bebeğin narsist kişiliğinin bir endişesi olarak yorumlanmıştır (Berg, 2007, s. 86-87).



Görsel 2.20. Nicolas Poussin “Kış veya Tufan (Hiver ou déluge)” 118x160 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1660-1664, Louvre Müzesi, Paris-Fransa. <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Nicolas-Poussin/820609/Hiver-ou-d%C3%A9luge.html> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).

Girodet’nin Tufan resmiyle, Barok sanatın etkili sanatçısı Nicolas Poussin’in “Kış veya Tufan (Hiver ou déluge)” (Bkz. Görsel 2.20) adlı eseri sık sık karşılaştırılmıştır. Eleştirmenler tarafından Girodet’nin resmi, aslında Poussin’in bu eserine yönelik bir göndermedir. Poussin’in resmi ile Girodet’nin tufanı karşılaştırıldığında benzer bir manzara, soluk ve pürüzlü bir ışık kaynağı ile kayalık bir kıyı ortamının varlığı benzerlik gösterir (O’Rourke, 2016, s. 117). Lakin Poussin’nin tablosuyla Girodet’nin tufanındaki en büyük farklılık konunun içeriğinde gizlidir. Poussin bu kurgusu, mitolojik ve ikonografik kaynaklarla ilişkilendirilirken, Girodet’nin eseri ise sıradan bir tufanı betimlemektedir.

Girodet’nin resmine yönelik çok ilginç bir başka yorumda Berg (2007), şunları dile getirir:

Tufan, ağırlıklı olarak Girodet’in sanatsal yaratıcılığını sergileyen ve geçmiş tarihte bir örneği olmayan ve yakın geçmişte belirli bir örneği olmayan dramatik bir olayı tasvir eden bir tablo olarak okundu. Bu terimlerle, çağdaş bağlamına, özellikle de devrim sonrası istikrarsızlığa yapılan atıflar gözden kaçırılabilir. Ben Tufan tablosunun çeşitli düzeylerde okunabileceğini ileri sürüyorum; o zamanlar popüler olan yüce bir terör tablosu olarak ve devrimin ardından, özellikle de Aileye verilen önemin ve yeniden formüle edilmesinin nedeni. Terörün yol açtığı parçalayıcı istikrarsızlık korkusunu dengelemek için bütünlük, homojen bir doğanın birliği arzulansaydı, aile bu etkiyi

yaratamazdı. Her ne kadar bir birim olarak düşünülse de aile, en temel türden farklılığın mekânıdır; erkekle dişinin karşıtlığı, ilkel bebekle yetişkinin karşıtlığı (s. 91-92).

Resmin aile ile ilişkilendirilmesinde sanatçının geçmiş yaşantılarının izleri görülmektedir. Resimde betimlenen korku aslında daha çok ölümle ilişkilendirilirken asıl korku sanatçının genç erkek figürün gözüyle ailesini kaybetme korkusunu gözler önüne sermektedir. Bilindiği üzere Girodet, çok küçük yaşlarda gerçek ailesini kaybetmiştir. Daha sonraki yıllarda onu evlat edinen ailesiyle de çok fazla vakit geçirme fırsatı bulamamıştır. Girodet, yaşamının çoğunu aile sınırları dışında geçirmiştir, ancak yazıları onun ailenin önemi hakkında çok güçlü duygulara sahip olduğunu göstermektedir. Sanatçının aile kurumuna yönelik bakış açısı ve özlemi gerek kendi ailesi özelinde gerekse betimlediği aile görselleriyle öne çıkar. Sanatçının aileye duyduğu bu özlemi, arkadaşlarına yazdığı mektuplarla ifade ettiği öne sürülür. Girodet'nin aile kavramına verdiği değer o kadar güçlüdür ki, sanatçının öğrencilerini bile birer aile üyesi gibi kabullendiği belirtilmektedir (Berg, 2007, s. 92). Muhtemeldir ki, tüm yorumların ötesinde, sanatçının iç dünyasında yaşattıkları ve yaşadıkları ile aileye duyduğu derin özlemin bir göstergesi olarak yansıdığıdır. Romantik sanatçının temelde kendi yaşantısından yola çıkarak duygu ve duygulanımlarını derinden gösterme kaygısı ve ifşa etme arzusu onu romantik yapmaktadır.

Girodet sanatıyla, Romantik dönemin ruhunu yansıtmış ve Fransız sanatına yeni bir duygu ve estetik anlayış miras bırakmıştır. Sanatçı, eserlerinde duygusal ve dramatik anlatımlarla, Neo-Klasik ve Romantik dönemlerin stilistik özelliklerini harmanlamıştır (Bkz. Görsel 2.21). Girodet, resimlerindeki teknik ustalık ve derin duygusal ifadelerle sanat tarihindeki yerini almıştır. Sanatçının resimlerinde hissedilen duygu onun daha çok çocukluk travmalarının bir yansıması olan kaybetme korkusu olarak nitelendirilir. Çoğunlukla aile özelinde hissedilen bu kayıp, belki de sanatçının en büyük korkusunun dışavurumudur. Sanatçının eserlerinde, araştırma kapsamında vurgulanan rüya, korku ve cinsellik unsurları, gerçek anlamının ötesinde daha çok biçimsel bir ifadeyle ele alınmış gibidir. Girodet'nin eserleri genel olarak değerlendirildiğinde, sanatçının, betimlediği mitolojik, ikonografik ve tarihsel konulu resimlerinde geçmişine dair izleri bulmak mümkün görünmektedir. Sanatçı, eserlerinde yansıttığı dramatik hava ve duygusal duyarlılıkla izleyenin gönlünü fethetmeye devam edecektir.



Görsel 2.21. Anne Louis Girodet “Hippolytus’un Ölümü (The Death of Hippolytus)”, Tuval üzerine yağlı boya, 1780-1820, Birmingham Müzesi, Birleşik Krallık. <https://artuk.org/discover/artists/girodet-de-roucy-trioson-anne-louis-17671824> (Erişim Tarihi: 17.05.2024).

Fransa’da toplumsal olaylar ve siyasal çalkantılarla şekillenen Romantizm, sanatçıları daha çok kendi içsel yaşamlarına yönelmeye sürüklemiştir. Yaşanan olaylardan etkilenen sanatçılar, bilinçaltı duygularını ifade etme noktasında Romantizmi kendilerine bir anlatım aracı olarak seçmişlerdir. Dönem sanatçıları, bireyin iç dünyasını ve toplumsal değişimlerin getirdiği etkileri sanatsal bir biçimde ele alarak, hem yaşadıkları dönemde hem de sonrasında evrensel bir dil oluşturmuşlardır. Romantik sanatın oluşturduğu duygusal derinlik ve estetik zenginlik, sanat tarihine özel bir anlam katmaktadır. Romantizmin, yüzyıllar sonrasında bile izleyiciye bu derin duygusal deneyimleri yaşatmaya devam edeceği şüphe götürmez bir gerçektir.

2.3. Diğer Avrupa Ülkelerinde Romantizm

Romantizmin İngiltere ve Fransa’daki gelişimi ve sanatsal yansımaları bilindiği üzere iki büyük olayın (Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali) etkisiyle ön plana çıkmıştır. Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali’nin etkileri sadece bulundukları alanlarla sınırlı

kalmamış, aynı zamanda tüm Avrupa coğrafyasını da derinden sarsmıştır. Almanya ve İspanya başta olmak üzere pek çok Avrupa ülkesinde ihtilal sonrası bağımsızlık mücadeleleri gerçekleşmiştir. Romantizmin Avrupa'daki etkisi daha çok bu iki hareket üzerinden değerlendirilse de sadece bu olaylarla sınırlı kalmamıştır. 18-19. yüzyıllarda Avrupa'da Fransız Napolyon Savaşlarının etkileri ve sonrasında oluşan kimlik arayışları, transatlantik köle ticaretinin kovuşturulması ve eleştirilmesi olayı, 1832 yılında gerçekleşen Büyük Reform Yasası, İtalyan Risorgimento (Birleşme) Hareketi, Belçika ve Yunan Bağımsızlık Savaşları gibi pek çok olayın gerçekleştiği bilinmektedir (Claudon, 1994, s.12-17). Avrupa'da görülen tüm bu olaylar neticesinde, toplumları ve ülkeleri etkileyen pek çok önemli değişim yaşanmıştır. Bunların başında ulusal kimlik arayışları ve milliyetçilik düşünceleri dikkat çeker. Avrupa'daki diğer farklılıklar ise; toplumsal değişimler, toprak reformu ve kırsal dönüşümler, geleneksel değerlere, kültüre ve ulusal kimliğe yönelik vurgular ve edebiyat ve sanatta görülen değişiklikler olarak sıralanabilir (İnankur, 1997, s.1574-1575). Özellikle araştırma konusu kapsamında ayrı bir öneme sahip olan Romantik sanatın, Avrupa'daki değişime yönelik etkisi incelenmeye değerdir.

Romantizmde sanat, pek çok açıdan değişim ve gelişim göstermiştir. Romantizmle birlikte sanatçılarda doğaya doğru bir yöneliş görülmektedir. Aslında bu yaklaşım, doğanın güzelliğinin betimlenmesinden ziyade, sanatçıların, bilinçaltı duygularının yansıtılması için doğanın bir araç olarak kullanılmasından ileri gelmektedir. Bu nedenle sanatçılar, duygularının bir yansıması olarak çoğunlukla doğanın korkutucu yönlerini tasvir etmişlerdir (Hauser, 1984, s. 69). Romantik sanatçılar, Neo Klasizm'in us'a yönelik katı estetik algısını da değiştirmişlerdir. Yerine, coşku, heyecan ve hüzn gibi duyguların yansıtıldığı bir estetik algı oluşturmuşlardır (Claudon, 1994, s. 35).

Romantik sanatta yaşanan bir başka değişim ise dinsel ve mitolojik tasvirlerde hissedilir. Sanatçılar, din ve mitolojiyi doğayla bütünleştirerek resimde yeni bir anlatım metodu oluşturmuşlardır. Bu yaklaşımla birlikte Romantizmde sıklıkla yansıtılan mistik ve metafizik düşünceler yükselişe geçmiştir. Özellikle Kara Romantizmle birlikte resimlerde görülen bu olgu, Gotik imgeler, şeytanlar, hortlaklar, vampirler, cadılar, korkutucu manzaralar, kıyamet tasvirleri ve düşsel imgelerle desteklenmiştir (Claudon, 1994, s. 26-27). Bu imgeler, aynı zamanda Romantik sanatçıların değişmez konuları arasındaki yerini de almıştır. Romantik sanatçıların beslendiği diğer kaynaklar ise edebi metinler, tarihsel konular ve kahramanlık efsaneleridir (Işıksal, 2021, s. 21-22).

Romantizmde rüya, korku ve cinsellik kavramlarına yönelik betimlemelerde bu konuların etkisi oldukça yüksektir. Bu nedenle sanatçılar, rüya, korku ve cinselliği çoğunlukla bu konular üzerinden betimlemişlerdir. İngiliz ve Fransız Romantizminin başlıca konuları arasında yer alan bu temalar, Avrupa'nın diğer ülkelerinde de çok sık olmamakla birlikte örneklerine rastlanmıştır. Romantizm özelinde incelenen rüya, korku ve cinsellik temalarının, diğer Avrupa ülkelerindeki yansımaları, araştırma süresi de dikkate alınarak birkaç sanatçı örneği üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırmada belirtilen sanatçı ve resim örnekleri, konunun daha iyi anlaşılması açısından konuyla birebir bağlantılı olarak seçilmiştir. Özellikle Avrupa Romantizmine damga vuran isimler üzerinden bir inceleme yapılmış bu nokta da Avrupa Romantizminin İspanyol temsilcisi Francisco de Goya, Alman temsilcisi Caspar David Friedrich ve İsviçre temsilcisi Arnold Böcklin ve eserleri üzerinden bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların bilinçaltı duyguları noktasında Goya'nın "*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*" adlı eseri, Friedrich'in "*Meşe Ormanındaki Manastır*" ve Böcklin'in "*Veba*" adlı eserleri tercih edilmiştir. Sanatçıların eserlerine yönelik yapılan tercihlerde de mutlaka konuyla bağlantılı resimlerin seçilmesine dikkat edilmiştir.

2.3.1. Francisco de Goya (1746-1828) (İspanya)

Avrupa Romantizminde sanatıyla ve hicivsel yaklaşımlarıyla adından sıklıkla söz ettiren İspanyol Romantizminin en etkili ismi olarak Francisco Goya gösterilmektedir. Goya, yaşadığı dönemde iyi bir ressam ve gravürcü olarak bilinmektedir. Sanatçı, devrim sonrası Avrupa'da beliren siyasal çalkantıların, toplumsal düzensizliklerin, milliyetçilik ve özgürlük beklentilerinin olduğu bir dönemde yaşamıştır. 17 Temmuz 1808'de yaşanan *İspanyol İç Savaşı*, toplumları etkilediği gibi Goya'yı da derinden sarsmıştır. Bu nedenle sanatçı, eserlerinde, sıklıkla dönemin sosyal ve siyasal olaylarını konu edinmiştir. Ayrıca sanatçı bu konulara olan duyarlılığını yaşamıyla da içselleştirerek resimlerinde derin anlamlar oluşturmuştur.

Asıl adı Francisco José de Goya y Lucientes olan sanatçı, 1746 yılında İspanya'nın Zaragossa yakınlarında bulunan kırsal bir kasaba olan Fuendetodos'da dünyaya gelmiştir. Babası yaldız ve gümüş ustası olan Goya, mütevazı bir çocukluk geçirmiştir (Burns-Dans, 2018, s. 8). Çocukluk ve gençlik dönemlerinde sanatla ilgilenen

Goya'nın ilerleyen yıllarda klasik estetiğin yansıtma ya da gösterme kaygılarından uzaklaşarak içsel yapıya bürünen anlatımcı bir dil geliştirerek önemli değişimler sergilediği eserlerinde belirgin bir şekilde gözlenmektedir. İlk sanatsal eğitimine henüz 14 yaşındayken Zaragoza'da José Luzán y Martínez'le başlayan Goya, sonrasında Madrid'e gitmiş ve orada Anton Raphael Mengs ile birlikte çalışma imkânı bulmuştur. Sanatçı, olgunlaştıkça artan yeteneği ve itibarı sayesinde önemli bir isim olarak kariyerinin zirvesine yükselmeyi başarmıştır. Özellikle bu itibarın oluşumunda, 1789 yılında IV. Charles'ın sarayına saray ressamı olarak kabul edilmesinin payı büyüktür (Rosenthal, 1982, s. 14).

1792 yılında Goya'nın yaşamını ve sanatını derinden etkileyecek çok önemli bir olay yaşanmıştır. Sanatçı, bu dönemde gizemli bir hastalığa yakalanarak sağır olmuştur. Bu hastalık sanatçı için görünürde olumsuz bir durum gibi görülse de, aslında onun sanatsal becerilerinin ve dürtülerinin daha da artmasına ve bilinçaltı bastırılmış yaratıcı güçlerinin açığa çıkmasına vesile olmuştur. Böylelikle sanatçı, geçirdiği rahatsızlık nedeniyle eserlerinde çok daha özgür bir yaklaşıma kavuşmuştur (Bouvier, 2011, s. 1109). Sanatçının hastalığının sanatına daha faydalı olduğuna dair söylemler eleştirmenlerce de kabul görmüştür. Goya'nın rahatsızlığına dair pek çok eleştirmen, sanatçının eserlerindeki olumlu havaya dikkat çekmiştir. Eleştirmenler, bu tür olumsuzlukların aslında Goya'nın çalışmalarına yeni bir bakış açısı getirdiğini ve sanatçının bu noktada krizi fırsata çevirdiğini belirtirler. Sanatçının ateşleyici bir güç olarak kullandığı hastalığı, yaşamının ilerleyen yıllarında onu fantastik ve daha karamsar konulara itmiştir. Sanatçı, "*Karanlık Resimler*" olarak nitelediği bu eserlerinde insana, topluma, burjuvaziye ve politikacılara yönelik hicivsel ve eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Aynı zamanda sanatçı geçmiş yıllarındaki sıkıntıları da eserlerine yansıtmış ve bu eserlerle bilinçaltı duygularını izleyicilerle paylaşma imkânı bulmuştur. 16 Nisan 1828 yılında Fransa'nın Bordeaux şehrinde yaşamını yitiren sanatçı, yaptığı birbirinden önemli eserlerle çağının ötesinde bir sanatçı olmayı başarmıştır (Tomlinson, 1989, s. 22). Sanatçının "*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*" adlı gravür baskısı, onun araştırma konusu kapsamında ifade edilen rüya, korku ve cinsellik temalarından daha çok rüya ve korku unsurlarını içerisinde barındırması bakımından oldukça önemli bir örnektir.

2.3.1.1. Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır-1799 (Rüya, Korku)

Francisco Goya'nın karanlık resimlerinden biri olan ve sanatçının iç benliğinin bir yansıması olarak gösterilen “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*” (Görsel 2.22) adlı eser, içinde barındırdığı gizemler ve yansıttığı duygusal yaklaşımlarla dikkat çekmektedir. Rüya ve korku unsurlarının da yansıtıldığı bu çalışmada sanatçı dönemin politik ve sosyoloji olaylarına göndermelerde bulunur. Ayrıca geçmişinden izlerin de olduğu düşünülen bu resmi, Goya'nın 1799 tarihinde yaptığı ve “*Kapriçyolar*” adını verdiği gravürlerden oluşan 43 no'lu çalışmasıdır. Sanatçının, “*Kapriçyolar*” serisi adını verdiği eserleri, toplamda 80 plaka ve 300 adet baskıdan oluşmaktadır. Özellikle Goya'nın 43 no'lu bu çalışması, sanatçının gravür baskı alanındaki en önemli yapıtı olarak görülmektedir. Goya'nın, “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*” adlı çalışması, onun topluma ve sisteme yönelik dile getirdiği eleştirilerin ve bu duyguların yansıtıldığı ilk baskı örneği olması açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca bu çalışma, Goya'nın hayattayken yayınlanmış tek seri eseri olarak bilinmektedir (Batur Çay, 2017, s. 90).



Görsel 2.22. Francisco de Goya “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır. Kapriçyolar Serisi, No:43*”, 21.5x15 cm, Gravür Baskı, 1797, Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811>

Goya’nın eserine dair genel bir değerlendirme yapıldığında, sanatçı, bir iç mekânda, sandalyede oturan bir adamın masaya yaslanarak uyumasını ve uyku sırasında da gördüğü düşü betimlemektedir. Resme yönelik böyle bir çıkarımı adamın arkasında yer alan ve vaşak, baykuşlar ve yarasaların korkutucu bakışları ve adama yönelik hareketlerinden algılamak mümkündür. Resimde betimlenen bu canlılar, eski toplumlarda çoğunlukla uğursuzluk ve kötülüğün habercisi olarak görülmüşlerdir. Resimde yer alan başka bir ayrıntı ise masanın üzerinde yer alan kalem ve kâğıtla birlikte masanın yan yüzeyinde görülen İspanyolca bir yazıdır. Bu nesneler muhtemelen esere yönelik bir bilinmeze işaret etmektedir. Resmin gerçekte neyi ifade ettiğini anlamak bu simgelerle tek başına mümkün görünmese de sanatçının esere verdiği “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*” ismi yorumlandığında resme yönelik birkaç çıkarımda bulunmak mümkündür. Sanatçının bu isimle verdiği düşünülen mesajı, insanın bilinç kaybının zihinde problemlere yol açabileceği ve kişiyi korkularıyla baş başa bırakacağını düşündürmektedir. Bu ve benzer çıkarımları, izleyicinin eserde gördüğü nesne ve figürler üzerinden yola çıkarak da değerlendirmek mümkündür. Lakin resmin gerçek anlamına yönelik en doğru bilgi, sanatçının eseri hakkında vereceği ipuçlarına bağlıdır. Ayrıca sanatçının yaşamına etki eden pek çok ayrıntının da eserin çözümlenmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bu noktadan hareketle eser hakkında daha doğru çıkarımlar için gerek sanatçının, gerekse eleştirmenlerin verdiği bilgiler üzerinden resmi analiz etmekte yarar vardır.

Goya’nın “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*” adlı eserine yönelik, Genís Mas (2016) şu şekilde bir değerlendirme yapmıştır:

1799’da Francisco de Goya (1746-1828), “Los caprichos” serisinin bir parçası olan ünlü gravürü “*Aklın uykusu canavarlar yaratır*”ı yaptı. Resimde, bilim adamını temsil eden, masaya yaslanmış, muhtemelen uzun saatler süren araştırma ve bilimsel çalışmalardan sonra bitkin düşmüş bir adam görülmekte ve bu durum uyku nedenini somutlaştırmakta. Adamın rüyalarında geceye özgü fantastik hayvanlar belirmekte: Baykuşlar, yarasalar ve vaşak adamı çevrelemekte. Bu bağlamda çeşitli yorumlar yapılabilir. Örneğin, eser, dizginsiz fantezinin tehlikelerine dikkat çekilerek, aydınlanmış rasyonalizmin yüceltilmesi olarak yorumlanabilir. Bu okumada aklın yokluğu -uyurken- tehditkâr canavarları çağırılmaktadır. Bununla birlikte, alternatif bir yorum ise gece

fantazmagorilerinin uyuyana da yardımcı olabileceğini, çünkü tek başına mantığın canavarca olduğunu da gösterebilir. Bu açıdan bakıldığında sanat yalnızca akla indirgenemez. Aydınlanma çağının sonu ile Romantik çağın ilk dönemleri arasında ter alan Goya, resminde hayata ve sanata dair uzun süredir karşıt olan bu iki yaklaşım arasındaki ikiliği bu çalışmasıyla somutlaştırmaktadır (Genís Mas, 2016, s. 20).

Goya'nın resmine yönelik bilgiler elbette bu kadarla sınırlı değildir. Soyşekerci'nin (2018) makalesinde de resme dair ilginç bilgilere yer verilir. Örneğin yazar, resimde görülen yaratıklar hakkında şu ifadeleri kullanır: "...resmi hareketli kılan şey aklın arkasında kalan karanlığın içinden izleyicinin üzerine gelen bir yığın korkunç yaratıklardır. Caprichos serisinde sıklıkla görülen yarasalar ve baykuşlar her yanı tehdit ederken, bir vaşak sakın ama geniş gözlü ve uyanık olarak beklemektedir". Bu ifadenin devamında yazar şu eklemeleri yapar:

"...figürler hem tabiatın görünür varlıklarıdır hem de mantık dışı eylemlerde bulunurlar. Akıl devre dışı kaldığında veya uyku hâlindeyken bu yaratıklar felâketlerin habercisi olur. Goya uyku hâlinde olduğu için bunlar tamamen bir rüyadır. Fakat bu rüya bir kâbus formu olarak gerçeğe dönüşerek izleyicinin karşısına dikiliverir. Grotesk, amorf ve biçimsizce... Bu kâbus, Caprichos 43'te bozuk ve alay konusu olgunlaşmış bedenleri betimleyerek sanatçının İspanyol toplumu hakkındaki düşüncesini yansıtır" (Soyşekerci, 2018, s. 1342).

Goya'nın resmine yönelik diğer bir analiz de ise Batur Çay (2017), resmin dönemin toplumuna ve yönetimine yönelik açık bir eleştiri olduğunu ifade eder. Yazara göre sanatçı, resminde vaşak, yarasalar ve baykuşlar gibi ilginç pek çok metafora yer verir. Eserde betimlenen bu canlılar, ana karakterin uykuya dalmasıyla birlikte ortaya çıkan bilinçaltı korkular olarak sembolize edilmiştir. Resmin merkezinde yer alan ve başını ellerinin üzerine doğru masaya koymuş bir biçimde uykuya dalan figür, aslında sanatçının kendisidir ve aynı zamanda da aklı temsil eder. Ayrıca resim, figürün uykuya dalma anıyla birlikte gördüğü kâbusun da betimlenmesidir. Sanatçı ve izleyici için bu durum, yaşama dair duyulan karamsarlık, korku ve kaygının ifade bulmuş şekli gibidir. Goya'nın iç dünyasının bir temsili olarak yarattığı düşünülen şeytanlar, cinler, cadılar ve canavarlar resimde kötücül karakterler olarak vücut bulmaktadır. Resimde betimlenen her bir canlı sembolik olarak bir anlamı ifade eder. Yarasalar, şeytanlarla ve hileyle, baykuşlar, karanlık ve ölümle, vaşak ise yırtıcı özelliğinden dolayı vahşet ve acıyla özdeşleştirilir. Aslında burada betimlenen tüm karakterler temelde insanlığın karanlık yönüne işaret etmektedir. Resimde yer alan önemli bir başka ayrıntı da masada gizlidir. Goya, masanın ön yüzeyine büyük puntolarla "*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*" yazısını eklemiş ve bu yazıyla sanatçı yönetime, kiliseye, cahilliğe, toplumdaki adaletsizliğe ve insanoğlunun kötücül düşüncelerine dair bir mesaj vermiştir. Ayrıca bu

simgeler, bir anlamda aklın yitirilmesi ile ortaya çıkacak olan felaketlerinde habercisidir. Ana karakterin uykuya dalma hali resimde üç anlama gelmektedir. İlki, gerçek anlamıyla uyuma eylemini, ikincisi ise hayal, düş ya da kâbus görme eylemlerini, üçüncüsü ise aklın yolundan uzaklaşmanın getireceği mantık dışılığı ve her anlamdaki esareti ifade eder. Goya'nın en tipik çalışmalarından biri olan bu eser, dönemin İspanya'sının içinde bulunduğu kötü şartlara ve yönetsel zafiyetlere yönelik bir eleştiri niteliğindedir (Batur Çay, 2017, s. 90-91).

Resmin görünen yüzü ile içeriği hakkındaki bilgiler görüldüğü üzere birbirinden farklı anlamları ifade etmektedir. Sanatçının toplumsal bir eleştiri olarak yansıttığı bu eser, Romantizmin özüyle de doğrudan ilişkilidir. Sanatçının bilinçaltı duygularının bir yansıması olarak ilişkilendirilen bu resimde, Goya'nın korku ve kaygılarının dışa aktarıldığı belirtilmektedir. Prado Müzesi'nde yer alan eserin orijinal ismi "*El sueño de la razón produce monstruos*"tur. Cümlede yer alan '*sueño*' sözcüğü burada önemlidir. Çünkü bu kelime uyku olarak değil rüya olarak ifade edilmiş ve bu da iki sözcük arasındaki anlam farklılığına neden olmuştur (Soyşekerci, 2018, s.1342-1343). Bu durumda cümle yeniden değerlendirildiğinde şöyle bir anlam çıkar; "*Aklın rüyası canavarlar yaratır*". Artık uyku burada rüya formuna dönüşerek akılla bağdaştırılmıştır. Burada aklın durağan olmadığı ve onu harekete geçiren temel varlığın rüyalar olduğu gösterilmek istenmiştir. Bu bağlamda görülen rüya, sanatçının duygu ve düşüncelerine ışık tutmakla kalmamış aynı zamanda Goya'nın duygu, düşünce ve hayallerinin psişik bir yansıması olarak kabul edilmiştir.



Görsel 2.23. Francisco de Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 146x83 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1820-1823, Prado Müzesi.

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_%281819-1823%29.jpg (Erişim Tarihi: 1.1.2023).

Goya, pek çok resminde buna benzer eleştirileri dile getirmiştir. Özellikle “*Kara Resimler*” olarak ifade ettiği eserlerinde, dönemin kralı VII. Ferdinand’ın, koltuğunu güçlendirmek için kendisine karşı olan liberallere karşı baskı ve saldırıları anlatır. Krala karşı özgürlük ve demokrasiyi savunan liberallerin, kralın emriyle yakalanıp öldürülmeleri, mitolojideki Satürn karakteriyle özdeşleştirilir (Kaçmaz Ateş, 2021, s. 326) (Bkz. Görsel 2.23). Resim, metaforik olarak dönemin kralını ve yaşanan problemleri ifade etse de resimde vurgulanan bir başka nokta ise, sanatçının bilinçaltında yatan güç ve zafer arzusunun düşsel bir ifadesi olarak da okunabilmektedir.



Görsel 2.24. Francisco de Goya, “Havadaki Cadılar”, 43.5x30.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1797. Prado Müzesi, Madrid. <https://www.e-skop.com/skopbulten/the-angel-of-the-odd-goyadan-max-ernste-kara-romantizm-sergisi/1209> (Erişim Tarihi: 1.1.2023).

Francisco Goya’nın Kara Romantizm döneminde yaptığı pek çok eserine bu tür eleştiriler yapmak mümkündür. Goya’nın siyasal karakterleri canavarlaştırarak hicivsel bir eleştiriyle yansıtmaları onun bilinen en tipik özelliğidir. Sanatçı, resimlerinde oluşturduğu kâbus görünümlü yaratıklarla bilinçaltı duygularını, yaşadığı dünyanın sorunlarıyla özdeşleştirerek yeni bir anlatım dili gerçekleştirir. Eserlerinde görselleştirilen cani karakterler, şeytani varlıklar, doğa dışı canlılar ve ahmak insanlarla ayrıca, savaşlar, felaketler, zorbalıklar ve gaddarlıkları, bilinçaltı süzgecinden geçirerek eleştirel bir tavır takınmıştır (Bkz. Görsel 2.24). Aslında Goya, zihnini sürekli meşgul eden tüm olumsuzlukları ve karmaşık durumları kâbus imgesine dönüştürerek bilinçaltı duygularını tek bir formda birleştirmeyi başaran yegâne sanatçılardan biri olmuştur (Batur Çay, 2017, s. 91). Sanatçının özgürlükçü, yenilikçi, modern düşünceleri ve eleştirileri hem yaşadığı çağda hem de gelecekteki aydın ve sanatçılara örnek teşkil etmesi bakımından hafızalarda yerini almıştır (Kaçmaz Ateş, 2021, s. 334).

Sanatçı, savaşların ve toplumsal olayların insanlar üzerindeki derin acılarına yakından tanık olmuş ve bu konulara kayıtsız kalamamıştır. Bu nedenle, sanatçının hiçbir zaman gerçekleşmeyen özgürlük ve demokrasi umudu, sanatçıyı karamsarlığa sürüklemiştir. Goya'nın, bu dönemden sonra ürettiği eserleri, özellikle onun "*Sağır Adamın Evi*" olarak nitelediği Madrid'deki evinde, "*Kara Resimler*" olarak adlandırdığı karamsar resimlerinin oluşmasına vesile olmuştur. Sanatçının diğer eserlerinden, "*Kaprisler*", "*Zırvalar*" ve "*Savaşın Felaketleri*" adını verdiği çalışmaları, yine içinde barındırdığı korku, kargaşa, kâbus ve iç karartıcı imgelerle sanki bu serinin bir devamı gibidir. Goya'nın, eserlerinde yansıttığı rüya, korku ve cinsellik temaları onu yaşadığı dönem İspanya'sında olduğu kadar, Avrupa Romantizminde de önemli isimler arasına taşımıştır. Sanatçının gerçeği kurguyla harmanlayarak oluşturduğu bu türden eserleri, hem yaşadığı dönemde hem de sonrasında konuyla ilgili önemli örnekler arasındaki yerini almıştır. Romantizmin en önemli sanatçıları arasında gösterilen İspanyol sanatçı Francisco Goya, duygusallığı, kararlılığı ve benzersiz üslubuyla yıllar sonra bile yaşamaya devam edecektir.

Avrupa Romantizminin bir başka temsilcisi Alman sanatçı Caspar David Friedrich'tir. Sanatçı eserlerinde doğa tasvirlerine yer vererek Romantizmin en orijinal eserlerine imza atmıştır. Sanatçının Romantizm çerçevesinde betimlediği bu doğa görünüşleri, var olan bir gerçekliğin ötesinde yansıttığı duygusal değişimler ve karamsar atmosferle izleyiciye adeta bir şok etkisi yaratır ve resmin içine çeker. Eserlerinde sıklıkla ölüme vurgu yapan sanatçı, yansıttığı duygu karmaşasıyla da geçmişine yönelik ilginç ipuçları sunmaktadır.

2.3.2. Caspar David Friedrich (1774- 1840) (Almanya)

Avrupa Romantizmi çerçevesinde değerlendirilen rüya, korku ve cinsellik temalarının resimsel betimlemelerinin en güzel örneklerinden bir diğerini Alman Romantik sanatçı Caspar David Friedrich'in resimlerinde görmek mümkündür. Doğayı tanrısal varlığı göstermek için bir aracı gibi kullanan sanatçının resimleri, dinsel öğelerle de bütünleşerek, kimi zaman korkutucu ve karanlık, kimi zamanda hiçlik ve yalnızlık duygularını yüceltmıştır. Sanatçının içerik ve duygusal anlatım konusunda sergilediği

tavır, aynı zamanda onun iç dünyasını ifşa etme yolunu seçerken yaşadığı duygusal travmaları da izleyiciyle paylaşmasındaki samimiyet ve dürüstlüğünü de göstermektedir.

5 Eylül 1774 yılında İsveç'in güney Baltık kıyılarında yer alan Pomeranya bölgesindeki Greifswald şehrinde doğan sanatçı, orta halli bir ailede büyümüş ve çocukluğundan ölümüne dek pek çok trajik olaya şahit olmuştur. 7 yaşında annesinin ölümüyle sarsılan Friedrich, ardından birkaç yıl aralıklarla üç kardeşini daha kaybetmiştir. Kardeşlerinin ölümleri içerisinde onu en çok yaralayan olay erkek kardeşi Johann Christoffer Friedrich'in trajik ölümü olmuştur. Anlatıldığına göre Caspar David Friedrich, daha küçük yaşlarda ailesiyle birlikte gittiği bir gezi esnasında, buzlu bir gölün üzerinde yürümekteyken buzun aniden kırılması sonucu soğuk suya düşmüştür. O an soğuk suda ölümü beklerken son anda erkek kardeşi Johann Christoffer, onu kurtarmayı başarmış lakin bu kez de kendisi buzlu suya düşerek orada hayatını kaybetmiştir. Bu olay sanatçının yaşamındaki en büyük trajedisi olarak bilinir. Sanatçının yaşamında derin izler bırakan bu ölüm, onun sanatını da derinden etkilemiştir. Bu nedenle sanatçı her daim yaratıcıya ve ölüme yönelik bir eleştiri getirmiştir. Friedrich, sanat yaşamı boyunca ölümün korkutucu yanını doğa ile bütünleştirerek bu konuları mistik bir anlatımla eserlerine yansıtmıştır. Özellikle doğa resimlerinde, doğanın büyüklüğü ve insanın doğa karşısındaki çaresizliğini net bir biçimde görmek mümkündür (Siegel, 1978, s. 8-9).

Friedrich çok küçük yaşlarda çizime merak salmış, 1790 yılında Greifswald Üniversitesi'nde, Johann Gottfried Quistorp adlı bir sanatçıdan özel dersler almıştır. Friedrich'in hocası, bu yıllarda dışarı çıkıp manzara resimleri yapması konusunda onu ikna etmiştir. Sanatçının peyzaj resmine olan ilk ilgisinin bu şekilde başladığı belirtilir. Lakin Friedrich'in doğaya olan tutkusunun asıl temelini Ludwig Gotthard Kosegarten adlı bir ilahiyatçı oluşturur (Siegel, 1978, s. 31). Anlatıldığı üzere Kosegarten'in doğaya yönelik "*Doğa Tanrının bir yansımasıdır*" ifadesi, sanatçıyı derinden etkilemiş ve bu düşünce sanatçının zihninde doğa ve dine yönelik yeni bir ufku aralamıştır. Böylece sanatçı, resimlerinde din ve doğayı tek bir karede yansıtmıştır. Sanatçı, aynı zamanda bilinçaltı duygularını da resimlerine katarak doğa ve dinle bu duyguları harmanlamıştır. Sanatçının bu tavrı, onun zihnini yıllarca meşgul eden üzüntülerinin ve problemlerinin bir nebze de olsa telafisine yönelik bir çıkış yolu olmuştur (Siegel, 1978, s. 139-140).



Görsel 2.25. Caspar David Friedrich “Dağlardaki Haç (Tetschen Altar)” 115x110cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1808, Gemäldegalerie, Dresden- Almanya. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Kreuz_im_Gebirge.jpg (Erişim Tarihi: 26.05.2024).

Caspar David Friedrich, 1794 yılında Kopenhag Akademisine kaydolar. Bu dönemde antik eserlerin kopyalarını yapan sanatçı, ayrıca kraliyet galerisinde 17. yüzyıl Flaman ressamların manzaralarını inceleme şansı yakalar. 1798 yılında Almanya’nın Dresden kentine kalıcı olarak yerleşen sanatçı, burada ilk önemli eseri olan “*Dağlardaki Haç*” (Bkz. Görsel 2.25) adlı resmini yapar. 1816’da Dresden Akademisine üye olarak seçilen sanatçı, 1824’te ise aynı üniversitede yardımcı profesör olur. 1818 yılında evlenen sanatçının üç çocuğu olur. Friedrich, 1920’li yıllarda maddi zorluklar yaşar ve bu durum sanatçının bundan sonraki yıllarında içe dönük bir hayat yaşamasına neden olur. Yaşadığı tüm bu sıkıntıların ardından bir de üzerine 1835’te felç geçiren sanatçı, bu rahatsızlığından 5 yıl sonra 7 Mayıs 1840’ta Almanya’nın Dresden şehrinde yaşamını yitirir (Koerner, 2009, s. 21-22).

Sanatçı, birbirinden ilginç doğa betimlemelerinde, yaşadığı coğrafyanın güzelliklerini ve ürkütücü yanını resmetmekle kalmaz, aynı zamanda doğanın mistik yönünü, yüceliğini ve insanın doğa karşısındaki çaresizliğini bilinçaltı duygularını da katarak, daha çok korku ve ölüm temaları bağlamında vurgulamıştır. Resimlerinde cinselliğe yönelik doğrudan bir çağrışım bulunmamakla birlikte, sanatçının betimlediği doğa tasvirlerinin saf, temiz ve yüce görünüşleri nedeniyle bekâretle ilişkilendirildiği görülmektedir. Sanatçının resimlerine dair bu yaklaşım elbette zorlama bir yorum sunmaktadır. Lakin doğanın saflığını ve yaşadığı coğrafyanın bakir topraklarını ele alması nedeniyle de bu durum, sanatçının eserlerine yönelik söylenmiş yüceltici bir yorumdur. Friedrich’in önemli eserlerinden bir tanesi olan “*Meşe Ormanındaki Manastır*” adlı resmi araştırma kapsamında bu unsurları ele alması bakımından incelemeye değer bir eser olarak görülmektedir.

2.3.2.1. Meşe Ormanındaki Manastır-1809-1810 (Rüya, Korku)

Caspar David Friedrich, resimlerinde insanın manevi duygularını doğa ile harmanlayarak kendisiyle özdeşleştirilen mistik manzaralarıyla tanınan bir sanatçıdır. Friedrich’in doğayla olan yakın ilişkisi yaşadığı çocukluk anıları ve acıları ile ilişkilidir. Doğayı seven ve onunla iç içe olan sanatçı, ağaçları, tepeleri, sisli sabah manzaralarını, alacakaranlık görüntülerini ve ay ışığının aydınlattığı kum tepelerini resimler. Friedrich’in eserlerinde doğanın ihtişamı ve bireyin doğa karşısında yaşadığı acizlik vurgulanır. Ayrıca, Romantizmin temel konularından biri olan doğanın sanatçıdaki yansımaları, bilinçaltı kaygı ve duygularıyla bir paralellik göstermektedir. Sanatçının doğa betimlemeleri, yaşadığı coğrafyanın güzelliklerine olan ilgisini vatansever bir edayla vurgulamasına da vesile olur. Resimlerinde sıklıkla kullandığı dağlar, sanatçının sarsılmaz inancını temsil ederken, ağaçlar ise umudunun bir simgesi olarak ele alınır. Sanatçı, betimlediği mistik manzaralarıyla ayrıca yaratıcıya yönelik övgülerde sunar. Friedrich, sanatının şekillenmesinde izlediği yolu şu sözleriyle dile getirir. “*Ressam sadece önünde gördüklerini değil, kendi içinde gördüklerini de resmetmelidir*” (Carl, 2012, s. 119-120). Bu bağlamda, ressamın söyleminden yola çıkarak gördüklerini ve hissettiklerini kendi perspektifinden bilinçaltı duygularla yansıttığını söylemek yanlış olmaz. Sanatçının yaşadığı bu içsel duyguları derinden hissettiren en güzel eserlerinden

birisi 1809-1810 tarihlerinde tamamladığı “*Meşe Ormanındaki Manastır*” (Görsel 2.26) adlı resmidir.



Görsel 2.26. Caspar David Friedrich “*Meşe Ormanındaki Manastır*” 110x171cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1809-1910, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 26.05.2024).

Resim görüldüğü üzere bir doğanın görselleştirilmesidir. Resimde betimlenen doğa, görüntüsüyle izleyiciye karamsar bir atmosfer sunar. Romantizm’de en sık kullanılan konular arasında yer alan mistik ve karamsar doğa tasvirleri, Friedrich’in resimlerinde öne çıkar. Resimde alacakaranlık bir görüntüyle betimlenen doğa tasvirinde, yıkık bir mimari yapıyla birlikte ancak çok dikkatli bakıldığında görülen bir mezarlık yansıtılır. Ölümü, mezarlığın kasvetli, gizemli atmosferi ve havasını kurumuş ağaçlarla daha da vurgulayan sanatçı, seçtiği renkler ve kullandığı ışık ile yitirilmişlik, yalnızlık, teslimiyet ve ölüm kavramlarını taçlandırır. Resmin görselinden yola çıkılarak izleyicinin hissettiği duygunun, ölüm ve ölüm sonrası yaşanılan terk edilmişlik ve yalnızlık duygusu olduğu fark edilir. Sanatçı bu resmiyle, muhtemelen insanoğlunun yaşamdaki hırslarının, ihtiraslarının ve aç gözlülüğünün ölümle birlikte sonlanacağını vurgulamaktadır. Ayrıca insanoğlunun yaşam telaşına yönelik bir eleştiriyi de sunmuş gibi görünen sanatçının,

resminde yansıttığı dinginlik ve sessizlikle de hem hayatın getirdiği yorgunluğu hem de boş kaygıların ölümle birlikte sonlanacağını anlatır. Resmin yansıttığı tüm duygularla birlikte insanoğlunun yalnızlığı, mutsuzluğu, çaresizliği ve aynı zamanda ölümün kesin ve tek gerçeklik olduğu bilgisi verilir. Resim, Alman Romantizminin en güzel örneklerinden biri olarak hafızlardaki yerini almıştır.

Whittington'ın (2012) resim hakkında yaptığı ayrıntılı araştırma konuyu açıklar niteliktedir.

“Meşe Ormanındaki Manastır” adlı resim bir rüya veya hatta kâbus manzarasını tasvir eder. Gotik bir harabe, bir grup keşiş ve açık bir mezar, yalnızca anlatımın ipuçlarını verir. Bir zamanlar bir kilisenin bulunduğu alanda, yıkılmakta olan bir mezarlık ve kadim, bükülmüş meşe ağaçları vardır; keşişler, karlı alanda hala ayakta duran bir haça doğru ilerlerken, parçalanmış bir portalın içinden geçerler. Bu cenaze töreni belki de Friedrich'in kendi cenazesi olabilir ve eski harabeler ile çağdaş veya muhtemelen gelecekteki bir gömü arasındaki tarih dışı yan yana geliş, tablonun sessiz, karla örtülmüş sakinliğinin yansıttığı ilk sessizliği bozarak huzursuzluk yaratır. İzleyici tablonun konusunu veya anlamını kavramaya çalışırken, tek somut ipucu tablonun ölüm ve yalnızlık çağrışımdır. Tablonun klostrofobik alanı bir tuzaktır ve merkezdeki açık mezar, en yakın giriş veya çıkış noktası olarak davet eder (s. 74).

Yazarın resme yönelik verdiği bilgiler sadece bunlarla sınırlı değildir. Whittington yazısını şu sözlerle sürdürür.

Resim ruhun dünyevi âlemin ötesine geçişinin görsel bir ifadesidir. Friedrich, doğanın ruhun deneyimini ve dünyevi ölümün ötesine geçişini çerçevelemede kilisenin yerini aldığını göstermek için bir alegori inşa etmiştir. Kilisenin açık kapısı, yaşam ile ölüm arasındaki geçiş yolunu sağlar, ancak deneyim doğa tarafından (meşe ağaçları) çerçevelenir ve tamamlanır. Doğanın dünyevi âlemi ölümü simgelerken, kapıdan geçiş izleyiciyi haç tarafından işaret edilen ebedi yaşam âlemine götürür (2012, s. 75).

Whittington'un resme dair analizleri resmin çözümlenmesi açısından önemli bilgiler içerir. Lakin resme yönelik bir başka yorumda ise Zang (2003) şu bilgilere yer verir. Resimde betimlenen yeryüzü ölümü, gökyüzü ebedi yaşamı, orman ise dünya hayatını temsil eder. Resimde yer alan genç ve yaşlı ölü ağaçlarla birlikte çalılıklar ve metruk bir yapıdan geriye kalan tek şey olan bir kapı belirlemektedir. Yine bu unsurlar da resimde ölümle ilişkilendirilir. Friedrich'in resimlerinde yer alan bu ve benzeri semboller melankolinin derin ifadesi olarak kendini göstermiştir. Resim, sanatçının ruhunun bir alegorisi ve onu besleyen bir yolculuğun nihai varış noktası olarak belirtilmektedir (Zhang, 2003, s. 174).

Resme yönelik ilginç bir bilgi yine Whittington'un (2012) tarihli yazısında anlatılır. Yazarın belirttiğine göre bu resim sıradan bir manzara görüntüsü değil, sanatçının kendi cenaze törenini kurguladığı bir manzaradır:

Manzara sadece anıt veya mezar olarak ele alınmaz, aynı zamanda orijinal ağıt yakan kişi olan Friedrich de sistemin mutlak merkezindeki ceset haline gelir. Herhangi bir geleneksel dini yükseliş alegorisinin ötesinde, Gotik manastırın ‘Hristiyanlık’ ve çevresindeki meşelerin ‘pagan’ geçmişi temsil etmesinin ötesinde Manastır, sanatta düzen ve düzensizlik arasındaki geçişi ve dolayısıyla bilişsel deneyimimizdeki kimlik ve farklılık arasındaki geçişi etkiler ve yorumlar. Friedrich, manzaranın hassas simetrisini oluşturan belirgin bir bakışla kendi cenazesini gözlemleyerek bizi doğaya gerçek dönüş noktamıza - ölüme - götürür ve ‘bir ebedi bütün’ olarak yeniden ortaya çıkışımızı hayal eder (s. 77).

Caspar David Friedrich’in “*Meşe Ormanındaki Manastır*” adlı eseri, izleyici üzerinde kaygı verici bir ruh halini ve duygusal bir atmosferi içinde barındırır. Resimde kullanılan semboller ise daha önce belirtildiği üzere pek çok anlamı ifade eder. Sanatçı, iki sıra halinde yürüyen keşişlerden oluşan ve mumlarla aydınlatılan bir sunak ve tabut taşıyan bir alayı gösterir. Doğa resmiyle yansıtılan bu görüntü izleyiciyi ölüme, ölümün gerçekliğine ve ölüm sonrası yaşanılacağına inandığı gerçekliğe götürür. Resimde sanatçının ruhsal yolculuğu ise harabe manastırda yükselen haç sembolüyle belirtilir. Bu görsel, aynı zamanda Friedrich’in varoluşunun özüne geri dönme arzusu olarak nitelendirilmiştir (Stumpel, 2009, s. 40-55). Sanatçı, resmiyle, aslında dış dünyada yalnızca içsel ve ruhsal gözlerle görülebilecek ya da hissedilebilecek bir bağlantı ortaya çıkarmaktadır. Gökyüzü, öteki dünya için ne ifade ediyorsa kış ormanı da geçici dünya için onu ifade etmektedir (Seeberg, 2005, s. 87).

Friedrich, “*Meşe Ormanındaki Manastır*” adlı resmiyle, aslında yaşamına ve inancına yönelik bilgiler sunmaktadır. Ayrıca, doğa tasvirlerini yalnızlık, çaresizlik, korku ve ölüm gibi temalarla anlatan sanatçı, resimlerinde kullandığı düşsel sahnelerle din ve doğayı bir bütün olarak tek bir görsel de birleştirmiştir. Dönemin sosyal ve siyasal olaylarına da duyarsız kalamayan sanatçı, eserlerinde yansıttığı karamsar havayla da bu problemlere bir gönderme yapmaktadır. Friedrich, resminde yer verdiği semboller ve görsellerle, izleyicide hem bir merak duygusu uyandırır hem de onları derin düşüncelere sevk eder. Alman Romantizminin en önemli isimleri arasında yer alan sanatçı, yaptığı birbirinden etkili resimlerle, doğanın yüceliğine ve sonsuzluk arayışındaki ölümlü insanın çaresizliğine vurgu yapar. Romantizmin temel değerlerini, insan haklarını ve dönemin estetik anlayışını eserlerinde en güzel biçimde yansıtan sanatçı, aynı zamanda bilinçaltı dünyasını da sunması açısından çağının ötesinde bir sanatçı olmayı başarmıştır. Araştırma kapsamında incelenen rüya, korku ve cinsellik temaları, Romantizmin Avrupa’daki diğer temsilleri noktasında Alman Romantizminin etkili ismi Caspar David Friedrich ve “*Meşe Ormanındaki Manastır*” adlı eserinde örneklendirilir. Bu örnekten yola çıkarak

sanatçının eserlerinde bu üç temadan daha çok rüya ve korku unsurlarının öne çıktığı gözlenmiştir. Cinselliğe yönelik yaklaşımın ise sadece simgesel anlamlarda yansıtıldığı görülmektedir.

Avrupa Romantizminde hem doğa resimleriyle hem de figüratif eserleriyle adından sıklıkla söz ettiren bir başka isim İsviçreli sanatçı Arnold Böcklin olmuştur. Sanatçı, John Martin ve Caspar David Friedrich gibi isimlerin eserlerinde betimlediği korkutucu doğa manzaralarına bir yenisini eklemiş ve aynı zamanda bu tasvirlerin dışında dönemin toplumsal problemlerini de kendisine konu olarak seçmiştir. Rüya, korku ve cinsellik araştırmaları noktasında incelenen eserlerinde sanatçının daha çok geçmişinden izlerin de görüldüğü eserlerinde pek çok trajik ve ölüm kokan unsurlar resmine yansımıştır. Yaşamında gördüğü kayıpların bir şekilde tasvir edildiği resimleri sanatçının bir çeşit duygu boşalımı olarak görülmektedir. Bu nedenle sanatçı, araştırma konusu kapsamında daha çok korku unsurunu ön plana çıkarmıştır. Sanatçının resimlerinde beliren korku ise daha çok ölüm ve ölüm sonrası yaşanan kayıpların getirmiş olduğu acıyla ilişkilendirilmiştir. Özellikle sanatçının yaşamında sevdiklerinin ölümlerine tanıklık etmesi bu konuların seçilmesini haklı kılmaktadır. Bu nedenle Böcklin'in yaşamından izlerin görüldüğü ve özellikle ölümü yansıtan bir eseri örneklendirilmiştir. Sanatçının eserinin doğru olarak çözümlenmesinde de yaşamına yönelik bilgilerin varlığına ihtiyaç duyulmuştur.

2.3.3. Arnold Böcklin (1827- 1901) (İsviçre)

Avrupa Romantizminde bilinçaltı etkileri sıklıkla resimlerine taşıyan bir başka isim İsviçreli Arnold Böcklin olmuştur. Böcklin, resimlerinde mistik ve ürpertici doğa görünümelerini mitolojik ve dinsel unsurlarla birleştirerek çoğunlukla korku ve ölüme yönelik temaları vurgulamıştır. 16 Ekim 1827'de İsviçre'nin Basel kentinde doğan Böcklin, ressamlığının yanı sıra aynı zamanda heykeltıraş, grafiker ve süsleme sanatçısıdır. Orta halli bir ipek tüccarının oğlu olan Böcklin, çocukluk yıllarında maddi zorluklar çekmiştir. Buna rağmen babasının azmi sonucunda zamanın şartlarına göre iyi bir eğitim aldığı belirtilmiştir. Lakin babası ona maddi destek sağlamasına karşın hiçbir zaman onun sanatla uğraşmasını istememiştir. Böcklin'in sanata yönelmesi ancak annesinin ikna kabiliyetiyle mümkün olmuştur. Çünkü annesi Arnold'un sanat eğitimi

alması noktasında babasını ikna etmiş ve böylelikle sanatçı hayali olan sanatına kavuşmuştur (Böcklin, 1906, s. 107).

Böcklin, ilk sanat eğitimini 1845-1847’de Düsseldorf’deki *Kunstakademie*’de almıştır. Sonraki yıllarda Paris’te nü çalışmalar konusunda uzmanlaşmış özel bir stüdyo olan *Atelier Suisse*’e kaydolan sanatçı, 1850’lerde ise İtalya’nın Roma şehrine gider. Böcklin, yaşamının çoğunu bu şehirde geçirmiştir. Bu dönemde Yunan ve Roma mitolojisine yoğun bir ilgi gösteren sanatçı, bu nedenle, sanatsal üretiminin büyük bir kısmında Akdeniz manzaralarına ve mitolojik öğelere yer vermiştir. “*Charon*” (Bkz. Görsel 2.27), “*Venüs’ün Doğuşu*” ve “*Elysian Tarlaları*” gibi resimleri, sanatçının Akdeniz’e özgü eserlerindendir. Böcklin ayrıca sık sık İncil’den konulara da yönelmiştir. “*Pietà*” (Bkz. Görsel 2.28), “*Hermit*”, “*St. Anthony Balıklara Vaaz Veriyor*” gibi eserler örnek gösterilebilir. Sanatçının betimlediği bir başka tema ise dönemin sorunlarına yönelik konulardır. “*Savaş*” ve “*Veba*” resimleri sanatçının yaşadığı dönemin sorunlarını betimlediği etkili örneklerdir (Bagi. ska, 2019, s. 2). Özellikle sanatçının “*Veba*” adlı eseri araştırma konusu kapsamında ayrıntılı olarak değerlendirilecektir.



Görsel 2.27. Soldaki, Arnold Böcklin “*Charon*” 60x46.5cm.Panel üzerine yağlı boya, 1876, Georg Schäfer Müzesi, Almanya.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Arnold_B%C3%B6cklin%2C_Charon_1876%2C_MGS-001.jpg (Erişim Tarihi: 27.05.2024).

Görsel 2.28. Sağdaki, Arnold Böcklin “Pietà” 166 x 208 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1885, Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/pieta-1885> (Erişim Tarihi: 27.05.2024).

Böcklin’in çocukluk ve gençlik yıllarına dair pek fazla probleminden bahsedilmez. Lakin sanatçının özellikle olgunluk döneminde yaşadığı olayların sanatçıda derin yaralar açtığı belirtilmektedir. Sanatçı, 1848 yılında Paris’teyken acı bir olaya şahit olmuştur. Anlatıldığına göre, 1848 Devrimi’nin Haziran’ında sanatçı, Paris’teki evinin tavan arası penceresinden idam edilmek için götürülen mahkûmları ve sonrasında da onların idamını izlemiştir. İdam mahkûmlarının arasında tanıdığı birkaç kişi de bulunmaktadır. Yapılan idam karşısında dehşete düşen sanatçının bu nedenden ötürü o günden sonra ömrü boyunca Fransa’ya karşı bir nefret duyduğu ifade edilir (Marchand, 2004, s. 137). Böcklin’in sanatını etkileyen tek trajik olay sadece bununla sınırlı kalmamıştır. Sanatçı 1850’de ilk nişanlısını yitirmiş, 1853 yılında ise Angela Pascucci ile evlenmiş ve bu evlilikten on dört çocuğu olmuştur. Maalesef bu çocuklardan beşini hastalık yüzünden kaybetmiştir. Sanatçı ayrıca tifo yüzünden az daha canından olacaktı (Dusan, 2023). Böcklin’in yaşamına yönelik tüm bu trajedilerin onun sanatını da derinden etkilediği belirtilir. Özellikle eserlerinde yansıtılan korku, ölüm, endişe ve melankolik atmosferin nedenlerinin yaşadığı bu acı olaylardan kaynaklandığı ileri sürülür. Sanatçı yaşadığı birbirinden ilginç trajediler ve zorlu yaşamı sonrasında 16 Ocak 1901 yılında İtalya’nın Fiole kasabası yakınlarındaki evi Villa Bellagio’da hayatını kaybetmiştir (Rose, 2006, s. 185).

Yaşamında 300’den fazla eserinin olduğu belirtilen sanatçının resimlerinde, Neo Klasizm, Romantizm ve Sembolizmin izlerini görmek mümkündür. Sanatçı, resimlerinde rüya ve korku unsurlarını kusursuz bir şekilde harmanlayarak izleyiciyi büyüleyen ve rahatsız eden güçlü ve başka bir dünyaya ait manzaralar yaratmıştır. Mitolojiden, ikonografiden, edebiyattan ve yaşadığı kişisel deneyimlerinden fazlasıyla etkilenen sanatçı, resimlerinde betimlediği alegorik ve simgesel tasvirlerle hayali ve fantastik bir

yaşam kurgusu sunmaktadır. Resimlerinde kullandığı renk, ışık ve kompozisyonlarla izleyiciyi gerçekte hayal arasında sınırların bulanıklaştığı bir alana taşımaktadır. Sanatçı, vizyonel kişiliği ve bilinçaltı duygularını en saf biçimde yansıtılmasıyla Romantizmde, resimlerinde yer verdiği simgesel anlatımlarla da Sembolik sanatın önemli isimleri arasında gösterilmiştir. Aslında sanatçı için Romantizm ile Sembolizm arasında bir köprü işlevi gördüğünü söylemek yanlış olmasa gerektir. Romantizmin en belirgin konularından biri olan korku ve ölüm temasının Böcklin'in yaşamındaki etkilerinin, aynı derecede resimlerine de yansıdığı gözlenmektedir. Sanatçının daha çok düşsel bir sahne eşliğinde korku ve ölüm temalarını betimlediği “*Veba*” adlı eseri, araştırma açısından önem arz etmektedir.

2.3.3.1. Veba- 1898 (Korku)

Arnold Böcklin, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış olan Veba hastalığını ve bu hastalık sonrasında oluşan ölüm korkusu nedeniyle insanların yaşadığı acı ve çaresizliği 1898 tarihli “*Veba*” (Görsel 2.29) adlı resmiyle ele almıştır. Eser, sanatçının acılarla dolu yaşamından ve Avrupa'nın hastalık karşısındaki çaresizliğinden izler taşımaktadır. Sanatçı, resminde betimlediği dramatik figürleri ve mitolojik unsurları gerçekçi bir formla bir araya getirerek izleyiciye derin duygusal bir deneyim yaşatmıştır. Böcklin, koyu tonlardan oluşan renk paleti, kasvetli atmosferleri ve Sembolik anlatımlarıyla Romantizm ve Sembolizmin karakteristik özelliklerini bir arada yansıtmıştır. Sanatçının, ölüm ve korku unsurlarını ustaca işlediği “*Veba*” adlı resmi, onun geçmişinden izler barındırması ve bilinçaltı korkularına yönelik bilgiler sunması bakımından ilginç bir eserdir.



Görsel 2.29. Arnold Böcklin “Veba” 149,5x105,1cm, Ahşap üzerine tempera, 1898, Kunstmuseum, Basel-İsviçre. <https://pixels.com/featured/the-plague-die-pest-arnold-bocklin.html> (Erişim Tarihi: 26.05.2024).

Arnold Böcklin’in “Veba” resmi, dış bir mekânda, eski dar bir sokağın içinde geçen bir olayı betimlemektedir. Resmin merkezinde yarasa kanatlı, yılan boyunlu, kuş başlı vahşi bir yaratığın üzerinde oturan yaşlı, çelimsiz ve korkutucu görünümlü figür, elindeki tırpanla önüne gelen her canlıyı öldürür. Figürün arkasında bıraktığı kirli hava ve kuş başlı yaratığın ağzından çıkan kirli nefes ölümün simgesidir. Yaratığın üzerinde umarsız ve duygusuz bir biçimde elinde orağıyla temsil edilen figür ölüm meleği Azrail’dir. Sanat tarihinde Arzail betimlemeleri çoğunlukla elinde orak ya da tırpan olan siyahlar giyinmiş yaşlı bir adam ya da iskelet görünümüleriyle resmedilmiştir. Bu resimde de benzer unsurlar yer almaktadır. Bu da resimdeki figürün ölüm meleği olma ihtimalini güçlendirir. Zaten resmin ismi de bu düşüncüyü doğrular niteliktedir. Resme siyah ve gri tonlar hâkimdir. Bu tonlar resme karamsar bir hava katmıştır. Resimdeki karanlık atmosferini resmin ön kısımda yer alan ve birbirlerinin üzerine kapaklanmış görünen biri beyaz diğeri kırmızı elbiseli iki kadın figürü bozmaktadır. Özellikle resimde betimlenen

kırmızılı kadın resmin soğuk havasına bir nebze de olsa sıcaklık katmıştır. Resimde betimlenen sokak ve evlerin görüntüleriyle insanların giydikleri elbiselerden orada yaşayan insanların yoksul kişiler olduğu görülmektedir. Ayrıca, resmin arka kısmında yer alan ve yerde yatan pek çok figür, ölü görünümüleriyle resmin karartıcı atmosferine katkı sağlar. Resmin biçimsel anlamları bilindiği üzere görünenlerle sınırlıdır. Resmin gerçek anlamına yönelik bilgiler önceden de belirtildiği gibi eldeki veriler ve sanatçının yaşamından izlerle çözümlenebilmektedir. Böcklin'in "*Veba*" adlı eserinin de bu veriler ışığında çözümlenmesi doğru olacaktır.

Başbuğ (2020) makalesinde, Arnold Böcklin'nin resmine yönelik şu bilgilere yer vermiştir. Veba "sokaklarda dolaşan, ölüm ve yıkıma neden olan kötü bir çapulcu"dur. Bu hastalık sokaktaki insanların kaçmasına fırsat vermeden ölümlerine neden olmaktadır. Resimde ölüm figürü ise havada yarasaya benzeyen çirkin ve korkutucu bir yaratık biçiminde resmedilmiştir. Böylelikle sanatçı korkutucu atmosferi ustalıkla yaratmıştır. Resimde hastalığın neden olduğu vahşet oldukça etkili bir biçimde yansıtılmıştır. Sanatçı, veba hastalığını yarasa kanatlı, korkunç görünümlü dev bir cehennem yarattığı gibi betimlemiştir. Yaratığın üzerinde elinde orakla betimlenen karakter ise ölüm meleğidir. Böcklin'in resmine bu açıdan bakıldığında vebanın etkilerini resmin bütününde net bir biçimde görmek mümkündür (s. 2289).

Bogdanovic ise 2021 tarihli makalesinde resme yönelik ayrıntılı bilgiler verir. Bogdanovic'e göre Böcklin, "*Veba*" resminde, izleyici üzerinde derin ve etkileyici bir iz bırakmak için çeşitli yöntemler kullanır. Öncelikle resmin büyüklüğü ve izleyicinin konumu, resme yönelik doğrudan bir yakınlık hissi verir. Vebayı niteleyen figürün, izleyiciye doğru hızlı ve durdurulamaz bir biçimde ilerlediği görülür. Yarasa kanatlı yaratık ise siyah kanatlarıyla resmin dışına taşmaktadır. Sanatçı oluşturduğu bu görüntüyle, figürlerin izleyicinin alanına girdiği izlenimi vermiştir. Resimde kullanılan tek kaçıslı perspektifle, ön plandaki büyük figürler ve orta plandaki küçük figürler arasında bir kontrast oluşturulmuş ve bu da resme dinamik bir görüntü katmıştır. Resimde bir bulut biçiminde görünen veba salgını, resmin üst kısmını kaplamış ve hastalığın kasvetli atmosferini resme taşımıştır. Resimde yatay-dikey unsurlar ve renk kontrastları öne doğru eğilen figür ile düşen adamın diyagonal açısıyla ve kırmızının enerjisi ve sağladığı vurguyla dengeyi sağlar. Resmin ön yüzeyinde görülen kadın, kırmızı elbisesi ve siyah saçlarıyla ön plana çıkmaktadır. Kadının sol kısmında yer alan düşen adamın

silueti ile de figürler arasındaki bağlantı oluşturulmuştur. Bu bağlantı, resmin perspektif açıdan değil, daha çok düzlemsel olarak bakılması gerektiğini izleyiciye göstermektedir. Sanatçı, Azrail'in uçuşunu frenleyerek ejderhanın başını öne doğru eğmesi için alan oluşturmaktadır. Resmin geneline bakıldığında sarı, kahverengi, siyah, beyaz ve gri renk tonları resme hâkimdir. Bu güçsüz ara tonlar resmin ön yüzeyinde yer alan kadının kırmızı elbisesi ile zıtlık ilişkisiyle anlam kazanır. Resimde betimlenen evlerin pencereleri, kapıları ve ejderha görünümlü tuhaf yaratığın boynunun ritmik düzeniyle zamanın hızla akıp gittiği hissi vurgulanır. Resimdeki figürler ve kullanılan renklerle dramatik bir atmosfer oluşturulur. Böcklin'in bu resmi, aslında tam olarak tamamlanmamış bir çalışma olmasına rağmen, sanatçı izleyicinin bakış açısını da dâhil ederek eserin izleyici gözünde tamamlanmasını sağlamıştır. Böylelikle izleyici, hem olaya, hem de resmin oluşumuna tanık olmuştur. Resme yönelik bu bakış açısıyla resimde betimlenen korku teması gücünü kaybetmiş görünmekte ve izleyicinin resme katılımıyla korku yerini daha çok dramatik bir atmosfere bırakır. (Bogdanovic, 2012, s. 30-31).

Resme yönelik verilen bu bilgiler ışığında resmin çıkış kaynağına ve sanatçının konuya yönelik hassasiyetine ayrıca değinmekte yarar vardır. Bilindiği üzere tarihte salgın hastalıklarla sık sık karşılaşmıştır. Özellikle toplumlarda büyük kayıplara yol açan en önemli hastalık olarak veba ilk sırada gösterilir. İlk veba salgını MS. 541-549 yıllarında ortaya çıkan "*Justinianus Salgını*"dır. 1346-1353 yıllarında Orta Çağ kasıp kavuran ve "*Kara Ölüm*" olarak adlandırılan ikinci salgın ortaya çıkar. Bu salgından 500 yıl sonra ise 1855-1945 yıllarında, üçüncü veba salgını olan "*Hıyarcıklı Salgını*" sahneye çıkmıştır. İlk salgın Çin'in Yunnan kentinde başlamış ve daha sonra salgın aktif olduğu yüzyıl süresince yerleşimin olduğu beş kıtanın tamamına yayılmıştır. Üçüncü salgın, hem Kara Ölüm'ün hem de ondan önce gelen Justinianus Vebası'nın Avrupa'daki uzantısıdır. Bu hastalık, muhtemelen fareler ve gemilere bulaşan enfekte pireler nedeniyle yerleşimin olduğu tüm kıtalara yayılmıştır (Gupka, 2022, s. 22-23).

Böcklin'in resminde betimlenen veba, tarihsel sıralamaya bakıldığında üçüncü salgın olarak görülmektedir. Geçmişte farklı yıllarda görülen bu hastalık, sanatçının yaşadığı yıllarda ortaya çıkmış ve insanların toplu ölümlerine neden olmuştur. Böcklin'in hayat hikâyesi dikkate alındığında, yaşamındaki acı kayıpların ve geçirdiği rahatsızların sanatçıyı böyle bir konuya yönlendirmiş olması muhtemel görünmektedir. Eleştirmenlerin resme dair verdiği bilgiler de bu düşüncenin doğruluğunu kanıtlar gibidir.

Rose (2006) “*The Neurobiology of Painting*” adlı makalesinde sanatçının yaşamına yönelik ilginç bilgiler sunar:

Arnold Böcklin 1892’de vücudunun sağ tarafını etkileyen ilk felç geçirdi. 1907’den kalma erken bir biyografide von Ostini (1907), çok sinir bozucu bir hastalığın garip bir vakası hakkında yorum yapıyor. Başlangıçta doktorlar için net değildi ama deniz kıyısındaki banyoların kullanılması ani bir iyileşmeyi beraberinde getirdi; defalarca La Spezia yakınlarındaki San Terenzo’ya gitti. 1893 sonbaharından 1895 baharına kadar, neredeyse hiç onarılmamış bir anayasayla Floransa’da kaldı. Biyografi yazarı, Böcklin’in o dönemde yarattığı tabloları, renk kullanımındaki artan çeşitlilik ve farklılaşmaya yorum yaparak anlattı. Son iki ana yapıt “Savaş (1897)” ve tamamlanmamış “Veba (1898)” idi. Her ikisi de kıyametvari bir vizyoner karaktere sahip temaların dehşet verici tasvirleridir. Nisan 1895’te Böcklin, Fiesole yakınlarında bir eve yerleşti. Von Ostini, 70. yaş gününden itibaren ilerleyen yaşın getirdiği rahatsızlıkların sanatsal üretimini sona erdirdiğini belirtiyor. Biyografi yazarına göre, tekrarlanan felçler nedeniyle konuşması ve yürüyüşü sakatlandı ve 16 Ocak 1901’de Böcklin, kısa süreli bir hastalıktan sonra öldü (s. 184-185).

Başbuğ (2020) ise Böcklin’in “karamsarlık ve uğursuzluk saçan allegorileriyle Alman meslektaşlarını etkileyecek resimler yapması hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü onun da çocukları içerisinde dört oğlu, 19 aylık ila 3,5 yaş arasında değişen yaşlarda, kızı ise 7 yaşında iken ölmüştür” diye belirtmiştir (s. 2289).

Böcklin’in “*Veba*” resminin çıkış kaynağına yönelik bir başka görüş Howe ve Christine’in 2003 tarihli araştırmalarında şu şekilde dile getirilir:

İsviçreli ressamın aklına tıbbi bir alegori fikri, eşiyle birlikte koleraya yakalandıklarında geldi. Ancak Kolera konusu yalnızca çizimlerde korunuyor. Veba’nın geliştirilmesindeki ilk itici güç, 1886’da çizilen bir çizim olan Dragon’dan geliyor. Böcklin, Veba adlı tuvalini hiç bitirmemiş olmasına rağmen, dramatik etkileri çağdaş sanatçılar tarafından tam anlamıyla takdir edildi. 1904 yılında muhtemelen Fovizm’in tetiklediği bu ileri görüşlü çalışma, yoğun renkleri nedeniyle beğenildi. Diğer yazarlar ise bu görüntüye umutsuzluğun sembolü olarak tepki verdiler ve bu dinazor benzeri canavarın ileri doğru süpürme hareketinin tüm insanlık için bir tehdit olduğunu ilan ettiler. Böcklin’in tablosu da eskatolojik bir seriye ait olması dışında herhangi bir dini çağrışımdan yoksundur (s. 149-150).

Böcklin yaşamı boyunca pek çok trajedi yaşamıştır. Bilindiği üzere askerlik dönemlerinde savaşı yaşamış, genç yaşta nişanlısını kaybetmiş, dahası beş çocuğunun ölümüne tanık olmuş ve kendisi neredeyse tifodan ölecek noktaya gelmiştir. Bu nedenle sanatçının korku ve ölüme yönelik betimlediği resimlerinde yaşamından izler görmek mümkündür. Böcklin’in düşsel bir atmosferle betimlenen “*Veba*” adlı eseri, rüya, kâbus ve korkuyu birleştiren, ölüm ve acının yürek parçalayıcı bir tasviri olarak yorumlanabilir. Resmin sağladığı gerçeküstü ve grotesk imgeler, salgının kol gezdiği bir şehrin korku ve umutsuzluğunu duygusal bir yaklaşımla gözler önüne sermektedir. Bu resminde tarihsel bağlam, duygusal derinlik ve sembolik anlatımlarla, hem Romantizmin hem de

Sembolizmin etkilerini yansıtmıştır. Böcklin, bu eseriyle, insanlık tarihinin karanlık dönemlerini ve bireysel trajedilerini ustalıkla yansıtmaktadır.

Romantizmin diğer Avrupa ülkelerindeki etkisi, daha öncesinde İngiltere ve Fransa örneklerinde görüldüğü üzere daha çok toplumsal belirsizlikler ve siyasal olaylar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Avrupa Romantizminde ulusal kültür ve kimliklerin keşfi sonucu oluşan edebiyat ve sanat yaklaşımlarının, her bir ülkenin kendi kültürü, yaşamı, coğrafyası ve eşsiz tarihiyle ilişkili olduğu gözlenmiştir. Toplumsal olayların ve siyasal değişimlerin Romantik sanatçıları, doğaya, bireysel özgürlüklere ve bilinçaltı konulara yönlendirdiği bir gerçektir. Avrupa ülkelerinde görülen Romantizm, bu ülkelerin kültürel ve ulusal kimlik arayışlarının bir parçası olarak görülmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde, İspanya, Almanya, İsviçre ve diğer tüm Avrupa ülkelerinde Romantizmin rüya, korku ve cinselliğe yönelik örneklerinin, her bir ülkenin kültürü, inancı, yaşam biçimi ve toplumsal yapısıyla şekillendiği bir gerçektir. Avrupa'nın pek çok ülkesinde belirtilen benzer ve farklı unsurlar, Romantizmin Avrupa'da ki çeşitliliğini ve zenginliğini gözler önüne sermektedir. Avrupa da Romantizmle birlikte pek çok sanatçı, eserlerinde düşsel imgeleri, daha çok doğaüstü varlıklarla zenginleştirmişlerdir. Sanatçıların, figür ve imgelerle desteklediği korku ve cinsellik temaları, düşsel bir atmosferle bütünleştirilerek izleyiciyi adeta resmin içine dâhil etmişlerdir. Romantik sanatçılarca oluşturulan bu atmosferik mekânlar ve düşsel imgeler, izleyicinin resme olan ilgi ve merakını artırdığı gibi aynı zamanda bir şok etkisi yaratmıştır. Araştırmada Romantizm konusu, bu unsurlar dikkate alınarak rüya, korku ve cinsellik temaları üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca, araştırma için seçilen sanatçılar ve eser örnekleri de yine bu mantık çerçevesinde tercih edilmiştir. Avrupa Romantizmi çerçevesinde tercih edilen sanatçı ve eser örnekleri süre de dikkate alınarak üç sanatçıyla sınırlandırılmıştır. Avrupa Romantizminde bu sanatçılar dışında daha pek çok ülke de az da olsa bu tür eserler görmek mümkündür. Belçika örneğinde Antoine Wiertz, Danimarka'da Nicolai Abraham Abildgaard, İtalya'da Francesco Hayez, Norveç'de Johan Christian Dahl ve Polonya'da Piotr Michałowski gibi isimleri örneklendirmek mümkündür. Romantizmde rüya, korku ve cinsellik temaları, bazen bir bütün olarak tek bir eserde betimlenirken, bazen de ya iki tema olarak ya da tek bir temayla yansıtılmıştır. Eser örneklerinde ise bu temalar gerek bir bütün olarak gerekse parça parça yansımıştır.

Romantizm sanatta büyük bir devrimdir fakat bu devrim bahsedildiği gibi sadece Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi ve sonrası oluşan özgürlük ve demokrasi devrimiyle olmamıştır. Gerçekte yaşanan asıl devrim, sanatçıların duygu ve düşüncelerinde, bilinçaltı kaygılarında olmuş ve bu problemler eserler aracılığıyla dışa yansıtılmıştır. Bu nedenle Romantizmi sadece toplumsal değişimler noktasında değerlendirmek doğru olmaz. Romantizm toplumun aynası olan sanatçıların değişimiyle gerçek anlamda kendilerini ifade etme çabaları olarak bir devrim ve değişim geçirmiştir. Ayrıca Romantizmde toplumun problemleriyle birlikte sanatçıların bireysel sorunları da Romantizmin en belirleyici özellikleri arasında yer almıştır. Yaşanılan her problem ve acı olay, hem toplumsal açıdan hem de bireysel anlamda insanları ve özelinde sanatçıları derinden sarsmıştır. Avrupa Romantizminin çalkantılı yaşamının yansımalarının sanatçı ve eser örnekleri üzerinden incelenmesini içeren bu araştırma, Romantizm de rüya, korku ve cinsellik temalarının en etkili bir biçimde incelenmesini sorun edinmiştir. Tercih edilen sanatçı ve eser örnekleri de bu kapsamda değerlendirilerek dönemin toplumsal ve siyasal etkilerinin yanında bu sorunların sanatçılara nasıl yansıdığı ve sanatçıların geçmiş yaşantılarının eserlerine yansıyor yansımadağı incelenmiştir. Görünen o ki, Romantik dönem resim sanatında rüya, korku ve cinsellik temalarının varlığı Avrupa'nın pek çok ülkesinde farklı anlatım tarzlarında ve biçimlerde yansıtılmış, sanatçılar bu temaları geçmiş yaşantılarından izlerle ve bilinçaltı gizil duygularla dışa aktarmışlardır. Romantizm hareketi, sanatçıların duygusal yaklaşımlarının bir yansıması olarak bulunduğu dönemin işlevini en etkili biçimde yerine getirmiş bir sanat yaklaşımı olarak tarihteki yerini almıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANATSAL UYGULAMALAR

Sanat, insanoğlunun yüzyıllardır bir ifade aracı olarak, bilinçaltına yönelik yolculuğunda uyguladığı etkili yöntemlerden biri olmuştur. İnsanın varoluşuyla birlikte kişinin kendini ifade etmek için kullandığı yöntemlerden biri olan resimsel anlatı, söz ve yazıdan çok daha eskilere dayanmaktadır. Araştırmacıların bulguları doğrultusunda bilinen en eski görsellerin Fransa'nın Lascaux ve Altamira ile İspanya'nın Les Freres mağaralarında yer aldığı ifade edilir. Tabi ki bu bulgular yeni bilgi ve belgelerle güncellenmektedir. Yapılış amacına dair pek çok rivayetin öne sürüldüğü bu ilkel resimlerin gerçek manası bir sır olarak gizemini korusa da, görünen bir gerçek var ki, o da resimleri yapan kişilerin iyi bir görsel hafızaya ve iyi bir anlatım gücüne sahip olduğudur. Mağara duvarlarına yapılan bu görsellerin aynı zamanda yapan kişilerin duygularını da yansıtabileceği muhtemeldir. Bu nedenle resimler için, aynı zamanda ilkel insanın bilinçaltı duygularının bir yansımasıdır demek yanlış olmasa gerektir. Sonuçta yapılan her eser, dolaylı olarak da olsa sanatçının duygu ve düşüncelerinin bir dışavurumudur.

Araştırma kapsamında Romantik dönem resim sanatında bilinçaltı etkilerin rüya, korku ve cinsellik temaları bağlamında incelenmesini konu alan bu çalışmada, sanatın bilinçaltı gizil duyguları açığa çıkarması açısından önemli bir işleve sahip olduğu bilinmektedir. Romantizmde bilinçaltı her türden duygunun direkt ya da dolaylı olarak eserlere yansıtıldığı gözlenmektedir. Romantizmde her sanatçı, yaşadığı ülkenin siyasal ve sosyal problemlerini kaynak alarak bilinçaltı rüya, korku ve cinsellik temalarını kendi duygu yoğunluğuyla ve uygulama biçimiyle ele almıştır. Araştırma kapsamında oluşturulan eserler de konu olarak benzer bir kaynaktan yararlanılmış olmasına rağmen teknik olarak yaşanan çağın yöntemleri kullanılmıştır. “*Anılar ve Kâbuslar Serisi*” adıyla oluşturulan bu resimler, araştırmacının bilinçaltı duygularının bir yansıması olarak görülmektedir. Araştırma kapsamında oluşturulan bu resimler, bilinçaltı duygular doğrultusunda biçim ve içerik olarak ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

3.1. Anılar ve Kâbuslar Serisi

“*Anılar ve Kâbuslar Serisi*”, 35x50 cm. ölçülerinde, toplamda 20 çalışmadan oluşan bir resim serisidir. Siyah bir fonda betimlenen çalışmalar, özellikle izleyiciye yönelik bir derinlik algısı ve resmin ana temasına yönelik vurguyu artırmaktadır. Resimlerde yer alan figürler, kapı sembolleri, çizgisel ışık huzmeleri ve mekânsal boşluklar eserlerin ana unsurlarını oluşturur. Siyah boş bir mekânda, yatay ve dikey düzlemler üzerinde betimlenen bu resimler, konunun izleyici üzerindeki etkisini artırmak adına tercih edilmiş yöntemlerdir. Ayrıca resimlerde betimlenen görseller ve temalar, araştırmacının bilinçaltına yönelik yaşadığı duygu karmaşasının bir temsili olarak düşünülmüştür. “*Anılar ve Kâbuslar Serisi*”nin ilk çıkış kaynağı, Johan Heinrich Füssli’nin “Kâbus” resimlerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Füssli’nin bu resimleri, aynı zamanda, araştırma konusunun da temel kaynağını oluşturur. Füssli’nin resimlerinde yer alan Kâbuslar, özelde sanatçının bilinçaltının bir yansımasıyken, araştırmacının eserlerine konu olan “*Anılar ve Kâbuslar*” ise hem araştırmacının özel yaşamına hem de kişisel ve kolektif bilinçdışına göndermelerde bulunur. Bilinçaltı yaklaşımlardan rüya ve korku unsurlarını içinde barındırdığı düşünülen bu resimler, hem kullanılan görsellerle hem de renksel atmosferiyle bir bütünlük sergiler. Araştırma kapsamında yer alan cinsellik temasına ise resimlerde değinilmemiştir. “*Anılar ve Kâbuslar Serisi*”, bu açıdan değerlendirildiğinde, araştırmacının daha çok korku unsurunu düşsel bir tavırla yansıttığı söylenebilir. Çalışmalar, özelde araştırmacının bilinçaltına yönelik bir yaklaşımla değerlendirilirken genel anlamda ise Jung’un Kişisel ve Kolektif Bilinçdışı ekseninde değerlendirilebilir.



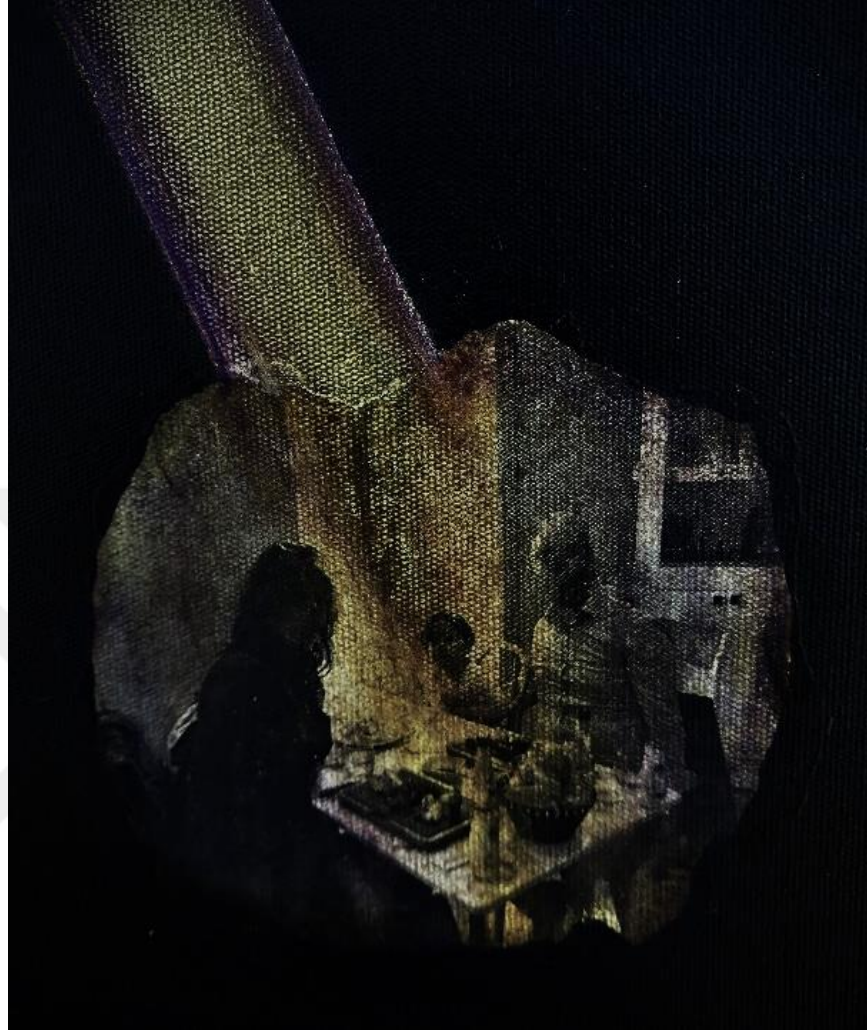
Görsel 3.1. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.

Görsel 3.1’de “Anılar ve Kâbuslar Serisi”nin ilk örneği görülmektedir. Araştırmacı, dikey bir dikdörtgen tuval üzerinde, siyah bir arka fona yer vermiştir. Siyah fonda, resmin sol üst kısmına tarihi bir kapı görseli ve sağ alt kısmına ise anılardan oluşan bir fotoğraf karesi eklemiştir. Ayrıca bu iki görseli birleştiren çapraz bir ışık huzmesiyle çalışmayı tamamlamıştır. Resimde kapıdan geldiği varsayılan ışığın odak noktasını küçük kız çocuğu oluşturur. Aslında resimler, her ne kadar araştırmacının bilinçaltına yönelik bir çalışma olsa da, resimde betimlenen kurgu aslında bu küçük kızın anıları üzerinden izleyiciye aktarılmıştır. “Anılar ve Kâbuslar”, sadece araştırmacının değil, aynı zamanda onun küçük kızı Eylül Lina’nın da anıları ve kâbuslarına dönüşmüştür. Araştırmacı, geçmişte yaşanan tüm güzel anıları yeniden kurgulayarak onların bir anda kâbusa

dönüşünü kızının gözünden izleyiciye aktarmıştır. Resimlerde ana karakter olarak kız çocuğunun yer alması ise çocuk masumiyetine bir gönderme olarak düşünülmüştür. Gerek kişisel, gerekse kolektif yaşamda oluşan psikolojik ve sosyolojik her türden problem, (bireysel ve ailevi nedenler, sağlık sorunları, savaşlar, doğal afetler gibi) insanlığı derinden etkileyen olaylara dönüşmüş ve yaşanan tüm bu olayların en büyük kaybedeni olarak çocuklar görülmüştür. Bu nedenle çalışmalarda betimlenen kız çocuğu figürü aynı zamanda kâbusun oluşumunun çıkış kaynağı olarak düşünülmüştür. Araştırmacı, bir nevi çocuğunun muhtemel olarak yaşayacağını düşündüğü korkularının onun gözünden hikâyeleştirerek izleyiciye sunmaktadır.

Bilindiği üzere yaşamda korkular farklılık göstermekte ve bu korkular, kişisel ve kolektif bir yapıya bürünmektedir. Kişisel korkular, fobiler olarak adlandırılan korkulardır. Bu korkular, kimine göre bir hayvana yönelik oluşan korkularken, kimine göreyse karanlık, yalnızlık, yükseklik gibi korkularla açığa çıkabilir. Buna yönelik korkuları daha da çeşitlendirmek mümkündür. Kolektif korkular ise daha kitlesel bir alana sahiptirler ve toplumu etkileyen bütüncül korkulardır. Bu korkular, gerek insan eliyle (savaşlar gibi) gerekse doğal afetlerle oluşan (deprem, sel, heyelan gibi) insan dışı korkulardan oluşur. Bireysel korkular sadece kişi özelinde değerlendirilirken, kolektif korkular ise toplumun bütününe yönelik sorunlardır. Araştırma kapsamında oluşturulan resimler de, bu bakımdan özelde kişisel korkuları yansıtırken, genel anlamda ise kolektif korkulara işaret etmektedir.

Resimlerde bir kız çocuğunun gözüyle anlatılan “*Anılar ve Kâbuslar Serisi*”, yaşamda kişinin en büyük trajedilerinden biri olarak görülen bir ailenin yok oluşunun temsili bir ifadesidir. Resimler, ailesini yitirdiği varsayılan küçük kızın gözüyle, geçmişte ailesiyle birlikte geçirdiği güzel anıların bir anda kâbusa dönüşen kurgusal yansımasıdır. Araştırmacı, kendisi ve eşinin ölümünden sonra çocuğunun yaşayacağı trajedi ve korkuyu resimler yoluyla kurgulamaktadır. Bir zamanlar küçük kız çocuğunun hayatının en güzel anılarını oluşturan bu görseller, sevdiklerinin ölümüyle birlikte belki de en kötü anılara dönüşecektir. Resimlerde görülen anne ve baba figürleri deforme edilerek ölüme yönelik bir kurgusal anlatı oluşturulmuştur. Görsel 3.2’deki kesitte anne figürü bir succubus gibi karanlık bir alanda resmedilirken, baba figürü ise yüzündeki korkunç deformasyonla bir nevi incubus karakterine dönüşmüştür. Çocuk ise resimde tüm masumluğuyla bir ışıık hüzmesinin altında mutlu bir biçimde yaşamına devam eder görünmektedir.



Görsel 3.2. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1” Kesit 1

Resimde görülen bir başka kesit ise merdivenli tarihi kapıdır (Görsel 3.2). Bu kapı, yaşamla ölüm arasında oluşan bir geçiş güzergâhının temsilidir. Ünlü Türk ozanı Âşık Veysel’in ifade ettiği biçimiyle kapı, dünyadan ahirete göçün temsili bir simgesidir.

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece

Bilmiyorum ne haldeyim
Gidiyorum gündüz gece

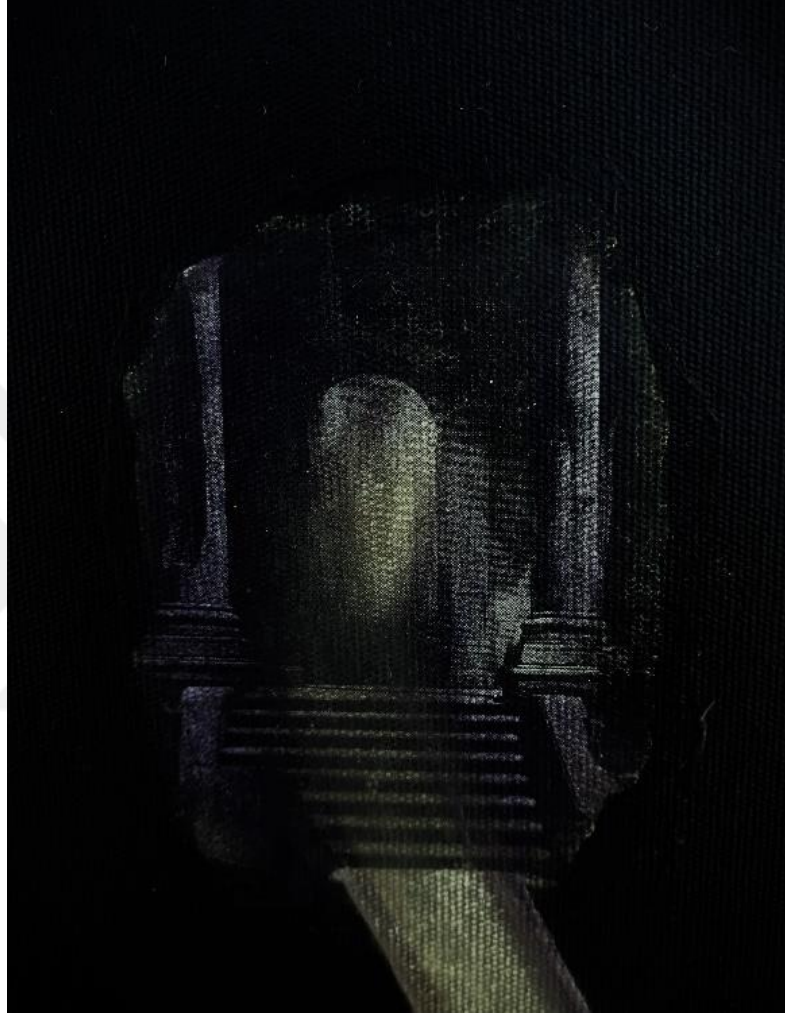
Dünyaya geldiğim anda
Yürüdüm aynı zamanda
İki kapılı bir handa
Gidiyorum gündüz gece

Uykuda dahi yürüyom
Kalmaya sebep arıyom
Gidenleri hep görüyom
Gidiyorum gündüz gece

Kırk dokuz yıl bu yollarda
Ovada dağda çöllerde
Düşmüşem gurbet ellerde
Gidiyorum gündüz gece

Düşünülürse derince
Irak görünür görünce
Yol bir dakika mıkdarınca
Gidiyorum gündüz gece

Şaşar Veysel işbu hale
Gâh ağlaya gâhi güle
Yetişmek için menzile
Gidiyorum gündüz gece



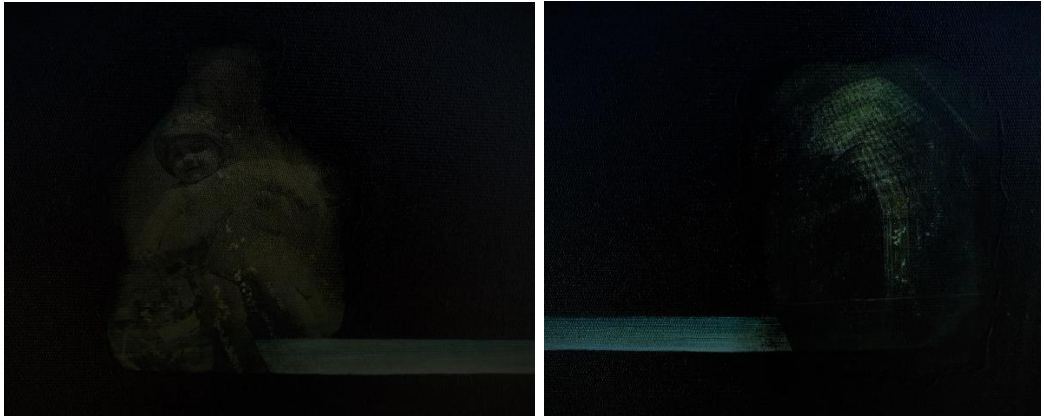
Görsel 3.3. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1” Kesit 2

Âşık Veysel’in şiirinde belirttiği iki kapılı bir han olan dünyanın artık sona ermesi ve kaçınılmaz son olan ölümün gerçekleşeceği ifade edilmektedir. Resimde kapıdan sızan ve figürlerin üzerine düşen bir ışık huzmesi görülmektedir. Bu ışık, yaşanan tüm kâbusların bir gün son bulacağı ve yeniden mutlu ve güzel anıların gerçekleşeceğine yönelik bir ümidin simgesidir. Gerçek ve hayal arasında kurgulanan, yaşam ve ölümü simgeleyen “Anılar ve Kâbuslar Serisi”, araştırmacının bilinçaltı duygularının ve yaşama yönelik yaklaşımının bir dışavurumudur.

Toplamda 20 çalışmadan oluşan bu seri, Romantizmde sıklıkla betimlenen kâbus ve gotik karakterlerin izlerini taşımaktadır. Bu nedenle konu bazında örneklendirilen resimler araştırmanın önemi açısından incelenmeye değerdir. Araştırmanın resimleri, tek bir kavramdan hareketle şekillendirilmiş olup özellikle resimlerde anlatı, anılar ve kâbuslar üzerinden kurgusal bir dille ifade edilmiştir.



Görsel 3.4. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.



Görsel 3.5. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” Kesit 1

Görsel 3.6. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” Kesit 2

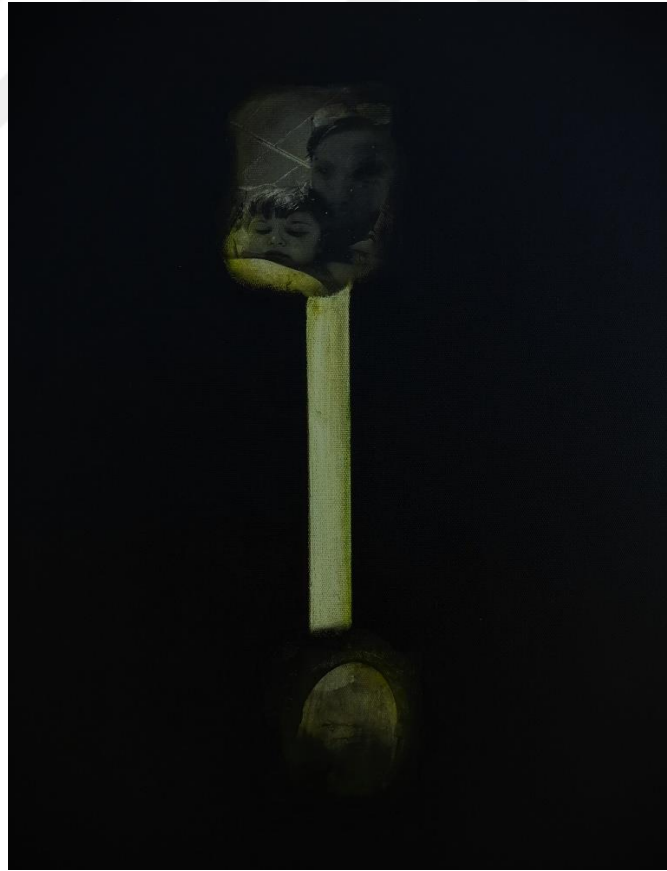


Görsel 3.7. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.



Görsel 3.8. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” Kesit 1

Görsel 3.9. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” Kesit 2



Görsel 3.10. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.



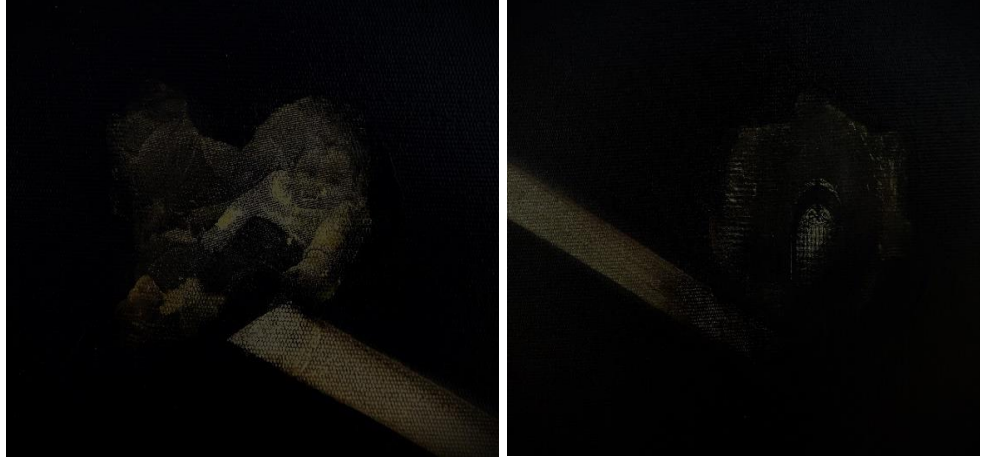
Görsel 3.11. *Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” Kesit 1*



Görsel 3.12. *Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” Kesit 2*

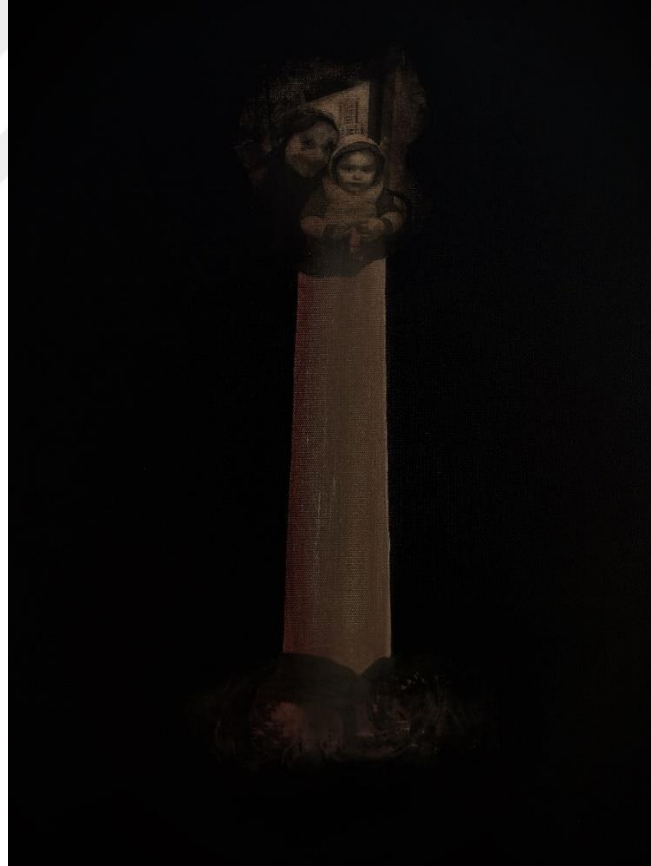


Görsel 3.13. *Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.*



Görsel 3.14. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” Kesit 1

Görsel 3.15. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” Kesit 2



Görsel 3.16. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 6” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023.



Görsel 3.17. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 6” Kesit 1

Görsel 3.18. Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 6” Kesit 2

Araştırma kapsamında yapılan tüm çalışmalar göstermektedir ki, insan, yaşamı boyunca deneyimlediği olaylardan doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenebilmektedir. Bu durum kimi zaman kişisel bilinçaltından kaynaklanmakta kimi zamansa kolektif bilinçaltı kaynaklı olabilmektedir. “Anılar ve Kâbuslar Serisi” ile vurgulanmaya çalışılan durum ise hayatın herhangi bir anında yaşanan olayların her an tersine dönebileceğini, mutlu, huzurlu ve sakin giden bir yaşamın sıradan bir olay neticesinde bir anda tersine dönebileceği gerçeğine işaret eder. Bilinçaltı duyguların bir temsili olarak yansıtılan bu resimler, aynı zamanda araştırmacının yaşama ve gerçekliğe yönelik sorgulamalarını da içinde barındırmaktadır. Yaşam ve ölüm arasında geçen ince çizgide insan sürekli bir kısır döngü içerisinde. Bu kısır döngüde yaşanan her şey görünürde biçimsel olarak bir benzerlik gösterse de, zaman, mekân ve karakterler bazında değişim göstermektedir. Araştırma kapsamında oluşturulan resimlerde de bu duruma dikkat çekilir.

SONUÇ

Romantizmin en yaygın konuları arasında yer alan rüya, korku ve cinsellik temaları, özellikle Kara Romantizmde yaygın olarak kullanılmıştır. Kara Romantizm’de rüya, korku ve cinselliğin yansıtıldığı en önemli konular olarak ise beden, ölüm ve şeytan karakterleri üzerinde durulduğu görülmüştür. Bu unsurlar, sanatçıların eserlerinde zevk ve acı, güzellik ve dehşet gibi duygularla abartılı bir biçimde yansımaktadır. Sanatçıların bilinçdışı duygularının bir yansıması olarak kabul edilen bu temaların, sadece dönemin sosyolojik ve siyasal olaylarının etkisiyle paralel bir gelişim göstermediği aynı zamanda bu yeni durumla birlikte özgürleşen ve yaratıcı gücü elinde bulunduran sanatçının hem konu seçiminde hem de estetik ifade dilinde özgürleşmesiyle geliştiği gözlenmiştir. İngiliz Romantizminde 1760’larda başlayıp, 1830’lara kadar süren Sanayi Devrimi, Fransız Romantizminde ise 1789 yılında başlayıp 1799’da biten Fransız İhtilali dönemin en etkili olayları olarak hem toplumları hem de sanatçıları derinden sarsmıştır ve etkisini tüm Avrupa coğrafyasında da sürdürmüştür. Avrupa’da yaşanan Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi iki büyük toplumsal olayla birlikte, monarşiden ve kiliseden bağımsız olarak, kendini ifade biçimi olarak deneyimlemeye başlayan bu dönemin sanatçıları arasında yeni bir bakış, yeni bir ifade dili ve yeni bir dünya görüşü oluşmasında etkili olurken aynı zamanda Romantik sanatın ve sanatçılarının da doğumuna vesile olmuştur. Özgürleşme hareketleri ve ekonomik kalkınma hem toplumların yeniden yapılanması ve inşasında, hem de ulusların bu devrimler sonrası oluşan yenedünya düzenine uyumları noktasında derin izler bırakırken sanatı da etkisi altına aldığı göz ardı edilemez.

Romantik dönem sanatçılarının, sanayileşmeyle birlikte oluşan makineleşmeye ve buna bağlı olarak gelişen endüstrileşmeye karşı sergiledikleri tavır hem ele aldıkları konularda hem de üsluplarında belirgin şekilde dikkat çekmektedir. Ayrıca çağın Avrupa’sında endüstrileşmeyle yaşanan özellikle sosyolojik ve psikolojik olumsuzluklar Romantik sanatçıya sadece konu açısından yenilik katmamış aynı zamanda ifade biçimi olarak kendi iç yaşantısının kapılarını araladığı ve tüm çıplaklığı ile izleyiciye göstermek istediği yeni bir ifade dili geliştirmiş, dış dünya gerçekliğinin yerine iç yaşantının görünür kılınması için çabalamıştır. Kırsaldan uzaklaşan ve kentleşen yenedünyanın bireyi olarak duygularının peşinden giden sanatçı, doğayı konularının mekânı olarak belirlerken, duygularının bir tür ifadesi olarak kurgusal ve fantastik unsurlarla bezemeyi tercih

etmiştir. Bu nedenle genellikle sanatçılar Romantizmde en sık görülen tür olarak peyzaja yönelmiştir. Doğa, Romantizm dönemine kadar resimde çoğunlukla bir arka plan görevi üstlenmiş, var olan bir görüntünün yansıtılması noktasında anlam taşımıştır. Lakin ilk kez Romantik dönem resimlerinde doğanın, sanatçıların bilinçaltı duygularının bir dışavurumu olarak betimlendiği gözlenmektedir. Doğaya yönelik bir başka husus ise doğanın güzellikleri yerine doğanın yüceliği, korkutuculuğu, mistisizmi ve doğa karşısında insanın yaşadığı çaresizliktir. Tüm bu unsurlar din ve spiritüalizmle bağdaştırılarak doğa ve din ilk kez tek bir karede doğrudan yansıtılmıştır. Romantizmin bu üç temaya yönelik çıkarımları çoğunlukla sanatçılarda bu şekilde ifade bulmuştur. Doğadan yardım alan bu sanatçılar, aslında değişerek dönüşen ve kentleştikçe yozlaşan bu yeni toplum yapısında kişinin kendi özüne ya da başka bir deyişle iç dünyasına kaçışla çözüm üretme yollarını denemiştir. Kalabalık içinde yalnızlaşan, toplum içinde yabancılaşan ve yenedünya düzenine ayak uydurmaya çalışan sanatçının, doğaya ve doğal olana özlemiyle, dış dünyadan kaçarken iç dünyasını keşfetmesiyle birlikte yansıtmacı değil anlatımcı bir üslup dili geliştirmesi hiç de tesadüfi değildir. Sanatçı artık özgürdür; monarşiden, aristokrasiden ve kiliseden özgürleşen sanatçı artık kendi olabilme şansı yakalamış üretirken de kendi olabilme yollarını keşfetmiştir.

Araştırmada Romantik sanatçıların bilinçdışı yaklaşımlarına yönelik pek çok bulguya rastlanmıştır. Sanatçıların özellikle geçmişlerinde yaşadıkları acı kayıpların sanatlarını etkileyen önemli faktörlerden biri olduğu gözlenmiştir. Bu nedenle çocukluk dönemlerinde yaşanan travmatik olaylar, Romantik dönem sanatçılarının eserlerine yansıttıkları bilinçdışı gizil duyguların önemli etkenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Tabii ki sanatçıların resimlerine yansıtılan travmatik yaklaşımların ve dramatik öğelerin sadece yaşamlarıyla özdeşleştirilmesi yeterli değildir. Sanatçıların eserlerine yönelik yaklaşımlarını tetikleyen pek çok durumdan söz edilebilir. Lakin araştırma sonucunda elde edilen bulgular neticesinde araştırma kapsamında eserleri incelenen sanatçıların geçmiş yıllarda yaşadıkları acı olayların, kayıpların ve dramatik anılarının sanatlarına etki ettiği görülmektedir. Bu bilgiler ışığında sanatçıların resimlerine yansıyan bir başka psikolojik nokta ise tüm toplumları da derinden etkileyen dönemin toplumsal ve siyasal olaylarıdır. Sanatçılar, toplumun yaşadığı bu sorunları kendi bilinçaltısıyla bütünleştirdikleri ve bu problemleri kendi iç dünyalarında duyumsayarak eserlerine yansıttıkları bilinmektedir. Romantik dönem resim sanatında bu temalar dışında farklı

konular da betimlenmiştir. Lakin araştırma konusu kapsamında bilinçaltı rüya, korku ve cinsellik temalarının incelenmesi açısından Romantizme yönelik konular bu temalar ölçüsünde sınırlandırılmıştır. Romantizm hiçbir zaman tek başına sıradan bir edebiyat ve sanat hareketi olarak görülmemiştir. Romantizm aynı zamanda kendi toplumunu ve sonrasındaki dönem toplumlarını derinden etkileyen sosyal bir reform hareketi olarak kabul görmüştür. Romantik dönem sanatçıları da bu anlayış ve duygularla hareket ederek hem dönemin problemlerini hem de yaşamlarındaki travmatik olayları içselleştirerek eserlerine taşımışlardır.



KAYNAKÇA

- [1] Ağar, E. (2016) Rüyaların Nörobiyolojisi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 19, Sayı: 76. ISSN: 1303-7242
- [2] Akerson, F. E. (2010) Edebiyat ve Kuramlar. *İthaki Yayınları*, İstanbul.
- [3] Akın, D. (2009) Kitle İletişim Araçlarında Yaratılan Mitlerde Korku Kullanımının Amaç ve Sonuçları Reklamlar Üzerine Bir İnceleme. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Erciyes İletişim. Cilt 1, Sayı: 2, Kayseri.
- [4] Akot, B. (2010) Freud'un Rüya Yorum Metodu. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt 10, Sayı: 1.
- [5] Anguix-Vilches, L. (2024) Rediscovering John Martin: Collecting the apocalypse in post-war Britain. *Journal of the History of Collections*, Volume 36, Issue 1, March 2024, Pages 179–192, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhad014>
- [6] Apaydın, H. (1997) Rüya ve Fonksiyonu. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 9. Samsun.
- [7] Archer, L. A. (1986) Painting Literature: Artistic Interpretations Of Lord Byron's Poetry (delacroix, Gericault) (Order No. 8703799). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303534255). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/painting-literature-artistic-interpretations-lord/docview/303534255/se-2>
- [8] Arpacı, M. (2019) Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* 11, Sayı 1, Ankara.
- [9] Arslan, S. (2021) Sanatta Tekinsizlik ve Uzam İlişkisi Üzerine. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, *Sanat Dergisi*. (38), 469-487. Araştırma Makalesi/ Research Article, Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.971407>
- [10] Barry, P. (2009) Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester: *Manchester University Press*, Print.

- [11] Başbuğ, Z. (2020) Salgınların resim sanatına yansıması ve Nedim Günsür'ün "Kızamık" isimli eseri üzerine. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(4), 2286-2299.
- [12] Batur Çay, M. (2017) Francisco Goya'nın Kabus Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt:4, Sayı: 2, İstanbul.
- [13] Berg, W. J. (2007) Imagery and ideology: Fiction and painting in nineteenth-century france. *University of Delaware Press*. Created from ege on 2024-05-14 19:01:43.
- [14] Berk, E. (2018) Kitsch: Romantizmin Gölgesinde. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)* Cilt:4, Sayı:1. E-ISSN : 2458-9381.
- [15] Beşen, M.A. (2014) Cinsellik ve Estetik. *Düzce Tıp Fakültesi Dergisi*, 3. Ulusal Ebelik Öğrenci Kongresi, 16 (1), Düzce.
- [16] Bogdanovic, J. (2021) Die Pest von Arnold Böcklin. *Offene Grenze zwischen realem und imaginativem Raum . Der Europäer* Jg. 25 / Nr. 6/7 / April/Mai 2021. https://bogdanovic.ch/wp-content/uploads/2021/05/Europaer-JG_25_06_07-Boecklin-Pest.pdf
- [17] Bouvier, P. (2011) Yo Lo Vi. Goya Witnessing the Disasters of War: An Appeal to the Sentiment of Humanity. *International Review of the Red Cross* 93, no. 884: 1107-33.
- [18] Böcklin, A. (1906) Böcklin: German School. Volume 7, Part 75 of *Masters in art*, Publisher: Bates and Guild, Original from Princeton University, Digitized 25 Jul 2011.
- [19] Bryon, P.A., (2018) *Asclepios Louis Janmot 1814 -1892 Peintre lyonnais et poète de l'âme Un romantique cherchant l'idéal dans le ciel*. chrome extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://amisdainay.free.fr/Janmot.pdf
- [20] Burns-Dans, E. (2018) The shadow in the light: The dark romanticism of Francisco de Goya. Master of Philosophy, *School of Arts and Sciences*. University of Notre Dame Australia. <https://researchonline.nd.edu.au/theses/214>

- [21] Butler, J. (2005) *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Metis Yayınları, Türkçe Çeviri: Başak Ertür, İstanbul.
- [22] Carl, K.H. (2012) German Painting. *Parkstone International*. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ege/detail.action?docID=4357210>.
- [23] Chilvers, I. (1991) The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists. *Oxford University Press*, 3rd Edition, ISBN-10 : 0198604777
- [24] Claudon, F. (1994) Romantizm Sanat Ansiklopedisi. *Remzi Kitabevi*, Türkçe Çeviri: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 2. Basım, İstanbul.
- [25] Coltrin, C.J. (2011) Apocalyptic Progress: The Politics of Catastrophe in the Art of John Martin, Francis Danby, and David Roberts. *University of Michigan ProQuest Dissertations Publishing*, 2011. 3458831.
- [26] Crisci-Richardson, R. (2015) Mapping Degas: Real Spaces, Symbolic Spaces and Invented Spaces in the Life and Work of Edgar Degas (1834-1917). *Cambridge Scholars Publishing, Lady Stephenson Library*, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK. ISBN (10): 1-4438-7449-3
- [27] Cüceloğlu, D. (2006) İnsan ve Davranışı. *Remzi Kitabevi*. 15. Basım, İstanbul.
- [28] Çetin, Ö. (2010) Jung Psikolojisinde Rüya. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 19, Sayı: 2, Bursa.
- [29] Darda, M.K., Chatterjee, A. (2024) Cross-cultural aesthetics: Aesthetic contextualism and ingroup bias. Penn Center for Neuroaesthetics, University of Pennsylvania, Philadelphia (PA), USA *Advancement and Research in Sciences and Arts (ARISA) Foundation*, Pune, India DOI:10.31234/osf.io/g2u6x
- [30] Davis, M. (1977) William Blake: A New Kind of Man. *Berkeley and Los Angeles: University of California Press*.
- [31] Doğru, M.S. (2017) Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sinemanın Kadına Bakışı. *UHİVE, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Kış Dönemi Sayı: 14 Yıl:2017, Jel Kodu: I12-Z1, ID:348 K:404.

- [32] Dusan, N. (2023) Arnold Böcklin: The Pioneer of European Symbolism. Retrieved from <https://www.thecollector.com/arnold-bocklin-pioneer-european-symbolism/>
- [33] Du Plessis, A. (2023) The Great Day of His Wrath by John Martin – Exploring the Work. *Art in Context*. December 26, 2023. URL: <https://artincontext.org/the-great-day-of-his-wrath-by-john-martin/>
- [34] Eagleton, T. (1996) Edebiyat Kuramı: Sanat ve Kuram, (Çev., Tuncay Birkan), *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- [35] Erdem, B.K. (2019) Freudyen Teorideki “Tekinsizlik” Olgusunun Türk Modernleşmesinde Darbeleri Mümkün Kılan Obskürantist ve Self-Oryantalist Tutumlarla İlişkiselliği Üzerinden Okunması. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, ISSN: 2630-6220 DOI: 10.17829/turcom.561721
- [36] Erdoğan, N.Ö. Öztürk, M. A. (2021) Rönesanstan Modern Dönem Resim Sanatına Korku Duygusunun Yansımaları. *İdil Dergisi*, sayı: 78, doi: 10.7816/idil-10-78-07
- [37] Eren, A. (2005) Korku Kültürü, Değerler Kültürü ve Şiddet. *Aile ve Toplum*, Yıl: 7 Cilt: 2 Sayı: 9 ISSN: 1303-0256
- [38] Feingold, L. (1984) Fuseli, Another Nightmare: The Night-Hag Visiting Lapland Witches. *Metropolitan Museum Journal*, 17.
- [39] Ferrillo, L. B. (1994) Ravier versus the lyonnais tradition: "provincial" art and the avant-garde in nineteenth-century france (Order No. 9521462). Available from *ProQuest Dissertations & Theses Global*. (304123123). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/ravier-versus-lyonnais-tradition-provincial-art/docview/304123123/se-2>
- [40] Ferrillo, L. B. (1998) Two Landscapes by François-Auguste Ravier. *Cleveland Studies in the History of Art*, 3, 86–118. <http://www.jstor.org/stable/20079699>
- [41] Fraser, E. A. (2003) Delacroix's Sardanapalus: The Life and Death of the Royal Body. *French Historical Studies* 1 April; 26 (2): 315–349. doi: <https://doi.org/10.1215/00161071-26-2-315>

- [42] Freud, S. (1923) The Ego and the Id. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIX (1923-1925): *The Ego and the Id and Other Works*, 1-66
- [43] Freud, S. (1996) Düşlerin Yorumu 1. Çev: Emre Kapkın, *Payel Yayınları*, 2. Baskı, İstanbul.
- [44] Freud, S. (1997) Psikanalize Yeni Giriş Dersleri, (Çev., Selçuk Budak), *Öteki Yayınevi*, İstanbul.
- [45] Freud, S. (1998) Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış. Çev: Kamuran Şipal, *Cem Yayınevi*, İstanbul.
- [46] Freud, S. (2000) Yaşamım ve Psikanaliz. Çev: Kamuran Şipal, *Say Yayınları*, İstanbul.
- [47] Freud, S. (2016) Rüyaların Yorumu. Çev: Selçuk Budak, *Öteki Yayınevi*, 3. Baskı, İstanbul.
- [48] Genç, A., Koçak, R., Çelikel, F.Ç., Başol, G. (2013) Rüya Temaları Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science*, Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS1290>, Volume 6 Issue 5, p. 293-308.
- [49] Genís Mas, D. (2016) The Sleep of (Scientific) Reason Produces (Literary) Monster sor, How Science and Literature Shake Hands. *Mètode Science Studies Journal*, núm. 6, 2016, pp. 14-20 Universitat de València Valencia, España
- [50] Göktepe, M. (2020) Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Journal of Arts*, Cilt 3, Sayı 1, E - ISSN: 2636-7718, URL:<https://ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>, DOI:<https://doi.org/10.31566/arts.3.005>
- [51] Görgülü, E. (2017) Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirilmesi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 1 Sayı: Özel Sayı -1, ISSN: 1302-6879.

- [52] Grave, J. (2012) Uncanny Images: The “Night Sides” of the Visual Arts around 1800. In *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*. Edited by Felix Krämer, Frankfurt am Main, Germany: Hatje Cantz Verlag.
- [53] Green, J. D., (1940) *Death of Sardanapalus*. <https://contentdm.lib.byu.edu/digital/collection/Civilization/id/946/> Erişim: 12.05.2024.
- [54] Gubka, G.C. (2022) *Pandemics Through The Lens Of Art: Envisioning a New Humanism. A Thesis Submitted to The Honors College In Partial Fulfillment of the Bachelor's Degree With Honors in Physiology, The University of Arizona*. Approved by: Patrick Baliani W.A. Franke Honors College Interdisciplinary Faculty.
- [55] Gülcan, C. (2020) Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, Sonbahar, Y. 12, Sayı. 23.
- [56] Gülsün, M. Ak, M., Bozkurt, A. (2009) Psikiyatrik Açıdan Evlilik ve Cinsellik. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*; Cilt 1, Sayı 1, Adana.
- [57] Güven, E. (2015) Rüyaların Dili: Psikolojide Rüya Çalışmaları. *Ankara Üniversitesi Türk Psikoloji Yazıları*, Aralık 2015, 18 (36), Ankara.
- [58] Hançerlioğlu, O. (1977) *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*, 3. Cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [59] Hauser, A. (1984) *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev: Yıldız GÖLÖNÜ, Remzi Kitabevi, Birinci Basım, İstanbul.
- [60] Howe E.D., Christine M.B. (2003) *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. (Sixteenth-Century Essays and Studies, 53.) Kirksville, MO: Truman State University Press, 2000. xiv + 210 pp. index, illus. bibl. \$30. ISBN: 0-943549-85-X. *Renaissance Quarterly*. 2003;56(1):205-206. doi:10.2307/1262286
- [61] http-1. (tarih yok). *Güncel Türkçe Sözlük*. 12. 06. 2023 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

- [62] http-2. (tarih yok) *İslam Ansiklopedisi Sözlüğü*. 12. 06. 2023 tarihinde Türk Diyanet Vakfı Sözlüğü: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sozluk> adresinden alındı.
- [63] http-3. (2019) chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/
https://www.mba-lyon.fr/sites/mba/files/content/medias/documents/2019-12/fiche_focus_janmot_bd.pdf adresinden alındı.
- [64] http-4. (2018) chrome
extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.leclaire-kunst.de/pdf/Broschuere_Girodet.pdf adresinden alındı.
- [65] Işıksal, A. (2021) Romantizm Türleri ve Ülkelere Göre Ayrımı. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı:13, DOI: 10.34189
- [66] İnankur, Z. (1997) Romantizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, 3. Cilt, İstanbul.
- [67] Jaki, S. L. (1987) *The Normalien. Uneasy Genius: The Life And Work Of Pierre Duhem*, 37–69. doi:10.1007/978-94-009-3623-2_2 10.1007/978-94-009-3623-2_2
- [68] Jung, G.C. (2021) Rüya Analizleri. Çev: Adem Beyaz, *Pinhan Yayıncılık*, 2. Basım, İstanbul.
- [69] Jung, C.G. (1998) Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri, (Çev: Kamuran Şipal), *Cem Yayınevi*, İstanbul.
- [70] Kaçmaz Ateş, Ö. (2021) Goya'nın Kara Resimleri ve 'Köpek' Adlı Resminin Analizi. *Atatürk Üniversitesi Gsf Sanat Dergisi*, Sayı: 37, Derleme Makale/Review Article. Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.874505>
- [71] Karacan, N. (2016) Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları. *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 24.
- [72] Karagüvan, M.H.Ü. (1999) Açık Kaygı Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirliği ile İlgili Bir Çalışma. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, Yıl: 1999, Sayı11. İstanbul.

- [73] Kavut, S. (2020) Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6 (2),Kış.
- [74] Kitson, P. J. (2008) The Romantic Period. 1780–1832. In P. Poplawski (Ed.), *English Literature in Context* (pp. 306-402). *Cambridge University Press*. http://library.dundee.ac.uk:80/F/?func=direct&local_base=DUN01&doc_number=000613431
- [75] Koerner, J. (2009) Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. *New Haven: Yale University Press*.
- [76] Kryger, M. H. ; Siegel I. (2017) Painting a Nightmare, *Sleep Health Journal*, Volume 3, s. 417-8.
- [77] Kurtz, G. R. (2000) Primitivism and the politics of identity: The art of anne-louis girodet-trioson (Order No. 9959197). *Available from ProQuest Dissertations & Theses Global*. (304589857). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/primitivism-politics-identity-art-anne-louis/docview/304589857/se-2>
- [78] Kutlu, M.T. (2011) Hukuksal Romantizm. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, Sayı: 97, IP: 194.27.232.12
- [79] Lavin, T. (2017) Kara Romantizm ve Amerikan Rönesansı. Alabama Üniversitesi Sanat ve Bilim Koleji, *Alabama Dijital Beşeri Bilimler Merkezi*.
- [80] Liberman, A. (2005) *Word Origins And How We Know Them*. Oxford: *Oxford University Press*.
- [81] Marchand, S. (2004) Arnold Böcklin and the Problem of German Modernism. *Germany at the fin de siecle culture, Politic and Ideas*.
- [82] Marshall, P. (1997) Bir Anarşist Olarak William Blake. Çev: Rahmi G. Ögdül, *Altı Kırkbeş Yayınları*. 1. Basım, İstanbul.
- [83] May, R. (2010) Aşk ve İrade. *Okuyan Us Yayınları*, 5. Basım. Çev: Yudit Namer, İstanbul.

- [84] Moran, B. (2010) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- [85] Numanbayraktaroğlu, S. (2016) Zor Sanat: Rüya Yorumu. Freud'un Evrensel Rüya Simgelerinin Göstergebilim ve Sosyal İnşaaacı Benlik Kuramları Açısından Eleştirel Bir İncelemesi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 19, Sayı: 76. ISSN: 1303-7242
- [86] Ormanlı, O. (2011) Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler ve Rüya Olgusu. *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, Sayı 6, İzmir.
- [87] O'Rourke, S. (2016) Bodies of Knowledge: Fuseli and Girodet at the Turn of the Nineteenth Century. *Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.*
- [88] Osmanoglu, Ö. (2017) Aristoteles'in Rüya Teoisi ve "Rüyalar Üzerine" Adlı Eserinin Çevirisi. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ÜSBİD)*. Yıl: 3, Sayı: 4, ISSN 2459-0223, İstanbul.
- [89] Özkazanç, A. (2021) Psikanalizin Doğuşu: Beden, Cinsellik ve Öznellik. *Felsefe Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1.
- [90] Paglia, C. (2004) Cinsel Kimlikler, Nefertitiden Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş. *Epos Yayınları*, 21, 1. Baskı, İngilizceden Çevirenler: Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Ankara.
- [91] Passeron, R. (1996) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, *Remzi Kitabevi*, 3. Basım, İstanbul.
- [92] Pelister, T.G. (2016) Othello'da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 15, ISSN 1307-9840.
- [93] Powell, N. (1973) Fuseli: The Nightmare, *Allen Lane*, London.
- [94] Rank, O. (2001) Doğum Travması. Çev: Sabir Yücesoy, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- [95] Rank, O. (2022) Sanat ve Sanatçı. Çev: Orhan Düz, *Albaraka Yayınları*, İstanbul.

- [96] Robinson, B.J. (2018) British Literature: Romantic Era to the Twentieth Century and Beyond. Ph.D., *University of North Georgia Press Dahlonega*, Georgia, ISBN: 978-1-940771-11-3
- [97] Rose, F. C. (2006) The Neurobiology of Painting. *International Review of Neurobiology*, Volume 74, Elsevier.
- [98] Rosenthal, Donald A. (1982) Children's Games in a Tapestry Cartoon by Goya. *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 78, no. 335: 14-24.
- [99] Seeberg, U. (2005). *Dimensões Filosóficas na obra de Caspar David Friedrich*. Accessed on April 2, 2010, at: <http://www.cap.eca.usp.br/ars5/seeberg.pdf>
- [100] Schultz, D.P. ve Schultz, S.E. (2007) A History of Modern Psychology.(Modern Psikoloji Tarihi). (Çev: Yasemin Aslay), *Kaknüs Yayınları*. Orijinal 8. Baskısından Çeviri, 1. Basım. İstanbul.
- [101] Siegel, L. (1978) Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism. *BrandenBooks*.<https://books.google.co.za/books?id=4jdyVQzDMAYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> Erişim Tarihi: 01.06.2024.
- [102] Sorlin, P. (2004) Düş Söylemleri. Çev: Süha Sertabiboğlu, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- [103] Soyşekerci, S. (2018) Goya'nın Rüyası: Aklın Uykusu Canavarlar Üretir. *İdil Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 51. DOI: 10.7816
- [104] Stumpel, J. (2009) The Romanticism of Caspar David Friedrich. In B. Asvarishch (ed.), *Caspar David Friedrich and the German Romantic Landscape*, (pp. 40–55). *Amsterdam: Lund Humphries Publishers*.
- [105] Tek, R. (2019) Sağaltma Ocaklarının Kimlik İnşasında Rüya. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 12, Sayı: 28.
- [106] Tome, I. (2019) Haud facile emergunt quorum virtutibus obstat res angusta domi, Louis Janmot. 2019-9, *Correspondance artistique (1826-1873)*, p. 7-17. DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-09688-7.p.0007

- [107] Tomlinson, Janis A. (1989) Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid. Cambridge, UK: *Cambridge University Press*.
- [108] Tözün, M., Babaoğlu, A.B. (2016) Fobiler ve Sağlıklı Yaşam Davranışları: Bir Halk Sağlığı Bakışı. *Review Family Practice & Palliative Care* ISSN 2458-8865, Fam Pract Palliat Care. Apr;1(1).
- [109] Velioğlu, H.A.- Hanoğlu, L. (2016) Berrak Rüya: Düşteyim ama Farkındayım! *SD Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi*, sayı: 38. ISSN: 13037-2358 TESA, Türkiye Eğitim Sağlık ve Araştırma Vakfı. İstanbul.
- [110] Veysal, Ç. (2010) Cinsellik, Sevgi ve Aşkın Diyalektiği. *Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 9. Isparta.
- [111] Zhang, H. (2003) *The Landscape of Solitude. Encountering Images of Contemplation in Western Landscape Painting*. Accessed on April 2, 2010, at <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-06262008-31295017074906/unrestricted/31295017074906.pdf>