T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

MODERN RESİMDE FANTAZMAGORİK VE GROTESK İMGELER

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Berçem Gözde ÖLMEZ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Hakan DALOĞLU

Çanakkale-2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "MODERN RESİMDE FANTAZMAGORİK ve GROTESK İMGELER" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23/08/2019

Berçem Gözde ÖLMEZ

B. Ölmez

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Berçem Gözde Ölmez'e ait**MODERN RESİMDE FANTAZMAGORİK VE GROTESK İMGELER**adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anabilim DalıYÜKSEK LİSANS TEZİolarak oybirliği/~~oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.

Üyeler	**İmza**
Doç. Dr. Hakan DALOĞLU (Danışman)	
Doç. Dr. Dalila ÖZBAY	
Dr.Öğr. Üyesi Güliz BAYDEMİR	

Tez No : 10290807
Tez Savunma Tarihi : 23/08/2019

O N A Y

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdürü

23/08/2019

ÖZET

MODERN RESİMDE FANTAZMAGORİK ve GROTESK İMGELER

Bu çalışmada, Hıristiyanlaşan Ortaçağ'da eskil inanç sistemlerinden gelen fantastik yaratık imgelerinin ilahi ve kötücül yükümlülükler üstlenerek edindikleri korkutucu görünümlerini 17. yüzyılda Aydınlanma ile 19. yüzyılda da Romantizm ve Kara Romantizm ile yitirmeleri Modern çağda ise popüler kültürün etkisiyle metalaştırılmaları irdelenmiştir.

Antik dönemlerden gelen mitolojik yaratıkların edebiyat, sanat ve modern çağın görüntü estetiğine yansırken Ortaçağ'da sahip olduğu grotesk görüntüyü zamanla yitirmesi, toplumsal ve edebi değişimler dışında inanç ve felsefi bakış açılarının ışığında değerlendirilmiştir. Edebiyat ve sanattaki yeni yaklaşımların 18. yüzyılda yükselmesiyle değişen kötülük algısı ve bunun biçimlere yansıması yeni canavar ve yaratık imgelemleri ortaya çıkartmıştır. Bireyin yalnızlaşması, geçmişe nostaljik özlem ve dünyayı yeniden büyülü kılma gibi romantik düşlerle hareket eden sanatçılar; Şeytan gibi erken dönemde insanlığın düşmanı sayılan bir figürü de yeniden yorumlamış, isyankar kahraman imgesini yaratmıştır. Kara Romantizm, Sembolizm, Sürrealizm gibi insanın ve toplumun bilinç altında gizlenen karanlık düşleri yüzeye çıkartarak nostaljik bir güdüyle eskil dönemlerden faydalanarak yeni mitolojiler yaratma arzusundaki sanat akımları incelenmiştir.

Popüler kültür ve sinemanın da etkisiyle çağdaşlaşarak yeni biçimlerde ortaya çıkan fantastik imgelemlerin inançsal ve sosyolojik kökenleri ile sanata yansımaları araştırılmıştır. İnsanın yücelik arzusuyla fetiş bir korku ve fantezi nesnesi biçiminde kodladığı bu vampir, cadı, yaratık, şeytan gibi imgelemlerin değişim ve dönüşümlerinin ardındaki duygu ve güdüler tarihsel ve sosyolojik nedenlerle irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Grotesk, Fantazmagorik, Kara Romantizm, Gotik, Fantastik, Sembolizm, Sürrealizm, Şeytan, Popüler Kültür.

ABSTRACT

PHANTASMAGORIC and GROTESQUE IMAGES in MODERN ART

In this study, the intimidation of the images of fantastic creatures coming from the old belief systems in the Christianized Medieval, which were acquired by assuming divine and malicious obligations, were lost with the Enlightenment in the 17th century and with Romanticism and Dark Romanticism in the 19th century.

While the mythological creatures coming from antiquity were reflected in the aesthetics of literature, art, and the modern age, the loss of the grotesque image in the Medieval over time was evaluated in the light of belief and philosophical perspectives except for social and literary changes. With the rise of new approaches in literature and art in the 18th century, the evolving perception of evil and its reflection on forms has created a new monster and creature imaginations. Artists acting with romantic dreams such as loneliness of the individual, nostalgic longing for the past and making the world magical again; they reinterpreted a figure like Satan in the early period, which was considered an enemy of humanity, and created the image of a rebellious hero. Artistic movements like Dark Romanticism, Symbolism, Surrealism and the desire to create new mythologies by utilizing the old periods with a nostalgic motive by revealing the dark dreams concealed under the consciousness of human and society were examined.

The beliefs and sociological origins and the reflections of the fantastic imaginations that emerged in new forms by modernizing with the influence of popular culture and cinema were investigated. The emotions and motives behind the changes and transformations of these visions such as vampire, witch, creature, and devil, which are coded as a fetish horror and fantasy object with the desire of human being, have been examined with historical and sociological reasons.

Kevwords: Grotesque, Phantasmagoric, Dark Romanticism, Gothic, Symbolism, Surrealism, Devil, Popular Culture.

ÖNSÖZ

Modern zamanlara bakıldığında insanların batıl inançlardan uzaklaşmış akılcı bir çizgide ilerleyişi gözlemlenebilir. Bu bağlamda Max Weber'in rasyonelleşme kuramını ele aldığımızda, gerçekliğin hayali alemlerden uzaklaşması yani kendisinin deyimiyle *dünyanın büyüsünün bozulması* olarak değerlendirebiliriz. Eskiden beri ilgimi çeken, insanın hayal gücünün etkisiyle yarattığı mitoloji, fantastik anlatılar, masallar ve onların ortaya çıkarttığı büyülü alemler ile tuhaf yaratıklardır. Bu araştırmaya başlamamda en etkili sebep merakımı cezbeden tüm bu yaratıkların günümüzde hala varlıklarını bir şekilde sürdürdükleri halde sürekli biçimsel ve kavramsal olarak değişmeleri ile bu değişimlerinin ardında yatan sorunsalı inceleme arzumdur.

Ortaçağ'dan Modern döneme uzanan bu incelemede tarihsel süreç içindeki insanlığın hayallerinde olduğu kadar sanat, edebiyat ve görüntü estetiğine yansıttığı fantazmagorik ve grotesk imgelemler sosyolojik, teolojik ve felsefi olarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın araştırma evreninin ortaya çıkmasında emeği olan, çalışmalarımı ortaya çıkartırken manevi yardım ve desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Hakan DALOĞLU başta olmak üzere, fantastik sanat ve sinema alanında aynı ilgi ve merakı paylaştığım bununla beraber alandaki çalışmaları ve yazılarıyla da bana öncülük eden sevgili arkadaşım Araştırma Görevlisi Cumhur Oktay ÖZGÖR'e ve yüksek lisans sürecinde yol gösteren bütün öğretim üyelerine teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu uzun süreçte her türlü desteği sağlayan ailem ve yakın dostlarıma sevgi ve şükranlarımı sunarım.

Berçem Gözde ÖLMEZ

Çanakkale, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
KISALTMALAR ..... **vi**
RESİMLER LİSTESİ..... **vii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
FANTASTİK ve İMGELEM

1.1. Olağanüstü ve Tekinsiz **8**
1.2. Ortaçağ'da Grotesk ve Karnavalesk **10**
1.2.1. Alegori ve Simgesel Anlatım **13**
1.2.2. Gotik Yaratıklar **15**
1.2.3. Şeytan, Demon, İblis ve Lucifer **19**

İKİNCİ BÖLÜM
ROMANTİK ÇAĞDA KARA ROMANTİZM

2.1. Tekinsiz ve Karanlığın İzinde **33**
2.1.1. Aydınlanma Sonrası Edebi ve Sanatsal Gotik Eğilimler **35**
2.1.2. Karanlık Düşlerde Cadılar, Fantastik Varlıklar ve Biçimler **39**
2.2. İsyankâr Kahraman ve Romantikleşen Şeytan **47**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODERN DÜNYADA FANTASTİK

3.1. Popüler Kültürde Fantazmagori **51**
3.2. Sembolistlerden Sürrealistlere Modern Fantastik İmgelem **54**
3.3. Çağdaşlaşan Yaratıklar **60**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sulu Boya Uygulamalar 69
4.2. Gravür Uygulamalar 79

SONUÇ VE ÖNERİLER..... 85
KAYNAKÇA 88
RESİMLER 94
ÖZGEÇMİŞ 118

KISALTMALAR

Bknz. : Bakınız

Çev. : Çeviren(ler)

D. : Dergi(si)

Der. : Derleyen(ler)

Ed. : Editör(ler)

Haz. : Hazırlayan(lar)

No. : Numara

p. : Page

P.Ü.Y.B. : Panel üzerine yağlı boya

s. : Sayfa

T.Ü.Y.B. : Tuval üzerine yağlı boya

Vol. : Volume

RESİMLER LİSTESİ

1. Bölüm **Sayfa No:**

Resim: 1. 1. Yaşlı Pieter Brueghel
Ölümün Zaferi, 1562, P.Ü.Y.B., 117x162 cm.
Prado Müzesi, Madrid..... 12/ 94

https://www.wga.hu/html_m/b/bruegel/pieter_e/05/index.html

Resim: 1. 2. Bilinmeyen Sanatçı
*Book of Kells,*MS. 384,Kâğıt üzerine renkli mürekkep, 33x25 cm.
Trinity Koleji Kütüphanesi,Dublin..... 16/ 94

https://digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS58_003v

Resim: 1. 3. Hieronymus Bosch
(Ayrıntı), *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı*
(Triptik)..... 17/ 95

https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/90anthon/index.html

Resim: 1. 4. Hieronymus Bosch
Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı (Triptik)
1505. P.Ü.Y.B., 131,5x119 cm (orta), 131,5x53 cm (kanatlar).
Ulusal Antik Sanatlar Müzesi, Lizbon..... 17/ 95

https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/90anthon/index.html

Resim: 1. 5. Hieronymus Bosch
Dünyevi Zevkler Bahçesi (Triptik), 1500,Panel üzerine yağlı boya.
220x195 cm (orta),220 x 97 cm (kanatlar).
Prado Müzesi, Madrid..... 18/ 96

https://www.wga.hu/html_m/b/bosch/3garden/index.html

Resim: 1. 6. Bilinmeyen Sanatçı
Blemmye, (Ayrıntı), *Livre de Merveilles*, El yazması.
1410-12. Kağıt üzerine renkli mürekkep.
Ulusal Kütüphane, Paris..... 18/ 96

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fr._2810_Tav._29v.jpg

Resim: 1. 7. Bilinmeyen Sanatçı
Erken Hıristiyan Döneminden Ejder Biçimli Şeytan.
Trier Kıyameti, El yazması, MS. 31.
Trier Kütüphanesi, Almanya..... 20/ 97

http://www.library.arizona.edu/exhibits/illuman/9-10_04.html

Resim: 1. 8. Bilinmeyen Sanatçı
(Ayrıntı), *Kharun- Etrüsk Ölüm Tanrısı*,
MÖ. 4-3.yüzyıllar.
Seramik üzerine kırmızı boya, Paris..... 23/ 97

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akhilleus_Charun_Cdm_Paris_2783.jpg

Resim: 1. 9. Bilinmeyen Sanatçı
İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi, 9. yüzyıl.
Stuttgard Zeburu, El yazması, fl. 23, 166 p.
Saint-Germain-des-Prés Manastırı, Paris.....……..……..... 24/ 98

http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059

Resim: 1. 10. Bilinmeyen Sanatçı
Şeytan (Ayrıntı) *Book of Kells, Gospel of Luke,Temptation of Jesus*.
MS. 384. Kağıt üzerine renkli mürekkep, 33x25 cm.
Trinity Koleji Kütüphanesi, Dublin…….....……..……..... 24/ 98

https://digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS58_003v

Resim: 1. 11. Giotto Di Bondone
Yahuda'nın İsa'ya İhaneti- Judas Betrays Christ, 1304-06.
Panel üzerine tempera, 150x140 cm.
Arena Kilisesi, Padova….....….....….....….....…. 24/ 99

https://www.artbible.info/art/large/723.html

Resim: 1. 12. Sandro Botticelli
(Ayrıntı) *Lucifer, Inferno, Canto XXXIV*, 1480.
Kağıt üzerine mürekkep. 32x47 cm.
Staatliche Müzesi, Berlin…….....…….....……...….....… 26/ 99

https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/93dante/

Resim: 1. 13. Limbourg Kardeşler
Aziz Mikail ve Şeytan, Belles Heures of Jean de France,1405-1408/9.
Deri üzerine mürekkep, tempera ve altın. 23,8x16,8 cm.
Metropolitan Sanat Müzesi, New York…….....….. 26/ 100

http://blog.metmuseum.org/artofillumination/manuscript-pages/folio-158r/

Resim: 1. 14. Raphael Sanzio
*Aziz Mikail ve Şeytan,*1518.
Kanvas üzerine yağlı boya. 268x160 cm.
Louvre Müzesi, Paris…….....…….....… 26/ 100

https://www.wga.hu/html_m/r/raphael/5roma/5/index.html

Resim: 1. 15. Luca Signorelli
*Lanetliler,*1499-1502, Duvar üzerine fresk. 7 m.
San Brizio Kilisesi, Orvieto Katedrali,
İtalya……..……..…….. 27/ 101

https://www.wga.hu/html_m/s/signorel/brizio/3/4damned1.html

2. Bölüm

Resim: 2. 1. Salvator Rosa
*Büyücülük Sahnesi,*1646, T.Ü.Y.B.
72x132 cm.Ulusal Galeri, Londra…..…..……..... 38/ 101

https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-witches-at-their-incantations

Resim: 2. 2. Hans Baldung Grien
Cadıların Şabatı, 1510.
Kâğıt üzerine ahşap gravür 37,9x26 cm.
Germanisches Ulusal Müze, Nümberg..... 41/ 102

https://www.wga.hu/html_m/b/baldung/4/2sabbath.html

Resim: 2. 3. Albrecht Dürer
Keçiye Ters Binmiş Cadı, 1500.
Kâğıt üzerine metal gravür 11,6x7,2 cm.
Ulusal Sanat Müzesi, Washington..... 41/ 102

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=765052&partId=1

Resim: 2. 4. Francisco Goya
Los Caprichos, Levha 12, "Diş için Av", 1797-98.
Metal Gravür-Aquatint, 21,8x15,1 cm.
Ulusal Kütüphane, Paris..... 42/ 103

https://www.wga.hu/html_m/g/goya/9g/91/12capric.html

Resim: 2. 5. Francisco Goya
Cadıların Şabatı, 1789.T.Ü.Y.B., 43x30 cm.
Lazaro Galdiano Müzesi, Madrid..... 43/ 103

https://www.wga.hu/html_m/g/goya/2/218goya.html

Resim: 2. 6. Francisco Goya
Büyük Keçi – Cadıların Bayramı, 1820-23.
T.Ü.Y.B., 140x438 cm., Prado Müzesi, Madrid..... 43/ 104

https://www.wga.hu/html_m/g/goya/9/blac632.html

Resim: 2.7. Francisco Goya
Los Caprichos, Levha 43,
"Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır",
1797-98, Metal gravür-aquatint,
21,6x15,2 cm.?..... 43/ 104

https://www.wga.hu/html_m/g/goya/9g/91/43capric.html

Resim: 2. 8. Henry Fussli
Kâbus, 1781, T.Ü.Y.B., 101x127 cm.
Sanat Enstitüsü Müzesi, Detroit..... 44/ 105

https://www.wga.hu/html_m/f/fuseli/05nightm.html

Resim: 2. 9. William Blake
Günlerin Atası, 1793
Suluboya ile renklendirilmiş gravür baskı, 30,8x24,8 mm.
Özel Koleksiyon, Londra..... 45/ 105

https://www.wga.hu/html_m/b/blake/01ancien.html

Resim: 2. 10. William Blake
Kızıl Ejderha ve Güneşle Giyinen Kadın, 1805.
Kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 40,8x33,7 cm.
Ulusal Sanat Galerisi, Washington..... 46/ 106

https://www.artsy.net/artwork/william-blake-the-great-red-dragon-and-the-woman-clothed-with-the-sun

Resim: 2. 11. William Blake
Nebukadnezar, 1795.
Suluboya ile renklendirilmiş gravür baskı, 44,6x62,0 cm.
Tate Müzesi, Londra..... 46/ 106

https://www.wga.hu/html_m/b/blake/01nebuch.html

Resim: 2. 12. Gustave Moreau
Prometheus, 1868. T.Ü.Y.B., 51,5x87 cm.
Özel Koleksiyon..... 47/ 107

https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/prometheus-1868

Resim: 2. 13. Franz Von Stuck
Günah, 1893, T.Ü.Y.B., 88x52 cm.
Ulusal Galeri, Berlin..... 48/ 107

https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

Resim: 2. 14. William Blake
Şeytan Asi Melekleri Uyandırıyor, 1808.
Kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 49,1x38,1 cm.
Victoria ve Albert Müzesi, Londra..... 49/ 108

http://blakearchive.org/copy/but536.1?descId=but536.1.wc.01

Resim: 2. 15. William Blake
Şeytan Âdem ile Havva'nın Okşayışlarını İzliyor,
1808, kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 50,5x38 cm.
Güzel Sanatlar Müzesi, Boston..... 49/ 108

https://www.wga.hu/html_m/b/blake/083milto.html

Resim: 2. 16. Eugene Delacroix
Faust Margarete'i baştan çıkartmaya çalışırken,
(Detay),1828. Litografi.
Delacroix Müzesi, Paris..... 49/ 109

https://www.wga.hu/framexe.html?file=html/d/delacroi/8/801delac.html&find=faust

3. Bölüm

Resim: 3. 1. James Ensor
Maskelerle Otoportre, 1881, T.Ü.Y.B., 120x80 cm.
Mernard Sanat Müzesi, Japonya..... 55/ 109

https://www.wikiart.org/en/james-ensor/self-portrait-with-masks-1899

Resim: 3. 2. Odilon Redon
Caliban, 1881, Füzen, 36x49 cm.
Orsay Müzesi, Paris 56/ 110

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4052

Resim: 3. 3. Odilon Redon
Kaktüs Adam, 1882, Füzen, 46,5x31,5 cm.
Ian Woodner Aile Koleksiyonu, New York 57/ 110

http://wikioo.org/paintings.php?refarticle=7YSCPC&titlepainting=Cactus%20Man&artistname=Odilon%20Redon

Resim: 3. 4. Odilon Redon
Gülümseyen Örümcek, 1881, Füzen.
49,5x39 cm, Louvre Müzesi, Paris 57/ 111

https://tr.pinterest.com/pin/256705247480690292/

Resim: 3. 5. Max Ernst
Belfort Aslanı, Merhamet Haftası, 1934.
Kolaj, 18 x 13 cm,
Devlet Galerisi, Stuttgard 59/ 111

Max Ernst, *Merhamet Haftası*, (Haz. Banu Irmak), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2002.

Resim: 3. 6. Max Ernst
Ejderha'nın Sarayı, Merhamet Haftası, 1934.
Kolaj, 18x13 cm,
Devlet Galerisi, Stuttgard 60/ 112

Max Ernst, *Merhamet Haftası*, (Haz. Banu Irmak), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2002.

Resim: 3. 7. Max Ernst
Oedipus, Merhamet Haftası.
1934, Kolaj,18x13 cm.
Devlet Galerisi, Stuttgard 60/ 112

Max Ernst, *Merhamet Haftası*, (Haz. Banu Irmak), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2002.

Resim: 3. 8. Edvard Munch
Vampir II, 1895- 1902, Taş baskı, 38,4x55,3 cm.
Ulusal Müze, Oslo 62/ 113

https://www.moma.org/collection/works/75893?artist_id=4164&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

Resim: 3. 9. Remedios Varo
Vampir, 1961, Levha üzerine yağlı boya.
46x27 cm,? 62/ 113

https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1960/vampiro-1961/

Resim: 3. 10. Albin Grau
Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi, 1922, Afiş.
Sinema/Film 63/ 114

http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2014/10/28/albin-graus-nosferatu/

Resim: 3. 11. Albin Grau
Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi, 1922, İlüstrasyon.
Sinema/Film 64/ 114

http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2014/10/28/albin-graus-nosferatu/

Resim: 3. 12. Ivan Albright
Dorian Grey'in Portresi, 1943, T.Ü.Y.B.
215,9x106,7 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD 65/ 115

https://www.artic.edu/artworks/93798/picture-of-dorian-gray

Resim: 3. 13. Golem, 1920, Sinema/Film 65/ 115

https://www.vimooz.com/2018/07/17/classic-silent-film-the-golem-1920-for-pre-opening-of-venice-international-film-festival/

Resim: 3. 14. Heinz Schulz-Neudamm,
Metropolis, Afiş, 1926, 92,7x205,7 cm.
Deluca Galerisi, New York 66/ 116

https://www.moma.org/collection/works/88252?artist_id=5276&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

Resim: 3. 15. Jan Švankmajer
Fellaceus Oedipus, 1973, Gravür.
Özel Koleksiyon, Chicago 66/ 116

https://www.bidsquare.com/online-auctions/leslie-hindman/jan-svankmajer-czech-b-1934-untitled-crab-1973-44279

Resim: 3. 16. Nathan Rosario, *Sisteki Cthulhu,* 2014, Dijital Boyama……. 67/ 117

https://www.deviantart.com/nathanrosario/art/Cthulhu-in-the-mist-493140132

4. Bölüm

Resim: 4. 1. Berçem Gözde Ölmez, *Karga*, 2014.
Kâğıt üzerine sulu boya ve mürekkep, 21x20 cm..... 70

Resim: 4. 2. Berçem Gözde Ölmez, *Orman Ruhları*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 17x24 cm..... 70

Resim: 4. 3. Berçem Gözde Ölmez, *Ölüm ile Süzülen Ruhlar*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 18x24 cm..... 71

Resim: 4. 4. Berçem Gözde Ölmez, *Kızıl Ölümün Kanatları Altında*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 18x24 cm..... 72

Resim: 4. 5. Berçem Gözde Ölmez, *Kudretli Ölümün Hizmetkarı*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 18x24 cm..... 73

Resim: 4. 6. Berçem Gözde Ölmez, *Masum Olan*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 18x24cm..... 74

Resim: 4. 7. Berçem Gözde Ölmez, *Soluk Olan ve Masumlar*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 18x24 cm..... 75

Resim: 4. 8. Berçem Gözde Ölmez, *Zalim Olanlar*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 24x32 cm..... 76

Resim: 4. 9. Berçem Gözde Ölmez, *Kudretli Ölümün Pelerini Altında*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 24x32 cm..... 77

Resim: 4. 10. Berçem Gözde Ölmez, *Kayıp Ruhlar Büyücüsü*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 24x32 cm..... 78

Resim: 4. 11. Berçem Gözde Ölmez, *İstila/Yüce Eskiler*, 2018.
Kâğıt üzerine sulu boya, 24x32 cm..... 79

Resim: 4. 12. Berçem Gözde Ölmez, *Noh*, 2014.
Kâğıt üzerine çinko gravür baskı, 10 x 14,5 cm..... 80

Resim: 4. 13. Berçem Gözde Ölmez, *Rokurokubi*, 2014.
Kâğıt üzerine çinko gravür baskı, 10 x 14,5 cm..... 81

Resim: 4. 14. Berçem Gözde Ölmez, *Salome*, 2014.
Kâğıt üzerine çinko gravür baskı, 10x 14,5 cm..... 82

Resim: 4. 15. Berçem Gözde Ölmez, *Madonna*, 2014.
Kâğıt üzerine çinko gravür baskı, 10 x 14, 5 cm..... 83

Resim: 4. 16. Berçem Gözde Ölmez**,** *İçindeki Şeytanlar*, 2018.
Kâğıt üzerine bakır gravür baskı, 29,5 x 19,5 cm..... 83

Resim: 4. 17. Berçem Gözde Ölmez, *Draugr*, 2015.
Kâğıt üzerine çinko gravür baskı, 19,5 x 29 cm..... 84

GİRİŞ

Fantastik ve grotesk imgelemler insanın kendi zihninde yarattığı hayali ve doğaüstü olanın gerçek dünya yasaları ile çatışması ve bu bağlamda zihninde deneyimlediği duygu durumu ile ilişkilidir. Bu tez, insanoğlunun antikiteden günümüze değin farklı inanç ve kültürel modalarla zihninde yarattığı imgelemlerin, kişiselleştirilmiş duygusal ve inançsal krizlerinin hayali yaratıklar yoluyla dışavurumunu ele alır.

Fantastik imgelemin insanda bıraktığı hayali görüngü alanı olarak da nitelendireceğimiz *fantazya* kavramının Antik Yunan'da hayalet, hayali gibi anlamlar taşımasından, *fantastik* sıfatına dönüşümü Ortaçağ döneminde gerçekleşmiştir. Mantığın karşıtlığını da simgeleyen bu kavramlar düşe ve düş gücüne olan düşkünlük etkisiyle olağanüstü ve tekinsiz gibi alt türlerin doğmasına da olanak vermiştir.

Arkaik sanatlarda ve mitolojik anlatılarda dolayısıyla Antik Yunan ve Roma sanatlarında da rastladığımız grotesk imgelemler Ortaçağ halk kültüründen Rönesans'a değin karnaval kavramı ile bütünleşerek sanat ve edebiyatta yer edinmiştir. Alegorik anlatı türüyle de birleşen bu imgelemler, gülünç ve kaba imajları yansıttıkları kadar hayali görüngülerle doldurulmuş ve doğaüstü anlamlar yüklenmiş olarak Hıristiyanlığı besleyen semboller sisteminde kendine kalıcı bir yer edinir. Özellikle Hieronymus Bosch ve Yaşlı Pieter Brueghel'in resimlerindeki grotesk imgelemler, alegorik anlamlarla bezenmiş fantastik figürler ve tuhaf yaratıklar, dönemin hayal dünyasından bir kesit sunar. Karnaval kültürü, grotesk güldürüler ve Hıristiyanlığın gölgesi altındaki bu dönemde ortaya çıkan eserler, bilinmeyenin yarattığı olağanüstü bir tavırla alabildiğine simgesel ve alegoriktir. Pagan inanışlarından kopamayan ancak yeni bir mistisizme de uyum sağlama güdüsüyle eski Tanrılar ve yaratıklar canavarca suretlere bürünmüş, uzak diyarların bilinmezliği etkisiyle Doğu'dan adapte edilen tuhaf yaratıklar da sanatta yaygınlaşmıştır. Gotik Ortaçağ böylelikle yaratık ve canavarlığın egemenliğinde Doğu ve Roma kökenli süslemelerin etkisiyle gerçek ile düşselin kaynaştığı fantastik bir dışavurum yaşamıştır. Bu dönemin en yaygın imgesi ise kötülük kavramının en kişiselleştirilmiş biçemi olan Şeytan'dır. Şeytan'ın biçimsel ve kavramsal dönüşümü ise insan sisteminin değişimi, bilimsel gelişmeler ve toplumsal dönüşümler etkisiyle grotesk bir yaratıktan insani bir figüre dönecektir.

Tezin ikinci bölümünü kapsayan kısımda Aydınlanma hareketlerinin ve toplumsal değişimlerinin farklı bakış açılarıyla bezediği 17. yüzyıldan 19. yüzyıla değin devam eden

dönemler her ne kadar seküler ve modern bir görünüm yansıtsa da tüm o modernizm düşleri arasında Romantikler, Ortaçağ'ın düşselliğine özlem duymaktadır. Özellikle Romantizm güdülü 19. yüzyıl Gotiğinin canlanması Aydınlanmacı düşüncenin karşısındadır. Korkuları, tutkuları, bilinçsiz güdüleri, ürkütücü düşleri arayan bu tavır Romantikleri, akıldışı olana, gizem-bilime, metafiziğe ve karanlığa sürüklemiştir. Gotikler ve Kara Romantikler tam olarak bu karanlık haz ortamında doğmakla, ilahi kaderine meydan okuyan asi karakter imgesi etrafında; soylu, çekici, ayartıcı ve günahkâr Şeytan figürü de böylelikle biçimlenmiş olur. Ortaçağ'da olduğu gibi Doğu'nun mistik yaratıkları yeniden diriltilirken, vampir, cadı kurt adam gibi yaratıklarla yeni bir korku kültünün temeli de oluşturulmuş olur. Şeytan'ın hizmetkarı olarak görülen, kötücül ve fantastik bir figür olarak eserlerde kalıcı bir yer edinen cadı imgesi; en büyük yükselişini Kıta Avrupası'nı 17. yüzyıla değin kasıp kavuran cadı avları ile yaşamıştır. İçinde bulunduğu toplumsal yapıyı hicvederek batıl inançları ve zalimce hiddeti resmederken cadıları, yaratıkları ve vampirleri sanatında kullanan Francisco Goya, fantastik, grotesk ve hiciv dolu bir anlayışı benimsemiştir. 18. yüzyıl Gotiğini tekrar canlandıran romantik hareket, insanların içindeki barbarlığı, karanlığı, kötü olanı ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır. Böylelikle mitoslarını Ortaçağ'dan esinlenmeleri ile modern çağları da etkileyecek olan fantastik, korku ve canavar kültürünün sanat ve edebiyattaki temsillerinin temelleri atılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, modern çağda fantastik yaratıkların kültürel dönüşümü ile yeni alternatif türler oluşturarak varlıklarını devam ettirmeleri üzerine ağırlık verilmiştir. Bir önceki bölümde bahsedilen okült, gizem-bilim ve ezoterizme yönelik eğilimlerin, sanat akımlarına etkileri incelenerek özellikle burjuva toplum düzenine olan eleştirel bakış açısıyla birlikte ilham kaynaklarını eskil dünyalara yönlendirmesinin etkileri ortaya konmuştur. Romantik eleştiri kavramının etkileriyle birlikte doğanın yüceliğine çeviren Romantiklerden farklı olarak bireyler, kentleşme ve yabancılaşmanın etkisiyle modern çağın yeni mekânı olan kent yaşamına yönelirler. 19. yüzyılda eskil toplumların hikayeciliğini ve estetiğini modern anlayışla harmanlayan Sembolizm bir nevi romantik düşüncenin yeniden doğuşunu da simgelemektedir. Modern dönemdeki biçimler eski dönemlerden farklı olarak Tanrı ve kralların değil, insanın yüceliği ve bireyin hikayelerini yüceltme amacını taşımaktaydı. Bunu da duyguyla değil akılla yaratmaya çalışan modern sanat, yeni anlatım yöntemleri keşfetme peşine düşmüştür. Dada ve Sürrealizm gibi insanlığın bilinçdışı ve bilinçaltı derinliklerinde kalanları yüzeye çıkarma ve yeni mitolojiler yaratarak imgeler dünyasını zenginleştirme amacındaki avangard sanat akımları ortaya çıkmıştır. Avangardlar, her ne kadar akılcılığı

destekleyip bilimsel ve psikolojik gelişmelerden faydalansalar da Romantizmi anımsatan simya, büyü, ezoterizm gibi ruhani alemlere de eğilim göstermişlerdir. İnsan zihninde yer edinen hayali dünyalar ve fantastik yaratıklar ise popüler kültür ve sinemanın da etkisiyle çağdaşlaşmış bir şekilde yeni metafizik tasavvurlarda ortaya çıkarlar. Bilinçaltına saklanmış gizli tutkular ve kaygıların beslediği bu hayali varlıklar, korku evrenini bilimsel ve inançsal bir altyapıyla besleyerek yeni bir düşsel gerçeklik mitosu yaratmışlardır. Sonuç olarak sanatsal çalışmalarda geçmişten günümüze gelen, insanda korku ve tekinsizlik gibi duygular uyandıran fantastik ve mitolojik yaratıkların Ortaçağ'dan Modern döneme doğru yönelen değişim ve dönüşümü ile bunların sanatsal yansımalarının incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın;

Amacı: Tezde, fantastik sanatın popüler kültürde dönüşümünün incelenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca, Gotik'in mitolojik yaratıklarını araştırarak estetiğe yansımalarını; görsel estetik açısından tarihsel boyutu içerisinde incelenmiştir.

Kapsamı: Tezde öne sürülen düşünce ve varsayımları değerlendirmek için Grotesk Sanat, Gotik Resim ve Edebiyat, Kara Romantizm gibi konular üzerinden çalışma yapılandırılacak ve bu bağlamda araştırmanın kapsamında temel ulaşılabilen kaynaklarına erişilmesine çaba sarf edilmiştir.

Yöntemi: Tez, konuyu kapsayan birincil kaynaklar ve ikincil kaynaklardaki: kitaplar, makaleler, görsel materyaller üzerinden yapılacak bir literatür araştırmasını gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra uygulama yönelik denemeler doğrultusunda tezin ana fikrini pekiştiren görsel ve tanımsal verilere ulaşmakla çalışmanın *zaman dizin* ve *zaman derinlik yöntemi* bir arada kullanılarak dönemler ve çağlar arasında karşılaştırmalı diyaloglar içerisinde sanat tarihi bilgilerinin içeriğinin oluşmasında bilimsel yöntemler kullanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
FANTASTİK ve İMGELEM

Fantezi insanlık kültürüne,
yani insanlığa hakimdir.[1]

Fantastik kelimesinin anlamını incelediğimizde onun imgelem ile olan bağını kurmak hiç de zor olmayacaktır. Sözcük Latince bir sıfat olan *Fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanır; *Phantasein*: *görünür kılmak*, *gibi görünmek*, *kendini göstermek*[2], *görünmek* anlamlarını ifade eder.[3] Zihinsel sürecin önemli bir parçası olarak görülen *phantasia,* dış dünyanın görülür unsurlarını duyular yoluyla aktardığımız bir alan olarak algı nesnesinin zihinde bıraktığı izlerin ya da onların görüntüsünden kalan imgelerin oluşturduğu bir bütün olarak tanımlanabilir. Burada görüngü alanı belirli bir an ve yerde kişinin kendisiyle birlikte algılayabileceği nesnelerin tümü olarak herhangi bir nesne ya da olayın algılanabilen yönlerini tanımlamaktadır.[4] Bu noktada algı, görülür dünyaya ilişkin bilgilerimizi sağlayan bir aracı konumunda iken *phantasia*'da ise algı nesnesi ortadan kalktığında ona ait bilgilerin imgesel düzeyde saklanmasını ve yapılandırılmasını içerir. Ayrıca, David Hume'un *İnsan Doğası Üzerine bir İnceleme*[5] adlı yapıtında değindiği üzere *phantasia*'yı bellek ile karıştırmamak gerektiği üzerinde durur. Hume'a göre bellek, "özgün izlenimleri hiçbir değişikliğe uğratmadan düzenlemeye çalışır, *phantasia* ise imgeleri yorumlama, onlara istediği biçimi verme ve onları istediği ilişki içine yerleştirmekte özgürdür."[6] *Phantasia* terimine tekrar geri dönersek burada *bilgi bilim* anlamına gelen *görüngü*, kısacası duyularla algılanan deyimiyle anlamdaş olarak; *hadise* veya *olay*dır. Fransızca *phenoméne* deyimi *Alman İdealizmi*'nin *görünüre çıkma* anlamına gelen *Erscheinung* kavramını görüngü ile dile getirilmesine rağmen *Phaenomen* kavramından ayırmak gerekir. Çünkü *Phaenomen* kavramı nesnel bir gerçekliği dile getirirken

---

[1]Jacqueline Furby ve Claire Hines, *Fantastik*, (Çev. Sena Yavuz), Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s.15 [Collins, R- H. Pearce (Ed.) (1985). The Scope of the Fantastic: Theory, Tecnic, Major Authors, Westport: Greenwood Press, pp.4].

[2] Olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda.

[3] Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi, Ankara 2006, s.7.

[4] Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2 (E-I), Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 250.

[5] David Hume, *Treatise of Human Nature*, 1739.

[6] Samet Doğan, "Antik Yunan Felsefesinde Fantasia Kavramı ve Rönesans Resim Sanatına Yansıma Biçimleri," *Route Educational and Social Science Journal Vol. 3* (4), Ocak 2016, s. 164. <http://www.ressjournal.com/Makaleler> (23.12.2016)

Erscheinung kavramı nesnel değildir. Herhangi bir nesne ya da olayın algılanabilen yönleri olarak görüngü alanı bir ruhbilim olarak herhangi bir nesne ya da olayın algılanabilen yönlerini kapsamaktadır.[7] Oysa görüngüden farklı olarak görüntü kelimesine düşünsel bir geçiş yaptığımızda görüntünün var olmadığı halde varmış gibi gelen *fantôme* söze görünür gibi olan bir yanılsamadır. Bu konuda;

> Metafizik, doğru bir düşünceden yanlış bir düşüncenin –bir görüntünün- nasıl çıkabileceğini yüzyıllar boyunca araştırmasına rağmen Marksizm için bu sorun ideolojilerin ve bilginin nasıl doğduğu sorunu olarak görüldüğünden görüntü, gerçek ve pratikle bağın koparılmasından, ilişkinin kesilmesinden doğar. [8]

Ve böylesi bir tanımlamanın karşısında *görüntücülük* ya da diğer bir deyişle *fantasmatisme*; algıladıklarımızın gerçeğin kendisi olmayıp, görüntüsü olduğunu ileri süren bir öğreti buradan yola çıkar ve Platon'dan gelen bir *ideacılık* ile birlikte Berkeley'in özdeksizciliği gibi birçok idealist öğretiler esasen görüntücüdür. Örneğin Antikçağ felsefesinde ilk görüntücü sayılan Demokritos'a göre bilginin iki biçimi vardır; gerçek olan ve görüntü olan. Buna göre; "gerçek, algıladığımız zaman değil, tersine algılayamadığımız zaman ortaya çıkar"[9] görüşü doğrultusunda görüntücülük ile fantastik olanın imgelem boyutu daha net olarak ortaya konabilir. Tarihçe olarak bir hayali ifade eden *fantazya* (phantasia)'nın imgelemi ilgilendiren *fantastikon* sıfatı, temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği anlamına gelen *phantastike*'ye yerini bırakmıştır. Ayrıca Yunan klasiklerinden Aiskhylos ve Euripides'in eserlerinde geçen hortlak, hayalet anlamına gelen *phantasma*'nın fantastik sıfatına dönüşümü Ortaçağ'da gerçekleşmiştir. Fantastik, en eski kullanımlarından birine işaret eden Godefroy'un *cin tutmuş* anlamını verdiği ve içine *şeytan girmiş* anlamı barındıran *Demoniacle* sözcüğünün fantastik ile yakınlığı dikkate değerdir. Gerçekten de fantastiğin imgelem ile olan birlikteliği, klasik Fransızcada *Fantasie* kelimesi ve bir başka sıfat olan *Fantasieus* (kaçık, aldatıcı), 19. yüzyıla kadar süregelmiştir. Özellikle 1831 tarihli Akademi Sözlüğü'nde (*Le Dictionnaire de l'Académie*) bir gerçekliği olmayan görüntü anlamına gelen ve ayrıca boş düşlere ve kuruntulara dayanan anlamını fantastik sözcüğüne atfeder. Kısacası, yalnızca imgelemde var olan anlamına gelen fantastik kelimesi mantığın bir karşıtlığını sergilemekle birlikte, delilikten bile sayılabilir. Gerçekliğin çiğnenmesi anlamına

---

[7] Bknz. TDK tarafından yayınlanan Ruhbilim Terimleri Sözlüğü'nde *Phenomenological Field* deyimi karşılığında Mithat Enç tarafından kullanıldığı biçimiyle *görüngü alanı*.

[8] Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 251.

[9] A.g.e., s. 251.

geldiği gibi çığırından çıkmış bir hayal gücünden ya da alt üst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu görsel bir olguya; optik bir yanılsamaya dikkatimizi çeker. Optik bir yanılsamadan bahsettiğimizde hemen çok uzağa gitmeden 19. yüzyılda Baudelaire'in kent fantazmagoryasının görkemini anlatırken ya da Benjamin'in tüm nesnel dünyayı bir fantazmagorya olarak süpürüp ortadan kaldırırken sanayi kapitalizminin gerçekliğini *diyalektik bir imge*[10] olarak görmekte gecikmeyecektir. Nitekim "gözle görülür evrenin tümü bir imge ve göstergeler dükkanından başka bir şey değildir" [11] diyerek Baudelaire, burada "özel rüyalarla dolu metaları değil, metalar olarak içi boşaltılmış özel rüyaları göstermiştir."[12] Aslında Baudelaire burada metanın ruhuyla empati kurarak, kendini farklı kılıklarda sunuyordu; kah bir avare, kah bir fahişe, kah bir paçavracı, kah bir züppe oluyordu ve hatta gerçek şairlere artık ihtiyaç duymayan bir toplumun önünde şair rolü oynarken bile en önemli rollerinden biri şeytanın kendisiydi ve üstelik şeytansı jestiyle eksiksiz bir rol: cehennemin pis pis sırıtışı ve tam da bu kahkaha Benjamin'e göre tam da Baudelaire'e özgüdür.[13] Çünkü kötülüğün yılgısını ve dehşetini ifade eden Baudelaire'e göre; şiirin başlangıcından beri -ki ona göre bütün şiir betikleri böyle yapılırdı- aklın kötülük aracılığıyla uyarılmasına yönelik bir çaba olduğunu yadsımamaktadır. Nitekim İmparatorluk Savcı Yardımcısı Pinard; *Lanetlenmiş Kadınlar* ve *Vampirin Değişimleri* şiirindeki gibi bazı dizelerinden örnekler vererek şairin, azizlerin değil şeytanın yanında yer aldığını ifade eder. Buna göre Pinard; "törelerimizin, toplumuzun tek dayanağı olan büyük Hıristiyan aktöresine saldırdığı için aslında Baudelaire'i ceza yargıcının önüne çıkartmak gerekirdi"[14] diye söyler. Aslında Baudelaire'e göre çağdaş sanatın tek amacı (şiirin ve özellikle müziğin); sonsuz mutluluk tabloları sunmaktan çok, içine daldığımız korkunç tartışmalar ve savaşımlarla karşıtlıklar yaratarak zihni büyülemekti. Böylelikle ona göre "her insan yüreğine yerleşmiş olan gizli Lucifer'in üstüne göz kamaştırıcı görkemli ışıklar saçtılar" diyerek çağdaş sanatın şeytansı bir eğilimi olduğunu söyleyerek ekler;

> İnsanın kendi kendine açıklamaktan zevk aldığı bu cehennemi yanı günden güne artıyor. Sanki iblis, daha lezzetli bir besin hazırlamak için kümeslerinde

[10] Diyalektik imge: Birbirine karşıt öğelerin yan yana getirilmesi için gerekli eksenleri sağlayarak bunları billurlaştıran bir görme tarzıdır.

[11] Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 200.

[12] Susan Buck-Morss, a.g.e., s. 205.

[13] A.g.e., s. 210.

[14] Erdoğan Alkan, *Karanlıklar Prensi Baudelaire*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995, s. 45.

> insan türünü semirten bir besici gibi, yapay yöntemlerle bu cehennemi yanı sürekli büyütmekten zevk alıyor.[15]

Burada Baudelaire'in stratejisi sanatın, doğanın kötülüğünü, insanın günahkarlığını ele geçirerek gene onun karşısına diker ve sanat doğayı bozdukça, yapaylaştıkça kötü ve kötüleştikçe de iyi bir karakter kazanır. Ona göre güzellik, hakikat ve iyiliğin birliği üzerine doktrin modern felsefi bir saçmalığın icadıdır. Bu nedenle Baudelaire kötülüğe doğa yerine sanatın hükmetmesini belirleyerek şöyle tanımlar; "sanat, ancak doğanın kötülüğünden güzellik damıtmayı başararak ona direnebilir. Kötülüğü ele geçirir ve onu yeniden kurar, yaratır." Onunki bilinçli kötülüktür; iyilik içindir, *Kötülük Çiçekleri*dir. Kısacası Baudelaire için şeytan, sanatçıdır, cehennem onun evidir ve lanetliler kahramanlarıdır. Böylelikle sanatçı "kasten suç işleyerek, günah işleyerek, tanrının ve toplumun buyruklarına, Rimbaud'nun *Yığınların İğrenç Dürüstlüğü* dediğine, başkaldırır.[16] Şairin düşe ve düş gücüne olan düşkünlüğünü buradan anlayabiliriz. Bütün donukluğuyla, olduğu gibi kabul edilen, hiçbir ülküselleştirmeye (idealizasyon) indirgenmeyen hassas bir gerçeklikle, düşsel olanın maddi ve manevi benzerliklerin ağını yeniden kurabileceği bir düş arasındaki gerilim;[17] *Kötülük Çiçekleri*'ni şiirsel bakımdan özgün kılan gerilime denk düşer. Baudelaire'in çoğunlukla üzerinde durduğu asıl gerçekliğin düş gücü ve çocuksu hayaller, fanteziler imgelemleri 20. yüzyılda başta Gerçeküstücüler[18] olmak üzere birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Fantastik imgelem türünün gelişmesinde şiirsel anlatım ve alegorik anlatımın yeri yadsınamaz. Orta Çağ Avrupa'sında; canavar ve yaratıkların ilahi ve etik anlamlar yüklenerek Hıristiyan öğretilerinde alegorik kullanımını fantastik ifadenin bir türü olarak görülebilir. Ancak edebiyat kuramcısı Tzvetan Todorov'a göre şiir de alegori de fantastik anlatımın dışındadır. Fantastik sözcüğünün gerçek anlamına yani kurmaca ve düz anlamda kalması düşüncesindedir. Edebiyatta fantastik anlatım, ahlaki imgeler, etik öğreti ve didaktik bir söylem yaratamaz.[19] Bir metni okurken temsillerin dışlanıp anlamsal bir bütünlüğe

---

[15] Erdoğan Alkan, a.g.e., s.103.

[16] Ali Artun, "Kötünün güzelliği," Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, ss. 60-62.

[17] John E. Jackson, "Şiir ve Mit. Bir Mit Sorgulaması Olarak Modernlik, Holderlin, Baudelaire,

Mallarmé, T.S. Elliot, Rilke", (Çev. Olcay Kunal), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt, Ankara 2000, s. 1035.

[18] Sürrealizm: Gerçeküstücülük 1920'lerin başında Paris'te doğan ve Avrupa'da egemen olan Walter Benjamin'in tanımıyla *son avangard* sanat akımı.

[19]Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi, Ankara 2006, s. 20-21.

yerleştirilmesi fantastik kavramını yok edecektir. Bu durumda ya duyulardan kaynaklanan yanılsama ya da farklı bir gerçekliğin bilmediğimiz yasaları tarafından yönetilen bir üst gerçeklik söz konusudur. Fantastik kavramı tam olarak bu kararsızlık sürecinde yer alır. Yanıtlardan herhangi birinin seçilmesi durumunda fantastikten uzaklaşılarak tekinsiz ya da olağanüstü türlerinin alanlarına girilmiş olunur. "Fantastik kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır."[20] Todorov'un fantastik imgelemin sınırlarını bu kadar keskince çizmesi özellikle ressamlara ilham sağlayacak pek çok edebi eserin de sınırlanmasına yol açmaktadır. Türün öncü yazarlarından Howard Phillips Lovecraft fantastiği, yapıtla değil, okuyucunun deneyimlediği duygularla ilişkilendirmiştir: "Fantastik hikâye, yazarın niyetinden çok, uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirilmelidir. Okur, korku ve terör duygusuna kapılıyorsa tuhaf alemlerin ve güçleri varlığını hissediyorsa, o öykü fantastiktir."[21] Fantastik tür, romantizm akımlarından da beslenmiş, masallar ve mitolojik anlatıların dışında dünya gerçekliğine dahil edilen olağanüstü arzusuyla tanımlanabilir.

1.1. Olağanüstü ve Tekinsiz

Fantastik tür incelenirken *olağanüstü* ve *tekinsiz* kavramlarının açıklanması önem kazanır. *Tekinsiz* kavramı, zihnin sınırlarıyla açıklanabilecek şekilde olağanüstü, sıra dışı, inanılmaz, endişe verici, tuhaf olayları betimlerken kullanılmaktadır ve fantastik kavramının tersine sınırları belirsizdir. Freud'un tekinsiz olarak nitelendirdiği psikanaliz teorisi *Unheimlich*;[22] korkunç kavramının özel bir çeşidini tanımlamak için kullanılmıştır. Freud'a göre yabancı şekilde aşina, aşina olunan gerçeğin ortasındaki yabancı bir fenomenin keşfinden ziyade yok sayılan ve silinmiş bir aşinalığın dönüşüyle ortaya çıkan yabancılık hissiyle ilişkilidir. Daha kesin olarak açıklarsak, tekinsiz, yetişkinliğin ruhsal yaşamıyla örtüşmeyen bastırılmış bir çocukluk izleniminin geri dönüşümünü ifade eder.[23]

Olağanüstü kavramı ise fantastik gibi görünmesine karşın olağanüstünün kabullenilmesiyle son bulmaktadır.[24] Olağanüstü ve hayal ürünü olarak niteleyebileceğimiz

---

[20]Tzvetan Todorov, *Fantastik; Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 31.

[21]Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 40.

[22]*Unheimlich*: Tekinsizlik veya aşina olunan ya da kaygı verici yabancılık.

[23]Pierre Ancet, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, (Çev. Ersel Topraktepe), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 92,93.

[24]Pierre Ancet, a.g.e., s. 52,57.

çoğu şey mimetik düşüncenin hakimiyetinden önce, Ortaçağ'ın fantastik düşün gücüne sahip dönem insanları için ise gerçekliktir. Ortaçağ edebiyatında olağanüstü kavramına değinecek olursak; araştırmalara göre olağanüstü olan üç gruba ayrılır: Özellikle *bestiarium'*larda[25] ve hayal ürünü coğrafya eserlerinde örneklerine rastlayabileceğimiz *doğaüstü-olağanüstü* (*mirabilis*), folklorik ve şeytani inançlar içeren *büyülü olağanüstü* (*magicus*) ve azizlerin yaşam hikayelerinde sıklıkla rastlanan Hıristiyan *mucizevi olağanüstü* (*miraculosus*) kavramı.[26]

Hıristiyan kültürü Yunan ve Roma'dan devraldıkları olağanüstü kavramını şeytani bir olgu, Eski Ahit ve İncil geleneğinin etkisiyle doğaya karşı ilahi bir müdahale olarak görür. Bu bağlamda Ortaçağ'da her türlü olgu Tanrı'nın işareti olarak görülüp; bir canavar, efsanevi bir hayvan veya Şeytan'ın yüzü bile tutarlı ve bütüncül bir şekilde hem düzenin parçasıdır -ki buradaki tüm biçimler hem olağan bir anlama sahiptir- hem de insanlığa bir mesaj kaygısı taşıyan ikincil bir anlam barındırmaktadır.[27] Olağanüstü kavramlarını inceleyen araştırmacılar bu olguları hayal ürünü kategorisinde toparlayarak; mekanlar, kültürel türler ve ifade türleri olarak farklı sınıflarda incelemişlerdir. Bu kategoriler daha sonradan, *Jurgis Baltrušaitis*'in[28] tarihi-sanatsal incelemelerini ve *Victor Hugo,*[29] *Levis Caroll*[30] ile *Tolkien*'in[31] edebi icatlarını da göz önüne almış olan *Tzvetan Todorov tarafından* derinlemesine incelenen hayal ürünü kategorisiyle kaynaşmıştır: *Narnia*'dan *Yüzüklerin Efendisi*'ne, vampirlerden perilere kadar uzanan bu para-mitoloji bütünü, Ortaçağ'dan aldığı ilhamla çağımızda gelişmiş bir edebiyat ve sinema endüstrilerini besler.

Olağanüstü kavramlarına geri dönecek olursak Erken ve Merkezi Ortaçağ'daki kadar doğaüstü-olağanüstü tür denemeleri, fantastik öykü dizileri veya mucize kitapları (*libri miraculorum*) gibi eserler üretilmemiştir. Eser verilen popüler konular: Hıristiyanlık temalı olağanüstü olmasının yanı sıra didaktik anlatımlarla bezenmiş yolculuk öyküleri, azizlerin

---

[25]Bestiarium: İnsanlar ve hayvanlar arasındaki karşılaştırmaları konu edinen ahlaki ve didaktik Orta Çağ eserleri.

[26]Francesco Stella, "Ortaçağ Edebiyatında Olağanüstü Kavramı", (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ; Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar,* (Ed. Umberto Eco) , Alfa Basım Yayım, İstanbul 2014, s. 632.

[27]Francesco Stella, a.g.e., s.633.

[28]Jurgis Baltrušaitis (1873-1944) Litvanya'lı sembolist şair, yazar ve çevirmen.

[29]Victor Hugo (1802-1885) Romantizm akımına bağlı Fransız şiir, roman ve oyun yazarı.

[30]Levis Caroll (1832-1892) Asıl adı Charles Lutwidge Dodgson olan İngiliz yazar, matematikçi, Anglikan papazı ve fotoğrafçı.

[31]J.R.R.Tolkien (1892-1973) İngiliz yazar, şair, filolog ve akademisyen.

mucizelerinin anlatıldığı yine dini temalı yaşam öyküleri, *Dante*'nin[32] *İlahi Komedya*'sını da içeren öte dünya düşleri ve doğa alanını kapsayan olağanüstü eserlerdir. 5. ve 7. yüzyıllar arasında Anglosakson bir yazar tarafından yazıldığı düşünülen elyazması eserde ve takiben üç elyazmasından oluşan *Liber Monstrorum*'da (Canavarların Kitabı) sirenler, satirler, kikloplar, köpek başlı insanlar, gorgonlar, hermafroditler, pigmeler, üç başlılar, harpiler, minotorlar, tritonlar, ayakları ters duranlar, devler ve çok dilli yaratıkların yanı sıra Beowulf başta olmak üzere hayal ürünü varlıklar anlatılır. Geç Ortaçağ ile daha sistematik hale getirilecek olan olağanüstü türü, *Flaubert*'in[33] *Aziz Antonyus'ın Baştan Çıkarılışı* hatta *Borges*'un[34] *Düşsel Varlıklar Kitabı* dahil olmak üzere Avrupa sanatı ve edebiyatı üzerinde etkili olmuştur.[35]

1.2. Ortaçağ'da Grotesk ve Karnavalesk

Edebi anlamda tüm Ortaçağ anlatıları ve parodileri -grotesk beden imgelemine dayalı bir grotesk gerçekçiliğe bağlı halk gülmecesi maddi-bedensel, alçaltıcı ve dünyevi parodilerin- sanatsal-tiyatral bir anlatıyla karnaval ritüelinin temelidir. Grotesk imgeleme arkaik sanatlarda ve mitolojilerde dolayısıyla Antik Yunan ve Roma sanatlarında rastlanılır. Seramik süslemeler, gülünç maskeler, bereket tanrıları, güldürü sahneleri, karnavallarla ilişkili bayramlar, mimler gibi sanat ve edebiyat alanlarında grotesk tipler Geç Antik çağlarda da görülmüştür. Ancak *grotesk* (grotesque) teriminin adlandırılışı oldukça dar bir anlamda olsa da Rönesans dönemine dayanır. 15. yüzyıl sonunda Roma'da yapılan yer altı kazılarında bulunan bilinmeyen türden resim süslemelerine İtalyanca mağara anlamına gelen *grotta* ve yeraltı anlamında türetilen *la grottesca* adı verilmiştir. Şaşırtıcı bir biçimde bu süslemelerde sanatsal fantezinin, özgürlüğün ve neşenin dışavurumu gözlemlenmiştir. Başlangıçta Roma süslemelerini tanımlamak için anlamlandırılan bu sözcük Agustus döneminin mimarı ve sanat uzmanı olan *Vitruvius*'un yargısından hareket eden *Vasari* tarafından doğal form ve oranların barbarca ve kabaca bozularak duvarların canavarlarla kaplanması olarak yorumlamıştır.[36] Groteskin derin ve kapsamlı incelenmesi 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar gerçekleşmez. 17 ve 18. yüzyıllarda halk mizah kültürüyle derinden

---

[32]Dante Alighieri (1265-1321) İtalyan Rönesans dönemi ozan ve politikacı.

[33]Gustave Flaubert (1821-1880) Fransız roman yazarı.

[34]Jorge Luis Borges (1899-1986) Arjantinli öykü, deneme yazarı şair ve eleştirmen. Gerçeküstücülük ve büyülü gerçeklik türlerinde eserleri vardır.

[35]A.g.e., s. 635.

[36]Mihail Bahtin, *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü,* (Çev. Sabri Gürses), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2016, ss. 41- 43.

ilişkili bu kavram klasik anlamdaki edebiyattan dışlanıp; bayağı ve gülünç ya da *gross natüralizm* sıfatına maruz kalmıştı. Bu dönemlerin edebiyatı şenlik ve karnaval kültürlerinden etkilenmediği halde karnaval kültürü ve grotesk imge Rönesans'tan kalma bir gelenek olarak süregelmiştir. Halk kültürüyle bağının kopması grotesk imgelemi salt edebiyatla ilişkili bir kavrama dönüştürür. Ön Romantizm ve Romantizm böylelikle grotesk türün yeniden canlanışına ve radikal dönüşümüne tanıklık etmiştir. Karnavalesk unsurlar barındırsa dahi halk kültüründen uzaklaşarak bireysel bir dünya görüşünün yeni bir ifadesi haline gelir.[37]

Grotesk kelimesini bir sözcük olarak ilk defa ele alınması da 19. yüzyılın ikinci yarısına tekabül eder. Birbirinden bağımsız biçimde bu kavramı ele alan iki düşünürden biri olan Wolfgang Kayser, *Sanat ve Edebiyatta Grotesk* adlı yapıtında groteski olumsuz bir kavram olarak ele alırken; yakın bir zaman diliminde ancak uzak bir coğrafyadaki Mihail Bahtin ise kavrama farklı bir bakış getirir. Bahtin grotesk kavramında, korkuya direnmenin yolunu yaratmaya çalışmayı, Kayser ise bizzat korkunun kendisini görmüştür.[38] Tekinsizlik duygusunun aracılığıyla yabancılaşmayı ve gerçekçiliği rahatsız edici bir vurguyla arayan Kayser'in grotesk anlayışını aslında Aydınlanma çağı sonrası gotikle ilişkili grotesk kavramıyla bağdaştırmak daha doğru olur. Zira Kayser, groteskin hayatın ürkütücü yanlarından, insan ruhunun derinliklerindeki korkulardan, rahatsız edici düşüncelerden kaçıştan çok bunlarla yüzleşme yöntemi olduğunu vurgular.

Bahtin, Ortaçağ ve Rönesans kültürlerini özellikle Aydınlanma çağının estetik algısından ayıran halk gülmece türünün etkisindeki bu kavrayışı: *grotesk gerçekçilik* olarak tanımlar. Özellikle Rabelais'de yer alan grotesk imgeler klasik estetik açısından çirkin, canavarca ve gariptirler. Bedensel anlayış kabaca, üstünkörü, çelişkiler, dönüşümler ve zıtlıklarla bezelidir. Edebiyatta yer alan Ortaçağ parodileri bu grotesk beden kavramına dayanır. Bahtin'in grotesk beden imgesi üzerine; bedenin simgesel olarak parçalanması ve yeniden birleştirilmesi, toplumsal hiyerarşinin parodisel ve tuhaf yeniden biçimlendirilmesi karnaval kutlamalarının kolektif bedensel deneyimiyle bağlantılıdır. Bahtin'in fikirlerinin ardında revize edilmiş Hegelci bir anlayış da vardır. Hegel'in "farklı doğal alanların ölçülemez, abartılı boyutların birleşmesi ile insan bedeninin farklı parçalarının ve organlarının çoğalması söz konusudur" düşüncesini popülist bir diyalektikle birleştirir.

---

[37]Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası,* (Çev. Çiçek Öztek), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, ss. 62-65.

[38]Eren Rızvanoğlu, "Bahtin'de Beden ve Dünyanın Grotesk Kavranışı"*, Grotesk,* (Der. Şebnem Pala Güzel)*,* Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2016, s. 15.

Hegel'in grotesk bir imgede heyecanlı bir çalkantı ve galeyan gördüğü yerde, Bahtin popüler eğlence ritüellerini görür. Bu diyalektikte baktığımızda bedenin grotesk dönüşümü; doğum, yaşam, ölüm ve ölümden sonra hayat döngüsüyle yansıtılır.[39] Rönesans yapıtlarında, özellikle Hieronymus Bosch ve Yaşlı Pieter Brueghel'in resimlerinde ve hatta 12. ve 13. yüzyıl köy kiliseleri süsleme ve fresklerinde olduğu gibi kırsalda yaşayanların kentlilere olan bakış açısını bu grotesk köylü tasvirlerinde de görebiliriz.[40] Işık-gölge unsurlarından yararlanmayan Brueghel, konunun karikatürize öğelerini güçlendirmek için figürleri keskin çizgilerle öne çıkarır, güzelleştirmek için hiçbir çaba göstermez.[41] *Öteki-olan* olarak görülen Batı'nın çoban ve köylü tasvirleri şişman, kaba saba, abartılı ve çirkin bir şekilde soylu olandan bariz biçimde ayrılırken aralarındaki kültürel fark da ortaya konur. Yine de kent mizahı kültürünü ifade eden söz konusu tasvirlerin en başarılı örneklerine Brueghel'in tablolarında rastlanır. Bilindiği kadarıyla Brueghel kilise için resim yapmamıştır. Üslubunu ve yüzeye yayılmış küçük figürlerden oluşan kompozisyon yaklaşımını Bosch'tan almıştır. Ancak onun aksine azizler, şeytanlar ve tuhaf yaratıklarla dolu alegorik anlatımdan ziyade toplumsal bir biçimde doğa ve günlük yaşamı konu alır. Günlük yaşamı konu alan resimlerinin çoğunda kaba ve cahil olarak görülen köylülerin küçük ayrıntılarla kent mizahına adapte olacak bir güldürü geleneği oluşturur. Ancak üslubundaki bu ayrıklık grotesk bir Ortaçağ güldürüsü havasına rağmen reformist bir tavırla modern bir yol çizer. Bu karnavalesk gelenekten gelen resimlerinden farklı olarak *Ölümün Zaferi* isimli tablosunda canlılarla ölüler arasında bir savaşı betimler. İskelet ordularının insanları kırıp geçtiği bu kaos tasviri ıssız ve karanlık bir manzarayla birleşmiştir.[42] (Resim 1.1.) Kuşkusuz bu resim onun karnaval güldürüsü tavrına en uzak olan ancak tavır olarak Bosch'un ahlakçı alegorik üslubuna en yakın eseridir. Brueghel'in betimlediği ölümün halleri teması; insanların ve iskeletlerin resmi geçişi, ölülerle insanlar arasındaki savaş ve dans eden iskelet kompozisyonları; insanoğlunun ölüm karşısında çaresizliğini ve ölümün eşitliğini hatırlatmaktaydı. Ortaçağ'ın sonu, bu çürümüş beden ve iskelet vizyonlarıyla doluydu. Sırıtan kafatasları, şamatacı iskeletler antik ve klasik dönemde oldukça yaygındır. Tabi dönemden farklı olarak iskeletler ellerinde kaplar ve şarap testileriyle neşeli ve komik olarak

---

[39]Craig Brandist, *Bahtin ve Çevresi,* (Çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 213.

[40]Mihail Bahtin, *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü,* (Çev. Sabri Gürses), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2016, ss. 36, 37.

[41]Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 388.

[42]Lionello Venturi, "Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e", (Çev. Sinem Gürsoy Çakmak), *Rönesans'ın Serüveni*, (Ed. Enis Batur), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, ss. 157,158.

betimlenirler. Ancak Hıristiyan düşüncesine aykırı olan bu ölü ve iskelet figürleri Ortaçağ'da ciddi ve uyarıcı bir havayla resmedilir.[43]

Ortaçağ kiliselerinin gotik heykelleri, kanatlı sfenksler, griffonlar, katedrallerin çatılarına konumlanmış kimeralar ve gargoylelar... Bütün bu grotesk oluşum ve üzerine doğaüstü anlamlar yüklenmiş karakterler, devler, cüceler, ucubeler; hatta daha öncesinde mitolojide Kral Oedipus'un karşısına çıkan yarı aslan, yarı kadın, kanatlı *Sfenks*, Odysseus'un yolculuğunda karşısına çıkan tek gözlü dev *Cyclops*, Eşek kulaklı dokunduğunu altına çeviren Kral Midas, İngiliz anlatısı *Beowulf*'un *Grendel*'i, Ortaçağ alegorilerinde, *bestiarium'*da yer alan ilahi ve denizcilerin uydurduğu hayali yaratıklar, *İlahi Komedya*'da cehennemin en dibinde tüm görkemiyle yer alan üç yüzlü *Lucifer*, Notre Dame Katedrali'nin zangoçu *Quasimado* groteski işlevsel olarak örneklendiren karakterlerdir. Shakespeare'in oyunlarında kurukafalarla şakalaşan mezarcılar, Macbeth'in karşısına çıkan cadılar, Fırtına'da yarı insan yarı hayvan olarak betimlenen *Caliban*; Goya'nın resimlerine kadar farklı şekilde evirilse de benzer etkiyi yaratan bir kavram olarak önümüze gelir.[44] Bütün benzer imgeler trajik ve ürkütücü olmalarının yanı sıra tuhaf ve çözümlenemeyen kesinliğine karar veremediğimiz tüm bu gizemli halleri ile zihnimizde karmaşık tepkiler yaratır. Grotesk her ne kadar akılcılık ve klasik olanın karşısında dursa da içinde barındırdığı ve türün kendine özgü zıtlıkları ile edebiyatın birçok eserine sıçramış bir yaklaşımdır.

1.2.1. Alegori ve Simgesel Anlatım

Evrenin sembolizm yüklü alegorik kavranışı Ortaçağ simgeciliğinin temelini oluşturur. Dönem insanı içinde yaşadığı dünyada Tanrı'ya ilişkin anlam, gönderme, betimlemelerle hayali bir gerçeklikte yaşıyordu. Klasik çağ insanının mit oluşturma eylemi Hıristiyan dünya görüşüyle birleşerek yeni imgeler, semboller, mitler oluşturarak doğaüstü bir duyarlılıkla klasik çağın yitik pagan tanrılarının üzerine kendi kutsallarını ekleyerek yani bir olağanüstü geleneği oluşturur.[45] Dönemin mistik düşüncesi bu olağanüstü gelenekten hareketle pagan gelenekten gelen yaratık ve canavar tasvirlerinin varlığına haklı bir neden bulmak için onları evrensel sembolizm geleneğinin içine kattı. Kutsal metinin tarihi alegorisini ortaya çıkartmak için nesnelerin, doğaüstü olayları ve ruhani deneyimlerin

---

[43]Jurgis Baltrušaitis, *Düşsel Ortaçağ*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 2001, ss. 271, 272.

[44]Seçil Saraçlı, *Dönüşüm ve Grotesk: Carson McCullers-Truman Capote*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir 2009, s. 18.

[45]Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik,* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2012, s. 96.

anlatımını sunan ansiklopedik alegorik eserlerin ortaya çıkmasıyla efsanevi canavar ve yaratıklar da bu eserlerde mistik ve ahlaki öğrenimin bir parçası olarak yer alırlar.[46]

Tektanrıcı dinler, kutsal bir varlığın sözünden derlendiği metinlerden oluşturulmuş olsa da insanlık tarihine baktığımızda sözlü tarihin de bu metini etkilediğini fark ederiz. Yunan ve Roma temelli inanışların sözlü bir gelenekten geldiği doğrudur ancak yazın geleneği oluşmuş bu toplumlar zaman içinde bu metinler yazıya döküldüğünde metinler arasında ortaya çıkan farklılıklar, isabetsizlikler kuşku yaratabilir. Bu kuşkuların önüne geçmek için de insanlar, bu metinlerin alegorik bir anlatım kaygısı taşıdığına dolayısıyla belirli bir tarihten çok ahlak anlayışı, dünya görüşü ve bakış açısı olarak tanımlamalarına sebebiyet verir. Bu bağlamda, Hıristiyan kutsal metinlerinden çok daha eskiye dayanır. Alegori, Yunancada *állos* (başka) ve *agoréuein* (meydan olarak geçen agorada halka açık konuşma) kelimelerinden oluşarak *başka bir şey söylemek* anlamına gelir. Söylendiği anda anlaşılmayan ve kelime anlamından ayrı bir anlama gelen soyut bir kavram, somut bir imge yoluyla ifade edilir. Bu imge, bir insan, canlı veya cansız bir varlık, bir eylem yahut başka bir şeyin simgesi olarak kullanılır. Ortaçağ'ın, metafiziğin etkisi altındaki *patristik*[47] gelenekten miras aldığı evren kavramı, simge sistemi ve Tanrının insanlara ahlaki ve dini gerçekleri açıklayan mecazi dil olarak algılanır. Söz konusu mecazda gerçek dünyadaki hayvanlar, bitkiler ve cansız nesneleri tasvir edip incelemekten çok Tanrının izlerini aramak, ilahi anlamları keşfetmektir. [48]

Tanrıya ilişkin izleri birbirinden farklı simgelerle anlatmak, yorumcu açısından o simgeyi somut ve güdüleyici kılan bir yöntemdir. Ancak bu yöntem bir alegoriyi kavramayı güçleştirebilir. Bazen bir sembol, göründüğünden farklı bir şey ifade edebilir. Ortaçağ insanını, doğadan gelen şeyleri doğaüstüyle birleştirmeye iten simgesel evrende her şey birbirine karşılık gelir ve uyum içerisindedir. Ancak göstergelerin bu birbiriyle kaynaşmış hali öylesine karmaşıktır ki örneğin *sakınım* erdemini sembolize eden bir yılan bir başka bakış açısına göre Şeytanın simgesi olabilir.[49] Bu ikircikli belirsizliği alegorinin doğası olarak kabul edebiliriz. Fantastik edebi türü inceleyen Todorov'a göre alegori, gerçek anlamı silinmiş iki yönlü bir önermedir bu yüzden de fantastik ile çakışan bir kavramdır.

---

[46]Umberto Eco,*Güzelliğn Tarihi,* (Çev. Ali Cevat Karakoyunlu), Doğan Kitap, Çin 2017, s. 145.

[47]Patristik veya Patroloji, ilk Kilise Babaları olarak bilinen erken Hıristiyan dönemi yazarlarını konu alan teoloji alt disiplinidir.

[48]Irene Zavattero, "Alegori ve Doğa", (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ; Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar,* (Ed. Umberto Eco), Alfa, İstanbul 2014, s. 627.

[49]Irene Zavattero, a.g.e., s. 100.

Günümüzde doğaüstü öğeler içeren peri masalları ve fabllar saf alegoriye en yakın tür olabilir.[50] Her ne kadar Todorov fantastik türün, alegori ile tamamen zıt olduğunda diretse de düşsel Ortaçağ'ın alegorik ve sembolik anlatımı hayali yaratıklardan oluşan kendine has bir mitoloji yaratmıştır.

1.2.2. Gotik Yaratıklar

Ortaçağ, karnaval eğlenceleri, grotesk güldürüler ve yoğun Hıristiyan baskısının gölgesi altında alabildiğine düşsellik, olağandışılık ve fantastik şeylere olan ilginin de etkisiyle simgesel ve alegoriktir. Ortaçağ'da ortaya konan uzak ve ulaşılmaz yerlere dair eserler, gerçek ve hayali hayvanları anlatan inceleme kitapları çoğunlukla geleneğin gücünden yola çıkan ancak ne o yerlere gerçekten gitmiş ne de yaratıkları gerçekten görmüş kişiler tarafından yazılmıştır. Simgesellik, ampirik bilgiden önemlidir. Antik dönemlerle bağlantısını kopartmayan bu çağ, antik tanrıları vahşi ve canavarca çehrelere bürünmesini sağlamış hatta Doğu mistisizmiyle harmanlanan tuhaf yaratıkların peyda olduğu görülmüştür.

Orta ve Kuzey Avrupa'da Kavimler Göçü döneminde İskitlerle Avrupa'ya kadar gelen hayvan ve kuş başı motiflerinin, kötülükten koruyucu bir tılsım olduğu düşünülmektedir. Germen kavimlerinin kötülüklerden korunmak için kullandığı bu tılsım ve muskalar bütün kuzey halklarının şeytan ve kötücül ruhlardan korunmak için benzer yöntemler kullandıklarını gösterir. Bu hayvan motifleri zamanla şeytansı ve yaratık biçimleri alarak Roma mimarisi sütun başlıklarında da kullanılmıştır. Şeytan ve canavar imgesinin Kuzey ve Orta Avrupa'da Göçler döneminde ortaya çıkan birbirine dolanmış yılan gibi soyutlaştırılmış biçemlerin dışında iki canavar tarafından tehdit edilen insan motifi de yaygınlaşmıştır.[51]

Gerçek ve hayali hayvanların davranışlarını, etimolojik açıklamalarını, hayvanlara verilen sembolik, simgesel, ahlaki ve kutsal değerleri konu eden *Bestiarium* isimli kataloglar düşsel Ortaçağ'ın gotik yaratıklarını anlamamıza yardımcı olan kaynaklardır. Özellikle erken dönem bestiarium kitaplarından 7. ve 9. yüzyıllar arasında yazılmış Britanya kökenli *Liber monstrorum de diversis generibus* yapıtı hayali yaratıkları, korkutucu ve olağanüstü yönleriyle ele almıştır. 8. yüzyılda İrlanda'da Hıristiyan sembolizminin ve çok büyük ihtimalle Kelt rahiplerin pagan ve antik Roma inançlarının katkısıyla gelen türlü korkunç

---

[50]Tzvetan Todorov, Fantastik; Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul 2004, ss. 67-68.

[51]Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 215.

yaratığın süsleme üslubuyla harmanlanmış ilahi mesajlar barındıran *Book of Kells* kitabı ortaya çıkar. (Resim 1.2) Reenkarnasyon ve antik eskil imgelem sistemine sahip Erken Ortaçağ Kelt sanatı diğer çağdaşları olan kıta Avrupa'sına kıyasla daha ezoterik ve soyutlamaya dayalı bir grotesk tavır sunmuştur.[52] İslamiyet tesirli süsleme sanatı, birbiriyle kaynaşmış figürler soyut bitkisel biçimlerle ve soyutlanmış hayvan figürleri Hıristiyanlığın kendine özgü düşsel ve simgesel sistemine uyarlanmıştır. Gerçekten de Doğu, olağanüstülükler, fantastik seyahatler ve efsanevi yaratıklarıyla coğrafi keşiflerin etkisiyle birçok esere ilham kaynağı olmuş ve hatta -Yunan kaynakları aracılığıyla- özellikle *Büyük İskender*'in Doğu'nun olağanüstü topraklarına yaptığı fetihlerde karşılaştığı korkunç düşmanlar ve canavarlar ile ilgili hikayeler de Ortaçağ dönemini büyük ölçüde etkilemiştir. Bu masalsı yaratıklar, *Physiologos*'un[53] etkisiyle, dönemin ansiklopedilerini dolduracaktır. Eserde bu varlıklar betimlendikten sonra her birinin ahlaki ve teolojik özelliği sıralanır. Physiologos'ta yazar, bildiği yaratıkları doğru bir şekilde, duyduğu yahut efsanevi varlıkları denetimsiz bir hayal gücünün eşliğinde anlatmasından dolayı verilen bilgilerin güvenilirliği çelişkilidir. Belli belirsiz olsa da yaratılmış her varlığın ilahi bağlantısına atıfta bulunur. Her varlık, biçimi ve davranışları açısından kendisinden çok daha üstün bir gerçekliğin simgesi olarak betimlenir.[54] Physiologos'a bağlı kalınarak yazılan benzer tür ansiklopedilerde simgesel anlatımlar birbirleriyle çelişip karşıt anlamlar da ortaya çıkabilmektedir. Avcılardan kaçmak için kuyruğuyla izlerini silen aslanın insanların günahlarını affeden İsa'nın simgesi haline gelmesi gibi, başka bir hikâyede savaşılan aslanın kötülük sembolü haline getirilmesi gibi çelişkiler ortaya çıkar. Ortaçağ insanı Tanrı'ya ilişkin anlam, gönderme ve betimlemelerle dolu simgesel bir dünyada yaşamaktaydı. Bu dünya görüşü sayesinde doğa, onlara göre en korkunç yönleriyle bile yaratıcının doğaüstü varlığının sembolü olarak görülmekteydi.

Antik kaynaklarla olan temasını kaybetmeyen Ortaçağ'da, mitolojik kahramanlar eski inançları yeniden kültürel anlamda oluşturabilmek için kutsal Hıristiyan kişilerine dönüştürülürler. Helenistik tanrı ve tanrıçaların, yaratıkların yer aldığı oyma taşlar, heykellerden Zafer tanrıçası Nike melek sayılmış; Gorgon başıyla tasvir edilen Perseus,

---

[52]Engin Beksaç, *Erken Ortaçağ'da Batı Sanatı,* Ceren Yayıncılık, Edirne 2013, s. 43.

[53]Physiologos: Bilinmeyen İskenderiyeli bir yazar tarafından 2.- 3. yüzyıl arasında Yunanca olarak yazılmış olağandışı varlıkların yer aldığı didaktik Hıristiyan metni.

[54]Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik,* (Çev. Kemal Atalay), Can Yayınları, İstanbul 1999, s. 98.

yanında kartalla betimlenen Samson, Vaftizci Yahya olmuştur.[55] Book of Kells'i, Antik dönem rölyeflerini, Roma kilisesi sütun başlıklarını süsleyen biçimsiz canavarlar Ortaçağ insanı tarafından ilgi çekici bulunmaktaydı. Aziz Agustinus, *Hıristiyan Öğretisi* eserinde hayvanların, bitkilerin ve taşların kısacası her yaratığın ahlaki bir öğretiyle birleştiği etik ve ilahi mesajların anlatıldığı masalların yaratılmasına yön verir. Zira Agustinus canavarların Tanrı'nın yaratıkları olduğundan dolayı güzel olduklarını söyler. Hıristiyanlık alemi canavarları ve yaratıkları Tanrı'yı tanımlamak için kullanılmasına rağmen çoğunlukla güzellik timsali olarak görülmezlerdi. Yunan kökenli kertenkele ve horoz karışımı olarak tasvir edilen zehirli *Basilisk*, aslan başlı, bazen çok başlı olarak tasvir edilen ancak temelde keçi gövdeli, yılan kuyruklu ağzından alevler saçan *Kimera* (Khimaira) ve zamanla iblis tasvirleriyle özdeşleşecek olan *Ejderha,* kötücül ve korkutucu yaratıklara örnektir.[56] Ejderhalar Erken Ortaçağ'da özellikle Batı ve İngiliz kültüründe bir çok efsane ve öyküde yer alır. Hıristiyan dünyasındaki Aziz George ve ejderha efsanesine göre genç bir prensesi ejderhadan kurtaran Aziz daha sonra ortaya çıkan ejderha ve aziz resim formlarının da başlangıcıdır. Baş Melek Mikail'in Şeytan'a karşı mücadelesinin erken dönem temsillerinde Şeytan'ın ejderha formunda olması bu kökenden gelen pagan hikayelerinin Hıristiyanlaştırılmış yorumudur. [57]

Gotik Ortaçağ, yaratıkların, canavarların egemenliğine girmiş ve çoğunlukla Asya ve Roma kökenli tuhaf hatta kaba saba süslemeler tarafından ele geçirilmiştir. Bilinmeyenin, yabancı olanın korkusu, Asya ve Orta Doğu kaynaklı tehditlerin etkisiyle gerçek ile düşselliğin birbirine kaynaştığı Ortaçağ alemi fantastik bir dışavurum yaşamıştır. En çok karşımıza çıkan yaratıklardan biri Antik Roma kökenli basitçe ayaklı başlar olarak tasvir edilen *Gryllos*'lardır. (Resim 1.3.) Bu yaratıkların tasvirleri antik mücevherlerin yanı sıra *Bosch, Brueghel, Pieter Huys, Jan Manjin* gibi birçok Kuzey ressamının eserlerinde kendine yer bulur. Kuzey ressamları, dinsel geleneğe bağlı Ortaçağ gerçekçiliğini yansıtırlar. Özellikle Bosch, insanoğlundaki kötülüğü kendi düş ve saplantılarıyla harmanlayan karamsar bir ressamdır. Hollandalı tarihçi *Johan Huizinga*'ya göre 15. yüzyıl hastalık, açlık ve şiddetle harmanlanmıştır ve Bosch'un sanatı bunu en güçlü şekilde ifade eder. *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* (Resim 1.4.) isimli triptiğinde her tür hayvanın insansı bir

---

[55]Jurgis Baltrušaitis, *Düşsel Ortaçağ*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 2001, s. 39.

[56]Umberto Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev. A.U. Ergün- Ö. Çelik- A. Uysal- E.N. Akbaş- M. Barsbey- K.K. Akbulut- S. Arslan- B. Yılmazcan), Doğan Kitap, İstanbul 2009, s. 116.

[57]Amalia Papa Sicca, "Evcil, Yabani ve Hayali Hayvanlar," (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), *Ortaçağ- Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar,* (Ed. Umberto Eco), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2014, s. 276.

biçime büründüğü bir cadılar toplantısını yansıtır. Gryllos figürlerine en çok rastlanan resimlerinden biri budur. Sanatçı insan ruhundaki ikilemleri, günahkarlığı ve hataları betimlemiş bununla cehennemi yeryüzüne taşımıştır. Klasik güzelliğe adeta bir tepkiyle grotesk bir tavırla deforme edilmiş figürler şeytani huyları ve kötülüğün artmasıyla dünyaya yayılan ahlaksızlığı simgeler. Özellikle cinsel zevklerin esiri olma ve şeytana uyma durumunu anlattığı *Dünyevi Zevkler Bahçesi* triptiği tam da bu ahlakçı alegoriyle betimlenmiştir.[58] (Resim 1.5.) Gombrich'e göre sanatçı belki de Ortaçağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermeyi başarmıştı.[59] Sanatçı cehennem ve dünya tasavvurlarında Orta ve Geç Ortaçağ'a hâkim olan kötülük algısını sembolik bir biçimde aktarmıştır. Bosch, Geç Gotik rölyeflerde görülen üst üste yığılmayı resimlerinde devam ettirir. Eserlerinde perspektif olarak büyüyüp küçülen figür ve eşyalar yoktur. Resim yüzeyindeki sahneler iç içedir ve birbirleriyle ilişkili değildir. Figürlerin, yüzlerin ve biçimlerin farklı alemlerden alınmış gibi betimlemesiyle atmosferik olarak gerçeküstü bir dünya tasvirini yansıtır.[60]

Ortaçağ resminde sembol ve işaretler nesnelerin yerini tutarak gerçek görüntülerini yansıtmazlar. İdealize edilmiş bu biçimler Antikite döneminin sadeleştirilmiş unsurlarını anımsatır. Kişilerden çok kutsal figürlerin sembolleri kullanılır ve resimlerde tasvir edilmek istenen kişilerin fiziki görünüşleri ile resme yansıtılanın arasında hiçbir ilişki yoktur. Figürler tıpkı arkaik dönem resimleri gibi üst üste gelmez.[61] Bedenleri deforme edilmiş yaratık imgeleri özellikle grotesk beden kavramını oluşturur ve dönemin güldürüsünün de temellerinden biridir. Bu imgelerin Kıta Avrupa'sına Doğu kökenli efsanelerden devralınmış ve dönemin ressamlarınca resmedilen yapıtların çoğunun da kaynağı olmuştur. Doğu kökenli *Marco Polo*'nun *Jean De Madeville* anlatılarında, Piri Reis'in haritasında, Büyük İskender'in gezilerinde geçen başsız, yüzleri gövdelerinde yer alan *Blemmye*'ler (Resim 1.6.) başı kesik *Osiris* ve başı neredeyse göğsünde gibi tasvir edilen *Bes* gibi Antik Mısır kökenli olması muhtemel bir yaratıktır. Bedeninin başka yerlerinde çehreler olan iblis imgesinin de kaynağıdır. Çift yüzlü olarak tasvir edilen bir yüzü yaşlı, bir yüzü genç geçmiş ve gelecek tanrısı *Kronos* ya da *Janus*; yaşam ve ölüm gibi zıtlıkları temsil eden antik çok başlı tanrılar

---

[58]Arnold Hauser, "Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu," (Çev. Ahmet Cemal), *Rönesans'ın Serüveni*, (Ed. Enis Batur), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, ss. 148-150.

[59] E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü,* (Çev. E. Erduran; Ö. Erduran), Remzi Kitabevi, Çin 2013, s. 359.

[60]Adnan Turani, a.g.e., s.365.

[61]A.g,e, , ss. 346-349.

teslisle de ilişkilidir.[62] Bedeninin farklı yerlerinde çehreler bulunan iblis tasvirleri ve Dante'nin *İlahi Komedya* cehennem kısmındaki *Lucifer*'in üç başlı tasviri Anti Teslis ve çok başlı tanrılarla ilişkilidir.

Sonuç olarak, Avrupa'da 12. yüzyıldan itibaren yaratıkların gotik görsel imgelerde yaygınlaşmasıyla canavar biçimleri egzotizm ve Helenistik bir tarzla sentezlenerek Kuzey ekolüne taşınmıştır. Yunan-Roma dünyasının gotik imgeleri, Ortaçağ aleminin düşselliğe uyanışı ile kompozisyonlara dahil olan tuhaflıklara katkıda bulunarak Tanrıların temsilleri, süsleme ve hayvan hikayeleri, antik kaba saba figürler kutsal resimlerle birleşmiş ve tuhaflıklarını muhafaza etmişlerdir.

1.2.3. Ortaçağ'da Şeytan, Demon, İblis ve Lucifer

Kötülük kavramının en önemli simgesi ve Hıristiyanlığın büyük düşmanı olan Şeytan Ortaçağ'ın en önemli imgelerinden biridir. Günümüzde şeytan denildiğinde aklımızda canlanan imge; boynuzlu, toynaklı, kanatlı, keçiye benzer devasa bir yaratık olsa da Ortaçağ döneminde şeytan imgesi bu kadar belirgin bir görünüme sahip değildi. Luther Link'e (2003:23) göre 9. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar süregelen şeytan betimlemeleri sanatsal başarısızlık örnekleridir. Ayrıca şeytan imgesinin zayıflığının nedeni olarak da şeytanın ismindeki belirsizliği gösterebiliriz. Eski Ahit'te *şeytan* kelimesi rakip, hasım gibi anlamlara gelir ve benzer bir şekilde, *satan* kelimesi de İbranice düşman manasına gelmektedir. Satan kelimesi aslında bir unvan olmasına karşın daha sonra tefsirlerde şeytan ile eş anlamlı kullanılır. *Demon* sözcüğü ise Yunanca *daimon* ya da *daimonion*'dan gelerek Yeni Ahit'te geçen *diabolos* sözcüğüyle benzeşir. Demonlar Şeytan'ın takipçileri olarak görülür. *İblis* kelimesi de benzer bir şekilde Doğu ve Bizans kökenli kötücül düşmüş melekler – İslamiyet'te karşılık olarak çoğunlukla *cinler* şeklinde tanımlanır- olarak yorumlandı. Şeytan miti oluşmaya başladıkça yeni bir mite ihtiyaç duyan Hıristiyanlık, anlatı ve efsanelerden yola çıkarak pagan tanrılarını da şeytana ve onun takipçilerinin arasına katmaktan çekinmez.[63] Şeytan'ın, meleklerin arasında ilk yaratılan ve en ulusu olduğu görüşü Erken Ortaçağ demonolojisinde yaygınlaştıktan, Tanrı katından düştükten sonra dahi güç ve rütbe derecesi olarak en güçlüsü olarak insanlığın baş düşmanı sayılmaya devam etmiştir.

---

[62]Jurgis Baltrušaitis, a.g.e., ss.44-46.

[63]Alice Turner, *Cehennemin Tarihi,* (Çev. Ayhan Sargüney), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, ss. 81-83.

Hıristiyanlık Yaradılış Miti'ne göre ilk düşen *Lucifer*'dır. Musevilikte *Enoş*'un ikinci kitabında ve daha öncesinde *Tevrat*'tın *İşaya* bölümünde;

> (...) Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl düştün! ...bulutların en yüksek yerine çıkacağım, kendimi Yücelerin Yücesiyle eşit kılacağım. Fakat ölüler diyarına, çukurun en derinine indirileceksin [diye açıklanır].[64]

Aslında buradaki metinde düşmüş bir Babil kralına yapılan gönderme, Tanrı katından düşen şeytan ile bütünleştirilir. İbranice ve Latincede ışık taşıyıcı ve sabah yıldızı anlamlarına gelen *Lucifer*, Hıristiyanlıkta öncelikle İsa'yı nitelendirmek için kullanıldıktan sonra Ortaçağ'da şeytan ile anılmaya başlandı. Ateş taşıyıcı, sabahın parlak oğlu, sabah yıldızı sıfatları onu Venüs gezegeniyle ve düşen diğer ışıkla, ateşle bağlantılı figürlerle – *Hephaestus*, *Prometheus*, *İkarus*- ilişkilendirdi. Tanrı'nın tahtına oturmak isteyen ve gururu yüzünden cezalandırılan Lucifer düşüşünden sonra ejderha imgesiyle özdeşleştirildi. (Resim 1.7.) Vahiy kitabında geçen nihai savaş zamanın başlangıcından Lucifer ve Mikail'e atfedildiği için ikonografik olarak güzel melek imgesiyle karşıt çirkin Lucifer imgesi sıklıkla kullanılmıştır.[65]

Şeytan tasvirlerinin çoğu Erken Hıristiyan sanatından, geç dönemin bitimine kadar mahşer ve kıyamet günü temalarındadır. Bizans demonolojisi teolojiden, manastıra, azizlerin yaşamından büyücülüğe kadar pagan alıntılardan beslendi. Ancak pagan köklere rağmen popüler demonoloji Hıristiyan'dır. Düşmüş melekler ve Şeytan'ın takipçileri olarak görülen *demonlar* imgesel olarak Ortaçağ'da da benzer tasvirlerle varlıklarını sürdürmüşlerdir. Onlar erkek, kadın, hayvan ve canavar biçimlerini alabiliyor, sık sık biçimsizce de tasvir ediliyorlardı ve hatta başsız, gölge ve aydınlatmadan yoksun tamamen siyah olarak... Bizans sanatında demonlar çoğunlukla az da olsa meleğe benzer biçimde, bazen boynuzlu ve kanatlı insansılardır. Ancak 15. ve 16. yüzyıllarda giderek canavarsı bir tavırla resmedilmeye başlanmasıyla insansı halinden uzaklaşarak köklü bir değişim geçirmişlerdir.[66] Bu bağlamda tıpkı Şeytan imgesinin değişkenliği gibi demonlar da farklı imgelerle ilişkilendirilir. İnsanların arasında kolayca karışmak ve yaklaşmak için köpek, at, kedi, kurt, sivrisinek ve teke gibi kılıkları tercih ederler ki bunların kökeni pagan ve doğu inanışları olması muhtemeldir. Kuzey İngiltere kökenli *gytrash* isimli kara köpek, at ve katır formunda beliren

---

[64] *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit (Tevrat ve İncil), İşaya* XII.-XIV.-XV., s. 683.

[65] Alice K. Turner, a.g.e., ss. 79-81.

[66] Jeffrey Burton Russell, *Lucifer Ortaçağda Şeytan*, (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 52.

yol ve yolculara dadanan kötücül yaratık gibi eskil tekinsiz inanış sembolleri edebiyatta da sıklıkla yer bulmuştur.

Şeytan kavramını inşa eden akılcı iyi-kötü ayrımından çok, mitlerin kökenindeki karşıtlıklardır. Yaradılış hikayelerine baktığımızda her zaman kaos vardır. Kaos zamanın başlangıcı ve sonuna egemendir, sıklıkla yılan ve ejderha ile temsil edilir. Kendi kuyruğunu ısıran yılan yani *ouroboros* karşıtların döngüsüdür. Yılan aynı anda hem şifacı hem yıkıcıdır. Ay ve dolayısıyla gece, karanlık ve doğum ile ilişkilendirilen yılan aynı anda düzen ve yaşamı yıkıcılığını da temsil ederek Şeytan ile özdeşleştirilir. Tıpkı yılan imgesi gibi ay ile bağlantılı bir diğer sembol de boynuzdur. Ay da boynuzludur ve karanlık gecenin temsili ile yeraltı dünyasınız sembolize eder. Batı geleneğindeki Şeytan ile ilişkili boynuz, temelde olumludur. Doğurganlık, güç, güvenlik ve korunmayı temsil eder.[67] İkonografik olarak Ortaçağ'da sık sık tüylü, boynuzlu ve toynaklı betimlenen Şeytan, *Hermes* ile bir nympha[68] olan Drypos'un kızının çocuğu olduğu düşünülen insan ve keçinin karışımı görünümdeki Yunan yaratıklarından *Pan*'ın imgesinden fazlasıyla faydalanmıştır.[69] Keçi ve Pan ile sıklıkla özdeşleştirilen Şeytan imgesinin kökeni bereket tanrılarına uzanır. Diğer pagan tanrıları gibi Hıristiyanlar tarafından demon olarak kabul edilip reddedilmelerinin yanı sıra cinsel taşkınlık ve yabanilikle ilişkilendirilir.[70] Bu eskil tanrıların görünümünün kötülüğün mutlak sembolü olan Şeytan ile anılması çok da şaşırtıcı değil. Zira erken Hıristiyan döneminin kilise babalarından *Şehit Justinus*, Şeytan'ın İsa'yı ayartmaya çalıştığı ancak başaramadığı bu sebeple de insanları günaha teşvik ederek Hıristiyan cemiyetini parçalamayı amaçladığından bahseder. Demonların başlıca hilesinin kendilerini tanrı olarak göstermek ve pagan putlarında saklanarak kurban edilen adakları tükettiklerini belirtip, pagan tanrıların fiili demonlar olduklarını ve Şeytan'ın uşakları olduğundan bahseder. Şehit Justinus'un öğrencisi *Tatianos* da ustasının düşüncelerini paylaşır. Pagan tanrılarını demonlarla bir tutmasının yanı sıra Zeus'u da onların lideri olarak görüp Olympos tanrılarının kralı ile Şeytan'ı eşit konumlandırır. Bu yüzden Hıristiyanların Yunan ve Roma

---

[67]Jeffrey Burton Russell, *Şeytan Antikiteden İlken Hıristiyanlığa Kötülük Algıları,* (Çev. Elif Çelik), Panama Yayıncılık, Ankara 2017, s.89.

[68]Nympha (*Nymph*) Yunan mitolojisinde çoğunlukla doğayla özdeşleştirilen genç ve güzel kadınlar olarak tasvir edilen periler, ilahi yaratıklar.

[69]Akın Temur, *Grek Sanatında Karışık Yaratıklar*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 93.

[70]Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.161.

inançlarını şeytana tapanlar olarak görüp küçümsenmesi düşüncesindedir.[71] Erken Hıristiyan dönemi ve Ortaçağ'daki kutsal kitaplarda Tanrı, Melekler, Mesih, bakire Meryem gibi ikonların özellikle kompozisyonda yukarıda ve diğer imgelere göre büyük tasvir edilmesi (çoğunlukla hiyerarşik düzene göre) evrenden ve doğadan bağımsız bir kutsallıkla yüceltilirken maddeyi ve doğayı basitleştirir. Doğada kutsallık gören pagan inançları Şeytan'a indirgenir. Yunan mitolojisinin denizler tanrısı *Poseidon*'un çatallı mızrağı Şeytan'ın simgesi olan üç çatallı yabasına, Poseidon kültünün önemli simgesi boğa, *Minator*'un efendisi ise Şeytan'a boynuzlarını ve toynaklarını vermiştir. Yeraltı tanrısı *Hades* bizzat cehenneme dönüşüp, eşi *Persephone*'un meşalesi (Annesi *Demether* bir elinde buğday başağı, diğer elinde meşale ile tasvir edilir.) günahkarları yakan cehennem ateşine dönüşür.[72]

Hades, ölümü ve yok oluşu; eşi Persephone ise yaşamı ve yeniden doğuşun simgesiydi. Ki mitolojide sıklıkla görülen ikili ve üçlü anlamlar daha sonraları karşıtlık, teslis ve anti-teslis olarak Hıristiyan inancında da karşımıza çıkar. Yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünü sembolize eden üç yüzlü *Hekate*'nin dışında geçmiş ve geleceği temsil eden iki suretli Roma tanrısı *Janus* ya da *Kronos* gibi.[73] Dante'nin Lucifer'ının üç başlı temsilinin kaynağındaki anti-teslis kavramının kutsal üçlemeye bir karşıtlık oluşturmak için betimlenmesinin dışında çok yüzlü ve çok anlamlı pagan tanrılarına dayanması da söz konusudur. Bu mitlerden en ünlüsü *Orfik* dinin de kurucusu ozan Orpheus'un ruhun ölümsüz ve bedenin ölümlü olduğunu savunan düalist öğretisi önce Pisagorcuları sonrasında Hıristiyan, Gnostik ve Ortaçağ düşüncelerini de etkilemiştir. Orfik inanç ya da *Orpheusçuluk* insandaki ruhun bedende hapis olduğu ve öte dünyaya geçene kadar başka bedenlerde doğarak arınacaklarına inandıkları bu inanç sistemi *Dionysos* kültüyle ilişkilendirilse de birbirlerinden çok farklılardı. Yunanlıların cinsel coşku ve şarapla özdeşleşmiş tanrısı adına düzenlenen şenlikler gece, karanlık ve yasak şeylerin simgesiydi ve bu şenlikler erkek bir rahibin önderlik ettiği *Bakkha* adı verilen kadınlar tarafından düzenlenirdi. Hayvanların parçalandığı, fallik ve doğurganlık sembollerinin kullanıldığı bu törenlerde tanrıyı temsilen siyah bir keçi ya da keçi heykeli bulunurdu. Dionysos'un Helenistik dönem tasvirlerinin androjen olarak betimlenmesi ve keçi ile anılması onu Şeytan ile özdeşleşmesi, törenlerini

---

[71]Jeffrey Burton Russell, *İblis Erken Dönem Hıristiyan Geleneği,* (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000, ss.76-82.

[72]Joseph Campbell, *Yaratıcı Mitoloji,* (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara 2003, s.30.

[73]Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.164.

ise cadıların ayinlerine model olmuştur.[74] Kısacası yüceye duyduğu sevgiyle kendini öte dünyaya adayan Orpheus insan-tanrı simgesi olarak *İsa* ile yıkıcı, ikircikli *Dionysos* ise Şeytan ile sembolik bir birleşim yaşar. Yunan tanrıların ait mitler ardılı olan diğer kültürleri de büyük oranda etkilemiş ve abartılı yorumların da etkisiyle Ortaçağ'da sapkınlık ve cadılık ile anılmaya başlanmıştır.

Şeytan ikonografisindeki başka bir etki de Etrüsk ölüm tanrısı *Kharun*'dur. Etrüsk kültüründeki Helenistik etkisinden adının Hades'in yeraltı dünyasının kayıkçısı *Kharon*'dan almasına rağmen hem ikonografik hem de özellik açısından birbirlerinden ayrılırlar. Ölümün kişileştirmesi olarak Roma sanatına ve söylencelerine, nihayetinde Hıristiyan Şeytan ikonografisine esin kaynağı olmuştur. Kharun, kuş gagasına benzer kemerli burunlu, saçı sakalı birbirine karışmış, hayvan kulaklı ve sivri dişli genellikle koyu mavi resmedilen bir yaratıktır. (Resim 1.8.) Bazen kanatlı veya bedeninden çıkan yılanlarla gösterilir. Çoğunlukla ölmekte olan bir insanın kafasına vurduğu bir tokmak, bazen de çengel ile betimlenir ki Şeytan'ın yabasından ziyade ölüm tasvirlerinde kullanılan tırpana ikonografik olarak daha benzerdir.[75] Doğu kökenli inanışlardaki demonoloji kavramı şeytan kavramının ortaya çıkmasına yardım etmiştir. Eskiden tanrılara mal edilen özellikler kötücül bir anlamla kişileştirilirken ikonografi ve efsaneler aracılığı ile Ortaçağ demon betimlemelerine uyarlanır.

Hıristiyanlık yayıldıktan sonra mitoloji, folklorda ve pagan inançların sürdürüldüğü kırsallarda varlığına devam eder. Papa I. Gregorius; kök salmış inançların yobaz zihinlerden söküp atılamayacağını kabul ederek, bununla savaşmanın tek yolunun pagan inançları yeni ibadete aktarmak olduğunu belirtir. Eski pagan tapınaklarının yıkıntıları üzerinde ilk kiliseler yükseldiğinde eskil inanışların kalıntıları yeni dinin kullanımına geçti. Bunları taklit eden heykeltıraşlar, kutsal tasvirlerle mitolojik motifleri harmanladılar. [76] Erken Hıristiyan döneminde Roma toplumunun inançsal karmaşa içinde olmasından dolayı Şeytan imgesi kötücül bir hâl aldı. Yılan, aslan, ejderha, köpek ya da kurt olarak karşımıza çıkan Şeytan, iyilik ve aydınlıktan yoksun olduğu için siyah betimlenir. [77] *Jeffrey Burton Russell'a göre*

---

[74]Jeffrey Burton Russell, a.g.e., ss.180-183.

[75]Joseph Campbell, a.g.e., s. 203.

[76]Jean Seznec, "Ortaçağ ve Rönesans: Antikçağ Tanrılarının Yaşayışı," (Çev. Ekrem Aksoy), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt, (Yön. Yves Bonnefoy), Dost Kitabevi, (Haz. Levent Yılmaz), Ankara 2000, ss. 861, 862.

[77]Jeffrey Burton Russell, *İblis: Erken Dönem Hıristiyan Geleneği*, (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000, s. 219.

şeytan imgesini incelerken siyah tasvir geleneğinin Kıpti yani Hıristiyan Mısırlıların antik hayvan başlı insan bedenli tanrı ve demonlarına gönderme olduğunu savunur. Mısır geleneği haricinde siyah tasvirin altında Aziz Petrus'un Şeytan'ı *bir Etiyopyalı gibi siyah ve pis şeklinde* tanımlaması *düşmanın şeytanlaştırılması*[78] konusunda bahsettiği öteki olanı ve yabancıyı çirkinleştirme ve düşmanlaştırma güdüsünden kaynaklıdır. Kötülüğün temsili olan Şeytan, Yunan sanatının kızıl zemin üzerine siyah figür işlenen seramik süslemelerine benzer bir üslupla erken dönem Hıristiyan sanatında melekler ve İsa'ya zıtlık oluşturacak bir şekilde kötülüğün karanlığının tasavvurunu temsil eder. Kurtarılmışların İsa'nın mistik bedenini oluşturması gibi, Şeytan'ın izleyicileri de İblis'in bedenini oluştururlar. İster pagan ister günahkâr ister Yahudi ister sapkın olsun, kurtarıcının misyonuna karşı çıkan herkes Kilisenin gözünde İblis'in kolu ve bacağıdır. Bu bakış açısı da Hıristiyan inanç felsefesine uymayan insanlara karşı bir nefret doğurarak zamanla cadı avı oluşturacak kadar ileri gitmesine sebep oldu.[79]

Şeytan ve keçinin imgesel anlamda birçok bağlantısını gösteren inceleme olmasına karşın birebir kaynağının Pan olduğu yolundaki fikir erken dönem resimlerle birebir uyuşmaz. Bu dönem temsillerinde -özellikle 9. yüzyıl *Stuttgart Zebur'u* ve 8.- 9. yüzyıl *Kells Kitabı*- siyah ve çıplak olarak resmedilmiştir. (Resim 1.9. ve 1.10.) Giotto'nun, İtalya'nın Padova kentinde bulunan Arena kilisesi için yaptığı *İsa'nın hayatı* serisinden *Yahuda'nın İsa'ya İhaneti İçin Para Alırken* (Resim 1.11.) freskinde[80] *Yahuda*'nın[81] arkasındaki Şeytan figürü de tuhaf bir biçimde erken dönem ikonografisine yakın bir üslup ile yapılmıştır. Resimde yer alan diğer figürler Giotto'ya özgü natüralist bir üslupla resmedilmiştir, Şeytan hariç. Resimde tamamen iki boyutlu olan tek figürdür ve kompozisyonun geri kalanının bir parçası değildir. Hilekarlık, kötülük içindeki karmaşa hali Yahuda'nın portresinde ifade edilmiştir. Bu noktada ise bu kötülük imajını pekiştirmek için ille de şeytanın sureti gerekli midir? Giotto'ya göre kötülük fiziksel, psikolojik ve içgüdüsel olarak gerçekti. Ancak Şeytan değildi. Giotto tüm bu özellikleri bir insan figürüne yerleştirebilmiştir ancak kötülüğün sadece bir şeylerin yokluğu olduğunu dile getiren teolojik düşünce başka bir sorunsalı

---

[78] Umberto Eco, a.g.e., s. 185.

[79]Jeffrey Burton Russell, *Lucifer, Ortaçağda Şeytan,* (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 400.

[80]Fresk tekniği ikiye ayrılır: İt. *Buono Fresco*. Islak sıva üzerine kireç, su, bağlayıcı maddeler ve pigmentlerin karıştırılarak yapılan duvar resmi. İt. *Secco Fresco*. Kuru sıva üzerine yapılan duvar resmi.

[81] Yahuda: Geleneksel Hıristiyan inancına göre otuz gümüş karşılığında İsa'yı ele vermiş havarilerden bir tanesi. Judas olarak bilinir. İhanet ile özdeşleşmiştir.

çıkartır; eğer kötülük ve Şeytan bir şeylerin yokluğu ise, böyle eksiklik nasıl resmedilir?[82] Dönem eserlerinde Şeytan kötülüğü ifade etmez; bu görev en etkili biçimde insan figürlerine yüklenmiştir. İkonografik olarak önemsizleştirilmesine rağmen Şeytan yaygın bir şekilde resmedilir ancak mikrop, sürüngen, Havva'nın ayartıcısı yılan, cehennemin hâkimi ya da Baş melek *Mikail* ile savaşan ejder biçiminde karşımıza çıkar.[83]

Kötülüğün anlam karmaşası yaratması ikonografik bir sorun haline gelir ve Giotto'nun şeytan figürüne yansıyan bu problem aslında 19. yüzyıldan önce Batı sanatında özgün çok az sayıda şeytan imgesi olmasından kaynaklanır. Hıristiyanlık aslında korkutucu bir Şeytan sunma eğiliminde olmasına rağmen kilise, korku faktörü kullanarak insanları günahtan uzak tutmayı amaçlarken; folklor ve halk kültürü onu gülünçleştirme eğilimindeydi. Bu geleneklerdeki kararsızlık sonucunda kötülüğün temsilinde bir belirsizlik yarattı.[84] Erken Ortaçağ sanatı, Şeytan ve demonlar arasında bir ayrım yapmamıştır. Cehennem ve ölüm de bazen şeytansı bir kişilik olarak belirir. İnsansı Şeytan'ın ortaya çıkışına kadar sanatçılar, biçimleri kendi imgelemlerine göre seçiyor gibidirler. Yarı insan, yarı hayvan; tüylerle kaplı canavarsı, yaratık yüzlü, kırışık derili; Maymun ya da aslan başlı, pençeli. Bu sembolist tavır, Şeytan'ın şeklini gerçeklik ve estetikten uzak, çarpık ve çirkinleştirilmiş kötücül bir yansıma olarak gösterilmesini amaçlıyordu. Kuyruk, hayvani kulaklar, keçi görünümü ve pençe gibi özellikler ise 11. yüzyıldan sonra yaygınlaşanlardandır. Başlarda sahip olduğu tüylü kanatları da -büyük ihtimalle- Dante'nin Lucifer tasvirinden sonra yarasa kanatlarına dönüşmüştür.[85] Hıristiyan geleneğinde Satan, Cennet bahçesindeki yılan ve kıyamet günü resimlerindeki grotesk yaratıkların yeniden yorumlanmasıdır. Böylelikle Şeytan kısmen canavarlaştırılmıştı. Ancak daha önce de bahsettiğimiz düşmanın şeytanlaştırılması durumu da Satan'ın ikonasını değiştirir. Söz konusu dönemde Hıristiyanlığı zedeleyecek olan her tehdit şeytanlaştırılmış veyahut şeytan onun kalıbına sokularak insansı bir görünüm kazanmıştır. Bu durumda geç Ortaçağ ve Rönesans sanatında ortaya çıkan yaratıkların hem insan hem hayvan niteliklerini taşıyan melez ve Tanrı'nın katında yargılanması gereken habis bir canavar olduğudur.[86] Dante'nin Lucifer'ı yaratırken Hıristiyan gelenekten,

---

[82]Luther Link, *Şeytan Yüzü Olmayan Maske*, (Çev. Emek Ergün), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, ss. 177, 178.

[83]Luther Link, a.g.e., ss. 168-170.

[84]Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s. 72.

[85]A.g.e., ss. 165-168.

[86]Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, (Çev. Barış Özkul), İstanbul 2012, ss. 46,47.

skolastik düşünceden, Yunan-Roma ve Müslüman düşüncesinden yararlanmıştı. Ancak Dante'nin bu Şeytan temsili, etkileyicilikten uzak ve Tanrı'nın enerjisinin karşıtını temsil ettiği için boş, aptal ve iğrenç tasvir edilmiştir. İlahi ışığın karşıtı olarak karanlık, buza saplanmış olduğundan hareketsizliği ile kendini mahkûm ettiği cehaleti sembolize eder. Bir Anti-Teslis olarak kabul edeceğimiz üç yüzlü, yarasa kanatlı Lucifer'in, kızıl yüzü, kin; soluk yüzü, güçsüzlük; siyah yüzü, cehalet temsilidir. Her bir yüzü ile dişlerinin arasında üç haini, Yahuda, Cassius ve Brutus'u sonsuza kadar çiğnemekle cezalandırmıştır. Dante'nin asıl amacı, kozmosun İsa ve İblis arasındaki ahlaksal kutuplaşma duygusunu yaymak ve derinleştirmekti.[87] (Resim 1.12.) Dante'nin büyük bir hayranı olan *Sandro Botticelli*, yazarın tasavvur ettiği cehennem ve Şeytan tasvirini kendine has bir natüralizmle resmetmiş, yazarın kelimelerinin basit bir yorumundan ziyade kendi hayal gücünün ürünü bir dramatik üslupla eklemiştir.

Lucifer, diğer küçük şeytanlar, iblis ve demonlardan bağımsız ayrı bir karakter, baş iblis ve düşen melek imgesi olarak 10. yüzyıldan itibaren sıklıkla kullanılmıştır. Baş melek Mikail ile savaşan asi melek imgesi Kıyamet Günü'nden alınan bir motiftir ancak ilk başlarda hayvan ve ejderhaya benzer. 15. yüzyıldan sonra Limbourg kardeşler Mikail-Satan savaşını Kıyamet günü temsillerinden ayırarak asi meleklerin ilk aşamalarından alarak Lucifer ile birleştirdiler. Berry Dükü için 15. Yüzyıl başlarında resimledikleri dua kitabı *Les Belles Heures Duc de Berry*'de yer alan *Satan'ı yenen Mikail* resminin teması, kompozisyonu, rengi ve tekniği bakımından şeytan resimlerinde dönüm noktasıdır. (Resim 1.13.) Daha sonra en çok kopyalanan tema haline gelmiştir. Buradaki Satan, pençeli, yarasa kanatlı, kuyrukludur; ancak yüzü, bedeni ve ifadesi insanınki gibidir. Zincirlenme ve yenilgiden dolayı yüzünde acı ve öfke ifadesi vardır. Lucifer'in ruhunu taşıyan ve düşen melek ikonografisinden dolayı Mikail ile aynı gerçeklik düzleminde olan şeytandır. Yeni Limbourg şeytanı, popüler bir imge haline geldi ancak kabarık tüylü, siyah, yarasa kanatlı, grotesk ve kışkırtıcı yaratık ve ejder tamamen yok olmadı. Buna rağmen zamanla tüketildi ve Rönesans gerçekçiliği ile uyumsuz hale geldi. Raphael 1518 yılında -ki daha önce aynı konuyu seçip Şeytan'ı ejder formunda resmetmiştir- *Aziz Mikail ve Şeytan* temasını Limbourg kardeşlerin üslubuna yakın bir şekilde yeniden resmeder. (Resim 1.14.) Raphael'in satan temsilinin Limbourg kardeşlerinkiyle alakası yoktur. Ancak kavramsal olarak insan şeklinde tasvir edilen Şeytan, resimde Mikail ile aynı varlık düzeyindedir.

[87]Jeffrey Burton Russell, a.g.e., ss. 303-309.

Raphael'den sonra insan şeklindeki Lucifer ve Mikail temasında sayısız resim yapılır. Limbourg kardeşlerin öncülük ettiği bu tema Şeytan'ın değişiminde yeni yollar oluşturur.[88]

Tema bağlamında diğer *Kıyamet Günü* resimlerinden olduğu kadar insansı Şeytan tasvirlerinde de diğerlerinden ayrılan bir eser de *Luca Signorelli*'nin 16. yüzyılda tamamladığı *Lanetliler* adlı yapıtıdır. (Resim 1.15.) Eser, Şeytan ve iblislerin cinsel yönlerini açığa çıkartmasıyla diğer dönem eserlerinden ayrılır. Özellikle erotizmi cehennem ve Şeytan ile bir tutan Kilisenin etkisiyle günahı ve tiksindirici bedensel eylemleri çağrıştıran imgelere sadece cehennemi yansıtan resim temalarında yer verildi.[89] Signorelli, *Orvieto'daki Kıyamet Günü* sahnelerinde, çıplak vücutlarla dolu kalabalık yığınlar resmetmiştir. Bu resimlerden Lanetliler freski, ikonografisinden çok seyirciyi geniş şiddet manzarasıyla etkiler. Dini arka planının dışında İtalyan şehirlerindeki karmaşa, şiddet ve kanunsuzluk ressamı etkileyen hususlardandır. Esere başladığı yıllarda arkadaşlarının vahşi biçimde öldürülmesi ve idam edilmesinin kişisel kederini de resme aktarır.

Resimdeki çoğu Şeytan, boynuzlu, kanatlı ve çıplaktır ancak hepsi insan suretindedir. İşkence eden iblis imgesi kıyamet günü temasına uzak değildir; ama Signorelli bu işkenceleri cinsel ve sadistçe bir fanteziyle sunan ilk ressamdır. Görünüşte şeytansı olan dinç erkekler genç kadın ve erkeklere işkence etmektedir. Link'e göre; Homo-erotizm ve cinsel sadizmin etkisi altında kalmış insan vücudunun teşhir merakı bu resmin kısa tanımı olabilir. Eserdeki hiçbir Şeytan karikatürize, yaratık, yarı hayvan yarı insan değildir. Sahne vahşi ve zalim bir şekilde birbirine zarar veren insanlardan oluşmaktadır. Bununla ressam farklı bir Şeytan teması yaratır. Çağdaş resim ve yazınların habercisi olan bu sadist fantezi dünyasıyla seyirciyi dehşete düşürmeyi değil büyülemeyi amaçlayan bir ekolün yolunu çizer.[90]

Kötülüğün vücut bulduğu günah keçisi imgesinden, lanetlilere işkence eden ve Tanrı'yla iş birliği içinde olan Şeytan'dan sonra cennetten kovulmak suretiyle düşen bir melek olarak -Dante'nin tanımlamasında- çoğunlukla yarasa kanatları ve boynuzlarla tasvir edilen isyankâr Lucifer'ın bu dönüşümünde reform etkisiyle kötülüğün sekülerleşmesi durumu vuku bulmuştur. Erken Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinin kıyamet günü ve cehennem tasvirlerinde grotesk bir canavar olarak varlığını sürdürmüştür. *Düşen Melekler*

---

[88]Luther Link, a.g.e., ss. 218-222.

[89]Georges Battaille, *Eros'un Gözyaşları*, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Göçebe Yayınları, İstanbul 1997, s. 49.

[90]Luther Link, a.g.e., ss. 192-196.

konusunun 15. ve 16. yüzyıllarda popülerleşmesiyle *Lucifer*, insana benzemeye hatta melek figürlerinden zor ayırt edilebilir hale gelmeye başlamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM
ROMANTİK ÇAĞDA KARA ROMANTİZM

Romantizm; başlangıcından itibaren korku verici İngiliz masallarını, şövalyelik romanlarını, Almanların cinayet ve haydut hikayelerini konu almıştır. Sert çatışmalar, şiddet, macera arayışı, dehşet olgusu, acımasızlık, mucize ve tehlikeli karşılaşmalar, gerilim, tekinsizce şeytani durumlar ile dallanıp budaklanan olay örgüleriyle kötülük ve yıkıcılığın hakimiyetine değin uzanır.

Gotik Edebiyat ile örtüşen *Kara Romantizm* kavramı Romantizmin edebi ve sanatsal bir alt türüdür. 18. yüzyılın sonlarından itibaren *delilik*, *melankoli*, *suç*, *grotesk* ve *irrasyonalite* kavramlarıyla bağlantılıdır. *Kara Romantizm* ismi ise edebi teorisyen Mario Praz[91] tarafından verilmiştir. Eleştirmen G. R. Thompson'a göre "Kara Romantikler; insan doğasının simgeselliği olan *şeytan*, *hayalet*, *kurt adam*, *vampir*, *ghoul*[92] biçimindeki insanlık dışı kötülüğün imgelerini uyarlamıştır."[93] Bu bağlamda eserler çoğunlukla korku, trajedi ve doğaüstü konular üzerine yoğunlaşmıştır. Gotik edebiyat ise, kara romantizmin *tekinsizlik* ve *esrarengizlik* temalarından çok, safi terör ile ilgilidir. Gotik denildiği zaman akla gelen Ortaçağ'dan bağımsız bir biçimde kavram olarak ilk kez 18. yüzyılda Horace Walpole'un *Castle of Otranto* yapıtında geçer. İnsan zihninin; belirsizlik, bilinmeyen ve karanlığa olan düşkünlüğü bu akımın doğmasında rol oynamıştır. Gotik, şeytana ve cehenneme olan inancın aydınlanma hareketlerinin etkisiyle gerilemesiyle insanlığın, kötülüğün yeni biçimlerini keşfetmesi ile oluşan yeni korkuları ifade etmek ve gereken söylemi sağlamak için bir araç vazifesi üstlendiği söylenebilir.[94]

Kültürel bir hareket olarak Romantizm kelime kullanımından önce var olmasına karşın bir sıfat olarak kullanılan *Romantik* sözcüğü bütün bu kullanımlardan önce ortaya çıkmıştır. Köken olarak ilk kullanımını İngilizlere borçlu olduğumuz tanım, Kral Arthur çağının şövalye hikâyelerini, kahramanlık destanlarını, egzotizmi ifade eden *romance* kelimesine bir gönderme olan bu sıfat daha çok olumsuz bir değer taşımaktaydı. Daha sonraları bu kelimenin doğayı tanımlamak için kullanılmasıyla daha sonraları olumlu bir anlam

---

[91]Bknz. Mario Praz: The Romantic Agony (1933.)

[92]Ghoul: Mezarlıklardan ceset çalarak onlarla beslenen bir tür yaratık, kötü ruh.

[93]G. R. Thompson, (Ed.) "Introduction: Romanticism and the Gothic Tradition." *Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism,* Pullman: Washington State University Press, 1974, s. 6.

[94]Richard Davenpors-Hines, *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2005, ss. 11,12.

kazanacaktır. Terimin Almanya'da tanımlanması ise 17. yüzyıl gibi geç bir tarihe dayalı olarak Gotik üslubunu ve Ortaçağ'a özgü olanı belirtmek için kullanılmıştır. Frederich Schlegel'e göre, romantizm olgusu kaynakları Ortaçağ saray romanına dayanan şövalyelik, aşk ve anlatı döneminden türemiştir. Ancak Alman Romantizmi yalnızca Orta çağ ile sınırlı kalmamış; ilkel toplumlar, Kitabı Mukaddes'te geçen İbrani halkı, Yunan ve Roma Antikçağları, İngiliz Rönesans'ı, Fransız feodalitesi gibi alanlardan da beslenmiştir.[95]

Fransızcada sözcüğün tanımlanmasını *Letourneur* isimli Shakespeare çevirmenine borçluyuz. Fransızcada *roman* sözcüğünden türeyen *romanesque*'i fazla klasik bulması sonucu terimi *romantique* olarak çevirmiştir. Böylece *romanesque* kelimesi Ortaçağ romanlarını betimlemek için kullanılırken, *romantique* için *imgelemin garip rüyalarında var olan* manzaralara eşlik etmiştir. [96] Ancak Romantizm konusunda çalışanlar bu kavramın tasvirinin zor olduğu hususunda hemfikirdir. Romantizmin başkaldıran tavrının nitelendirilmesindeki temkinliliğin asıl sebebi romantizm ruhunun ve gizinin tanımlanamazlığıdır. Kavramın değeri ve düzeninin tek kaynağı benlik olması dolayısıyla belirgin bir yönelime bağlı olmaması sebebiyle temelde anti metafiziktir. Oluşan kavram belirsizliğinin sonucunda bazı eleştirmenler romantizmin ortak paydalarını ele alan listeler hazırlayarak bu güçlüğü aşmaya çalışmışlardır. Avrupa Romantizmi üzerine yazılmış en uzun liste Henry Remak'a aittir. Buna göre;

> (...) Ortaçağcılık, imgelem, güçlü duygulara tapınma, öznelcilik, doğaya mitolojiye ve folklore ilgi, yaşanan çağdan rahatsız olma, sembolizm, egzotizm, gerçekçilik, hitabet sevgisi vs. [97]

kapsamaktadır. Bu sayılan unsurların dışında romantizm, büyük bir estetik yenilik, bir düzensizlik, karışıklık ve çelişki içinde başlamıştır. Birçok romantizm bulunmasına rağmen, hepsi kendilerine kaynak oluşturan ve her birinin özgün özellikleriyle zenginleştirdiği ortak bir ideolojik gövdeye bağlıdır.[98] Temelde romantik akım kendisine yeni eğilimler veren öncülerinin özelliklerinden beslendi. Bu özellikleri göz önüne aldığımızda romantik yazarların çoğunun eserlerinde ortak olarak bulunduğu kabul edilse bile romantizm

---

[95]Michael Löwy, Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli; Moderniteye Karşı Romantizm,* (Çev. Işık Ergüden), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2016, s. 40.

[96]U. Uraz Aydın, *Sihir ve Ütopya; Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi'nde Romantik Eleştiri*, Versus Kitap, İstanbul 2008, ss.7-9.

[97]Henry Remak, "West European Romanticism: Defination and Scope," *Essays in Romanticism*, Jan 2005, Vol. 13, Issue 1, pp. 81-111.

[98]Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansikolpedisi*, (Çev. Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 14.

kavramının sınırlarını kesin olarak çizmekten başka ortak paydalar ekleyerek listeyi biraz daha uzatmak kavramın sorunsalına bizi yaklaştırmaz.

Romantizmin ortaya çıktığı ilk dönemleri göz önünde bulundurduğumuzda toplumsal ve sosyokültürel etkenlerin kavramı ne derece şekillendirdiğini görürüz. İlk romantikler başlangıçta Fransız Devrimi'nin de etkisiyle zamana uygun olarak devrimi yüceltmişlerdir. Ancak devrimle beraber gelen aydınlanma ve özgürlük düşünceleri burjuvazinin yükselişi ile sonuçlanmış ve ne yazık ki Ortaçağ ve derebeylik hülyalarına kapılmakta ısrarcı olan romantikler, Aydınlanma hareketine ve sonucunda ortaya çıkan moderniteye tepkili olmuşlardır. Ancak 19. yüzyıl Romantizmi için bütünüyle aydınlanma dönemi karşıtı olarak tasvir etmek tarihsel sürecin yanlış anlaşılmasına sebebiyet verir. Dönem, Avrupa'nın tümünde değişik yönlerde gelişme göstermiştir. Almanların devrimci tutumdan gerici bir tutuma, Batı'nın monarşi yanlısı bir tavır ile liberalizme ulaştığı anlaşılır. İngiliz romantizmi, liberallerin sanayi devrimine olan karşıtlığından, Fransızların ise hâkim sınıfların devrime karşı çıkmasıyla doğmuştur. Doğaya duydukları ilgi ve coşku kenti, kırsaldan tümüyle ayrı tutmaktan ve kötümser bir güdüyle sanayileşen ketlerin boğucu ve sefil ortamına tepkidir.[99] Neticede, romantizm modernitenin eleştirisidir ve romantik eleştirinin temelindeki bakış açısı; bireyin, modern zamanın etkisiyle yabancılaşmış ve insani değerlerden yoksun kalmış olduğuna dair melankolik inançtır. Bu keskin yabancılaşma duygusu genellikle sürgün olma haliyle ifade edilir. Arnold Hauser'e göre 19. yüzyıl başı romantikleri için ocak yitimi ve sürgün duygusu temel temadır. Benzer bir görüşü paylaşan Walter Benjamin de Alman romantiklerinin düşçü yaklaşımlarını tanımlarken *ruhun, anavatandaki ocağa geri dönüşü* üzerinde insanın yaşamında önüne çıkan engelleri görür.[100] Bu bakımdan Romantizm, klasik estetiğe bir karşı çıkıştan çok burjuva ideallerinin kutsadığı sahte bir özgürlük, çıkar ahlakı ve kapitalist toplumdan uzaklaşma arzusudur. Romantik kahramanın ocak hasreti, sürgün hali, irrasyonalizmi, karamsarlığı ahlaksal ve fiziksel çöküntüyü betimleyen eleştirel bir bilinçlenme durumudur. Bununla birlikte güç, karşı koyma, yıkım ve ölüm içgüdüsü korkuyu doğurdular. *Gotik Edebiyat* ve *Kara Romantizm* işte tam da bu çağın çöküntüsünde şekillendi. Ann Radcliffe ve Matthew Lewis'ın yarattığı kötü kalpli keşişlerde olduğu gibi, ahlaksal; Marki de Sade'nin hikayeleri ile Francisco Goya'nın çizgilerinde olduğu gibi, fiziksel; Edgar Allan Poe ve William Faulkner'da olduğu gibi, kalıtsal duygusal;

---

[99]Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 186.

[100]Michael Löwy, Robert Sayre, a.g.e. ss. 38, 39.

Frankenstein'in canavarının ya da Edward Hyde'ın etik boşluğunun temsil ettiği sosyo-politik çöküntüyle türün çürümüşlük, yolsuzluk ve etiksel boşlukları gösterme konusundaki saplantısı gösterişçi hümanist ve rasyonalite yanlısı toplumsal formlara kafa tutan bir biçimsizleştirme estetiği oluşturmaktadır. Avrupa'nın modernliğin sarsıntısı altında neredeyse tamamen Ortaçağın egemenliği altına girdiği bu dönemde *Gotik* ve *Grotesk* zaman zaman bir tutulur. Gotik, karanlık, tekinsiz mekanlar (ormanlar, yıkıntılar, dehlizler, mezarlıklar, şatolar), korkunç olaylar (esir alınan, işkence gören insanlar, sürgün edilenler, cinayetler, diri diri gömülmeler, ihanet, ensest) ve ürkütücü karakterlerle (tutkularının kurbanı olanlar, takıntılı, çift kişilikli, suça meyilli) ve korku olgusunu arttıran doğaüstü fantastik olgularla (ruhlar, şeytanlar, vampirler, cadılar) çevrilidir. Grotesk ise endişeli ve korkutucu atmosferi pekiştiren izlenimler ve nesneler olarak kullanılsa dahi gülünç ve şakacı temeliyle Gotikle uzun süre aynı sınırda kalamaz. Zira Gotik döneminin ideolojik, zihinsel ve bilimsel gelişmelerine tepki verme ve mesaj iletme kaygısı taşımaktadır. Örnek olarak Mary Shelly'nin isyankâr, idealist ve Tanrı kompleksli doktoru *Frankenstein* tarafından ceset parçalarından bir araya getirilen, doğadışı ve kutsal olmayan canavarı grotesk bir unsurdur. Aydınlanma ve bilimsel gelişmenin yükselişe geçtiği dönemin sonuçları belirsiz bilimsel deneylerine ve teknolojiyi yücelten endüstriyel kapitalizme eleştirel bir duruş sergiler.[101] Objektif düşünceler ve buluşlar dünya ve evreni gözlem ve ölçülerle tanınmaya başlaması Ortaçağ'ı hayal aleminden ibaret geçmişin hurafelerinin gölgesi haline getiriyordu.[102]

Romantizm güdülü 18. yüzyıl Gotiğinin canlanışı döneme hâkim olan akıl yürütme yoluyla insanlığın gerçek bilgi ile uyumlu sentezi elde edip erdemli bir refaha erişebileceğine inanan Aydınlanmacı düşüncenin karşısındaydı. Yani Gotik, çağın egemen kültürel değerlerine yabancılaşarak güç sistemiyle çatışan ve onun kara bir antitezini oluşturan muhalif olma saplantısını taşır.[103] Moderniteye olan bu muhalefet kapitalist dünyaya yönelik romantik modern kültürü inşa eden bir bakış açısıdır. Max Weber *Meslek Olarak Bilim'*de[104] çağımızın sorunsalını; insanların özgün bir rasyonel, entelektüel kültürün artmasıyla esrarengiz ve tekinsiz güçlere olan alakanın yok olması durumunu *dünyanın büyüsünün*

---

[101]Yrd. Doç. Dr. Seçil Saraçlı, *Dönüşüm ve Grotesk: Carson McCullers-Truman Capote,* Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir 2009, ss. 23, 24

[102]Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi,* Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 445.

[103]Richard Davenpoet-Hines, a.g.e., ss. 13-15.

[104]Max Weber'in 1919 tarihinde Paris'te verdiği konferansı.

bozulması olarak tanımlamıştır. Bir nevi aydınlanma düşmanları olarak tanımlanan bu yeni nesil Gotikler; büyü, ezoterizm, simya ve astrolojiye geri döner; pagan ve Hıristiyan mitleri, efsaneleri, peri masallarını, gotik anlatıları yeniden keşfederler. Ancak düşün ve fantastiğin gizemini yalnızca edebiyatta değil görsel sanatlarda da Fuseli, Blake, Max Klinger ve Max Ernst gibi ressamların eserlerinde de görmekteyiz ve onların kutsala kavuşmanın yolunu yeniden büyülü kılmada yeni üslup arayışları içerinde oldukları görülmektedir.[105]

Romantik görü, genellemelerin arasında farklı, sınıflandırılamayan, kendine has olanı yakalama peşindedir. Aranan: korkuların, akıldışı tutkuların, bilinçsiz güdülerin yönlendirilebileceği maneviyat kaynağı ve ruhsal doyum odağıdır. 18. yüzyıl bu duygularla beraber aydınlanmanın değil karanlığın da çağı olur. Akılcılığın serpildiği dönemde Romantikler kendilerini akıldışına yönelik merakın içinde bulur. Bu yüzyıl aynı zamanda batıl düşüncelerin, okült bilimlerin, fal ve büyücülüğün kısaca bilimselliğin metafizikle harmanlandığı bir dönemdir. Romantikler fazla uygarlaşmış insandaki karanlık, barbar yanı yakalayıp deşmek ve şiddetli, cüretkâr, suç işlemeye meyilli yanları çıkarmaya çalışırlar.[106]

İnsanlığın, belirsizlik, bilinmeyen, tekinsizlik ve karanlığa olan merakı reformların ortasında bile bir yeniden diriliş olarak Kara Romantikler ve Gotiklerin doğmasını sağlamıştır.

2.1 Tekinsiz ve Karanlığın İzinde

Batının entelektüel önderleri konumunda olan 18. yüzyıl yazarları reformun gerisindeki dinamik gücü oluşturarak sınıflara yön veren ilerici bir katalizör görevini üstlenmişlerdi. Devrimden sonra ise sorumlusu olarak kabul edildikleri bu reformun bütün yükünü sırtlandılar. Bu da onları etkisiz kalma ve toplumsal işlevlerini yitirme korkusuna sürükledi. Aydın sınıfa egemen olan yabancılaşma, onları yurtsuzluk ve yalnızlık duygularına sürükleyerek farklı biçimlerde kaçma ve sığınma arzularını ortaya çıkartmıştı. Temelinde sorumsuzluk arzusu, gerilim ve huzursuzluktan kaçmaya duydukları arzu ile geçmişe sığındılar. Ütopyalar, peri masalları, tekinsizce düşler, fantastik tasavvurlar, gizem, çılgınlık gibi dışavurumlarla *yurdun her yerde olduğu ya da hiçbir yerde olmadığını* ifade ettiler.[107] 18. yüzyıl uğraşsızlık, can sıkıntısı, merakını yitirmişlik anlamında nesne ve

---

[105]Michael Löwy, Robert Sayre, a.g.e., ss. 49-51.

[106]Özgür Tanburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal- Modernlerin Maneviyat Arayışlar,* Metis Yayınları, İstanbul 2008, ss. 229, 230.

[107]Arnold Hauser, a.g.e., ss 157-158.

varlıkların gerçekliğini azaltarak bunları arzunun fantazmagoryasına katar. Başkaldırının hazzı, ıstırabı gibi ölümü de ayrıcalıklı bilincin kendini tatmin etmek için yarattığı temsillerin unsurlarından ibarettir. Willam Beckford ve Sade gibi karanlık hazdan beslenen edebi sanat ortamı oluşturan sanatçılar yaratıcılığı şiddetle harmanlayan bir temsil yaratır.[108]

Kötülüğün egzotizmi, dehşetin ve yasak hazların şiddet içeren özgürlük gösterisi olarak tanımlayabileceğimiz bu dönemde arkaik fantazyalar ortaya çıkar, tanrı tanımazlık ve inancın karanlık biçimleri yeniden uyanır. Romantiklerin aradığı haz ise yurtsuzluk idealleri ve sürgün düşüncelerinin ardından gelen sonuçsuz maceralarda değil kaderine ta da ilahi otoriteye meydan okuyan asi karakter imgesinin ortaya çıkışında bulunur.[109] Kaderinin biçimlendirdiği onurlu ve yalnız kahraman ekolü her yerde karşımıza çıkar. Ancak özellikle Lord Byron'un asi romantik kahramanı Ortaçağ romanlarının kuşağından gelen şövalye tipinin son biçimidir ki günümüzde bile bu karakterin izleri karşımıza çıkar. Bu yeni kişilik geçmişi belirsiz, sırla ve günahla dolu, şeytansı ve yıkıcı olarak betimlenir. Yaptıklarından ve işlediği günahlarından dolayı af dilemez, pişmanlığı yoktur. Kendisiyle ilişkili herkesi yıkıma sürüklemekten çekinmeyen bu şeytansı kahraman öte yandan dokunaklı, soylu, çekici ve ayartıcıdır. Dönemin getirisi olan genel bir suçluluk ve Tanrıdan uzaklaşma duygusunun da etkisiyle bu şeytansı kahramanın, düşmüş melek ve lanetli *Lucifer*[110] ile olan benzerliği de kaçınılmazdır.[111] Şeytansı kahraman karakteri resimde Henry Fuseli'nin ya da Francisco Goya'nın sanatında ağırlıklı olarak işlenen temalardan da biridir.

Edebiyatta ise, romantik ruh ne düşün seçkin saygınlığına ne de duygusal yaşamın nazik büyüsüne sahiptir. Kara romantizm; beden, ölüm ve şeytanın egemenliğini sürdüğü bir duygu yoğunluğu ve hastalıklı abartıya, zevk ve acının, güzellik ve dehşetin karışmasına sebebiyet verdiğinden Tanrısı ve egemeni Şeytan'dır. Faust'tan Poe'ya uzanan bütün fantazyalarda başrol oynayan şeytan ve onun yaratıkları, yardakçıları ve ortakları olan; cinler, büyücüler, hortlakla, vampirler, cadılar. Bu eksende, Şeytan edebiyata olduğu kadar, şiir, opera ve resme de esin kaynağı olur.[112] Yaşamın ötesinden gelen, görmezden gelinen

---

[108]Jean Starobinski, *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve Aklın Amblemleri*, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınevi, İstanbul 2012, s. 70

[109]Jean Starobinski, a.g.e., s.72.

[110]Lucifer: Latince gün yıldızı ya da sabah yıldızı anlamına gelen kelime. Hıristiyan Orta Çağ Edebiyatında Şeytan'a verilen ve onunla en çok bütünleştirilen isim.

[111]Arnold Hauser, a.g.e., ss.190, 191.

[112]Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, ss. 26-27.

karartılar, gölgeler ve hayaletler Romantiklerle birlikte yeni temsillerini bulur. Romantikler, görünenin hep bir eksiklik taşıdığını düşünür; görünenden saklı olanı ve nedenlerini karanlık ve metruk köşelerde ararlar.[113] Dönemi göz önüne aldığımızda ölüm hissi ve çoğunlukla tasvir edilen Ortaçağ'a saygı duruşu olan o gotik manzaraların yadsınamaz tekinsizliği bireye doğrudan karanlık bir tehdit yöneltir.

2.1.1. Aydınlanma Sonrası Edebi ve Sanatsal Gotik Eğilimler

Aydınlanma çağı sonrası edebiyat ve sanatta eskiye geri dönüş ve Rönesans benzeri bir *yeniden doğuş* (rinascita) özlemi görülmektedir. Antikitenin mitolojik tanrı ve kahramanları, Roma'nın önemli insanları, Hıristiyan azizleriyle beraber incelenmeye ve eleştirilmeye başlanmıştır. Ancak eski değerleri, yenilerin sembolize edilmesi bakımından alegorik olarak kullanılır. Kralın, Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak addedilmesi, saray öğelerini kiliseye de sokmuş, böylece kilise Yunan Tanrıları ve mitolojik konuları ile Hıristiyan azizlerini bir arada tasvir etmişti. Aydınlanmanın gerçekçi görüşü ile mitoloji ve Hıristiyanlık da bir araya gelip Ortaçağ estetiğine saygı duruşunda bulunuyordu.[114] Gerçekten de 1780'li yıllardan itibaren İngiliz resminde Benjamin West gibi ressamlar Ortaçağ estetiğini ve olaylarını konu alan eserler ortaya çıkarmaya başlarlar ki, ardından *Pre-Raphaelite* akımının oluşmasına zemin hazırlayacaklardır. Fransa'da ise Aziz, Azizeler ve Jeanne *d'Arc*'ın[115] dahil olduğu Hıristiyan köklere saygı duruşu niteliğinde resimler yapılır. Benzer süreçte Almanya'da etik sadeliği 15. yüzyıl İtalyan ressamları gibi ele almak isteyen ve Ortaçağ'ın saf ruhunu yakalamaya çalışan Hıristiyan arka planlı *Nazarenler* grubu yer alır. İtalya'da da benzer eğilimler benimsenerek dinsel ve seküler tarihten büyük olaylar, Ortaçağ edebiyatından özellikle Dante'den temalar resmedilir.[116]

Romantik döneme ulaşana kadar mitin yeniden doğuşu değişimlerle yol aldı ve mitolojik semboller oldukça biçim değiştirdi. Beyaz köpüklerden doğan *Venüs,* Ortaçağ'ın ürkütücü karanlığından yara almadan geçemedi. Göz alıcı sahillerden, karanlık mağaranın derinliklerine çekildi. Venüs, Aydınlanma sonrası sembolik ölümünden sonra fantazmagorik yeniden canlanmayla aynı anda hem heykel hem kadın hem yosma hem tanrıça hem Yunan

---

[113]Özgür Tanburoğlu, a.g.e., s. 227.

[114]Adnan Turani, a.g.e., ss. 445, 446.

[115]Jeanne d'Arc: Yüzyıl savaşlarında Fransa saflarında savaşmış Katolik azizesi. Erkek kılığına girdiği için hatta Tanrı'nın sesini duyduğunu söylediği için Engizisyon tarafından kafir ilan edilip yakılmıştır.

[116]Fabrizio Lollini, "Ortaçağ Özlemi", (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ: Şatolar, Tüccarlar, Şairler*, (Ed. Umberto Eco), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2015, ss. 994, 995.

hem barbar olan çift anlamlı bir tanrısallığa ulaşır.[117] Mitlerin Romantizm ile anlamsal ve biçimsel değişimleri onları Pagan dönemlerdeki ikircikli anlamlarına geri döndürmüş ve farklı biçimlerde yeniden doğmalarını sağlamıştır.

Romantizm hayal dünyasını Ortaçağ'a yönlendirmiştir. Avrupa, kültür kavramını oluştururken Ortaçağ ve Rönesans dönemlerini iki karşıt kavram olarak ele alır. Ancak Karanlığı ve barbarlığı temsil eden Ortaçağ'ın sonunda klasik üslubun yeniden canlanması, Eski Yunan ve Roma kültürlerinin sanat ve edebiyatta yol gösterici olması Aydınlanmayı oluşturan etkenlerdendi.[118] Rönesans'tan Aydınlanmaya, daha sonra Romantizme ulaşan süreçte Hıristiyan güdülü Batı Ortaçağı, klasik üslubu ve inanç biçimlerini zaten sanatına adapte etmekte lüzum görmemiştir. Ortaçağ'ın fantastik imgeleminin ve alegorisinin temeli olan mitoloji, Romantik dönemde de sıklıkla kullanılan bir metafor olmuştur. Fantastik karanlığa boğulmuş Ortaçağ'ın anlatı güdüsü yüksekti. Doğu ve Batı sentezi folklor ve mitlerle beslenmiş akademik olarak düzenlenmiş büyü ve kabalizmin karanlık mirasını koruyarak güçlendirmekle meşguldü. Cadı, kurt adam, vampir ve yaratıklarla sözlü ve edebi mirasın temelini attılar. Doğu'nun tuhaf öyküleri saf hayal gücünün gösterişli bir tasavvuruyken; Pagan mirasların beslemesi ile korku katsayısını arttırıyordu. Batı korku kültürü, bereket ayinleri; *Dionysos kültü*, *druid*, *pagan* ve *Greko-Roman* inançların kalıntıları ve Cadılık kavramlarıyla Kıta Avrupa'sından Amerika'ya yayılan sistematik bir dehşet dalgası yarattı.[119] Romantikler, Aydınlanmanın aklı resmileştiren yaklaşımına ve bilimsel kavrayışına karşı halk kültürünü ve bireyci düşünce tarzını öne çıkarırlar. Bahtin'in halk kültüründe gördüğü dünyayı ve evreni olumlayan kozmik bağlantılar Romantiklerde kaybolur. Bireyselliğin, anonim anlatıların yerini aldığı dönemde trajik tipler ortaya çıkar. Anlatılarda dehşet dolu ve insana yabancı bir dünya tasviri vardır. Ortaçağ'ın halk kültüründeki alegorik anlatıyla harmanlanmış kozmik yazgıyı grotesk bir canavara ve biçimsiz varlıklara dönüştürerek gülünç kılan geleneğin yerini trajik ve güldürüden ve olumlamadan uzak bir tavır almıştır. Yabancı ve korku verici dünya bakışı ile ölümlülük ve

---

[117]Piere Brunel, "Edebiyat ve Mitler- Avrupa'da Çöküş ve Simgecilik, (Çev. Medar Atıcı), *Mitolojiler Sözlüğü, I. Cilt*, (Der. Yves Bonnefoy), Dost Kitabevi, Ankara 2000, ss. 198, 199.

[118]Johan Huizinga, "Rönesans Sorunu", (Çev. Kemal Atakay), *Rönesans'ın Serüveni*, (Ed. Enis Batur), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, ss. 32, 33.

[119]H.P. Lovecraft, Edebiyatta Doğaüstü ve Korku, (Çev. Arif Dursun), Laputa Kitap, İstanbul 2018, ss. 14-16.

onunla barışık olma duygusu yerini katlanılmaz bir tekinsizlik ve dehşet duygusuna bırakır.[120]

Oryantal ya da popüler eski mitlere referans, mitolojinin akademik yaklaşımla incelenmesi ve yeni mit yaratma teşebbüsünü ortaya çıkarır. Modern sekülerizasyon ile dinsel özünü yitiren mit, yeniden kutsala kavuşmanın dinsel olmayan bir yolunu bulur.[121] Zamanla hakiki güzelliğin ve yüceliğin doğada gizli olduğuna kanaat getiren ve manzara resimlerinin yükselişini müjdeleyen İngiliz ekolü, yalnızca kayalar, ağaçlar ve sularla ilgilenmezler; ayrıca *asil harabeler* diye nitelendirdikleri yapıların manzaralarını süsleyen ve melankolik ruhlara çekici gelen, bu insan elinden çıkma yapıları da resimlerine kaynaştırmaya başlarlar. İngiliz Ortaçağ ve Rönesans'ına duyulan özlem, kasvetli ve melankolik biçimlerin içindeki duygusallıkla birleşti, doğanın yüceltilmesi arzusu ile yükselen sanayileşmeye de eleştirel bir tavır alır.[122] Ölüm hissinin hüküm sürdüğü harabelerde, melankolik dehşet dolu karanlık bir tehdit insanlığa faniliğini hatırlatma çabasına giren İngilizler için gotiğe geri dönmek; Galyalı, Pagan ve Kuzeyli bir ulusal kökene dönmek anlamına gelmektedir.[123]

Özellikle yıkıntılar antik harabelerle bezenmiş izleyicide doğanın yüceliğini melankolik bir atmosferle birleştiren İngiliz manzara resmi Romantik akımın etkisiyle popülerleşen İngiliz bahçelerinin tipik yansımasıdır. Bu resim sanatının yeni bir anlayışla 17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkışında Napolili ressam *Salvator Rosa*'nın (1615-73) büyük bit önemi vardı. Rosa'nın uçurumları, kupkuru ağaçları, kaotik atmosferi, tuhaf münzeviler ve haydutları resmettiği eserleri ile ölümünden sonra tipik bir İngiliz zevki haline geldi. Salvator Rosa erken yaşta rahip olmaya karar vermesine rağmen, manastır hayatından vazgeçip önce Roma'ya daha sonra da Floransa'ya taşınıp portreler, kutsal ve tarihsel mekân resimleri üretti. Rosa içinde bulunduğu bin yılın sonuna kadar gelen Gotik yeniden uyanışın öncüsüydü. İngiliz yazar *John Ruskin* sanatçıdan bahsederken "Ben Salvator'un acıyı nedensiz yere yücelttiğinden kuşkulanmazdım. Sürekli acıyı resmetmesi ondan zevk aldığı anlamına taşımaz; acının dehşetini ve dehşetteki çekiciliği hissediyordu." demiştir. Rosa'nın doğaüstü olana ilgisi onun manzaraya yönelik kişisel yaklaşımına da yansıdı. Resimlerine kodlanmış mesajlar kattı. Ressamın özellikle büyücülük ve cadılık resimleri; akıldışı,

[120]Özgür Tanburoğlu, a.g.e., ss. 84, 85.

[121] Michael Lövy, Robert Sayre, a.g.e., s. 53.

[122] A.g.e., s. 80.

[123]Jean Starobinski, a.g.e. ss. 168-170.

karamsar, korkutucu ve esrarengizdi. Örneğin Rosa'nın *Büyücülük Sahnesi* (Resim 2.1.) resmi gotik imajın kusursuz bir örneğiydi. En solda çirkin yaşlı bir cadı gözleri bağlı bir genci tablonun merkezine götürmekte; yakınlarda yaşlı bir adam tabutundan çıkmakta olan iskelete destek olmaktadır. Arka planda elinde mumlar tutan soğuk, tehditkâr bir figür vardır. Figürlerin hiçbiri birbirleriyle ilgili gözükmezler. Tablonun merkezinde dalında kendini asmış bir adamın cesedi bulunan kuru kaotik bir ağaç vardır. Ortaçağ resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan *Yaşam Ağacı* imajının karşıtını temsil eder. Asılmış adam cesedi Yahuda'nın temsili, ona tütsü tutan kadın Meryem Ana'nın karşıt temsilidir. Orta planda büyü malzemeleriyle uğraşan cadılar, tuhaf iskelet görünümlü bir kuş, kurban edilmeyi bekleyen bir bebek, kılıcında yürek taşıyan yenilmiş bir şövalye vardır. Tablo aşırı kötü niyetlerle dolu, grotesk figürlerden oluşur. Rosa belki de bu resimde parodi veya karnaval geleneğinden süregelen sokak tiyatrosu etkilerini betimlemek istemiştir. Gotik, ne kadar karanlık olursa olsun taşlama ve parodinin ince izlerini taşır.[124]

Bu Gotik dönemde Ortaçağ, romantik bir algıyla zamana bağlı değişkenler ışığında farklı biçimlerde ele alınmıştır. Gotik diriliş ile ortaya çıkan öncü Romantikler; modern Ortaçağ algısını romantik bir bakış açısı, sürgün melankolisi ve şimdiden kaçıp geçmişe sığınma fikri temelinde birleşirler.[125] *Ön Romantikler* diye tanımladığımız bu ilk romantikler kuşağı yeni-klasik teknikle yaptıkları eserlerinde düşsel ve hareketli bir dünya yaratmak için uğraştılar. *Dante*, *Milton* ve *Michelangelo*'yu aklından çıkaramayan *William Blake* (1757-1827) ve İsveçli ressam arkadaşı *Henry Fuseli* (1741-1828) bu sanatçılardandır. Fuseli esin bakımından İspanyol ressam *Goya* ile ilişkilidir.[126]

18. yüzyıl bir yandan usçuluktan yana bir tavır sergilerken öbür yandan gizemlerin, fantazyanın peşinden de koşuyordu. Ortaçağ'ın kilise egemen ortamının ardından gelen Tanrı-Kral anlayışının devrim ve aydınlanma hareketleriyle kırılmasından ve bitmek bitmez cadı avlarının etkisini kaybetmesinden sonra dinsel açıdan pek kuvvetli olmayan fakat derinde ruhsallığa inanan insanlar gizli örgütlere katılmaya başlarlar. Gizli ilimler ya da *okültizm, ezoterizm* bu dönemin ruh durumunu ve edebiyat, sanat yönelimlerini de özetler.[127]

---

[124]Richard Davensport-Hines, a.g.e., ss. 33-35.

[125]Anna Ottani Cavina, "Ortaçağ'a Dönüş", (Çev. Leyla Tonguç Basmacı*), Ortaçağ- Şatolar, Tüccarlar, Şairler*, (Ed. Umberto Eco), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2015, s.848.

[126]Germain Bazin, *Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze Sanat Tarihi*, (Çev. Selahattin Hilav), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 454.

[127]Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi, Ankara 2006, ss. 52, 53.

İnsan ruhundaki karanlık bakış açısı, ölümlülük duygusu, tehlikeyi ve yücelik duygusunun ortaya döktüğü tekinsizlik hallerini yansıtmak için sanatçılar gotik unsurlar kullanmaya başlarlar. Ancak bu Kara Romantizm ve Gotik uyanış dönemleri çok uzun süreli olmaz. Edebiyat ve mitoloji güdülü bu yönelimler Ortaçağ'ın fantastik dünyasını daha karanlık bir evrene sürükler. Gülünç ve grotesk yaratıklar, tekinsizliğin sınırlarında gezen ve kendi içindeki şeytanlarıyla savaşan insanların yeni marifetler kazandırdığı yeni suretlere bürünürler.

2.1.2. Karanlık Düşlerde Cadılar, Fantastik Varlıklar ve Biçimler

Karanlığı ve barbarlığı temsil eden Ortaçağ'ın ardından klasik kültürün canlanması, sanat ve edebiyatta yol gösterici olması Aydınlanmayı oluşturan etmenler olmuştur. Avrupa bu kültür kavramlarını oluştururken Ortaçağ ve Rönesans'ı karşıt kavramlar olarak ele alır, Romantizmi benimseyen sanatçılar Aydınlanma çağına karşı duruşlarıyla hayal dünyalarını Ortaçağ'a yönlendirir. Karanlık bir dönem olarak görülen Ortaçağ tamamen bağnaz değildir. Rönesans'tan Aydınlanma'ya daha sonra Romantizme ulaşan süreçte Hıristiyan güdülü Batı Ortaçağ'ı, Klasik üslubu ve inanç biçimlerini zaten sanatına adapte etmişti. Böylelikle *Romantikler*, *Kara-Romantikler* ve *Gotikler* kendi yaratıklarını ve mitoslarını Ortaçağ'dan esinlendiler. Hıristiyan geleneğinden gelen anlatıların da klasik mitolojiyle eşdeğer bir bilimsel yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmesi ne yazık ki 20. yüzyıla kadar başarılı olmaz. Yunan mitosları doğal bir sürecin parçası olarak görülürken, Hıristiyan teolojisinin mitosları *mucizevi* ve *doğaüstü* şeklinde tanımlanmaktaydı. Aydınlanma çağı, coğrafi keşifler ve bilimsel ilerlemelerin ışığında Eski Ahit'in Yaradılış mitosu artık mucizevi özelliğini kaybetmiştir. Rönesans'ta olduğu gibi Yunan hümanizmi ve Avrupa kültürel mirasının Yahudi-Hıristiyan öğelerine karşı Pagan etkisinin güçlenmesi Romantizmin oluşumunu hazırladı. Peri masalları, Doğu etkili Gotik hikayeler, Germen mitosları bu yeni sanat akımına öncülük etti.[128] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Kahramanlığından* bahsederken, antik zamanların idealleştirilmesinden başka bir şey olmadığı halde klasik geleneğin yıkılmasından sonra ne olacağı sorusuna cevabı da bu yeni mitos durumunu doğrular. Ona göre, modern zamanlar da en az öncekiler kadar yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine has güzellik formuna sahiptir. Şiirsel imgelemin yeni kahramanları da

[128]Joseph Campell, *İlkel mitoloji- Tanrının Maskeleri*, (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Yayınevi, Ankara 2006, ss. 21-23.

estetik manifestoların sembolleri olur.[129] 18. yüzyıl *Baroklaşmış Ortaçağ*'dan uzaklaşırken, duygusal yön değişimlerini, düşleri, ilmi ve tatminsizlikleri birleştirerek estetik yoluyla barbarlık ve yüceliği, Ortaçağ ve paganı bir araya getirmek Romantizmin işi olur. Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısındaki İngiliz ressamlarının *Shakespeare*'den esinlendikleri, insanın tehditkâr bir evrenden gelen kendini aşan güçlerle karşı karşıya kaldığı; cadılar, fırtına, hayalet ve yaratıklara meydan okuyan başkaldıran karakter miti ve resimleri ortaya çıkar.[130]

Romantizmin tekinsiz imgelerinden biri olan *Cadı* kavramına göz attığımızda bu imgenin modern cadı temsilinin oluştuğu 15. yüzyıla indiğini gözlemleriz. Bu dönem aynı zamanda kıta Avrupası'ndan Amerika'ya kadar yayılacak olan *Cadı Avı Çağı*'nın da başladığı dönemdir. Yazın alanında olduğu gibi görsel sanatlarda da cadıların karanlık eylemlerini konu alan propaganda bildirileri, karikatürler ve gravürler üretilmiştir. Kilise tarafından desteklenen ve hazırlanan bu bildirilerdeki cadı, büyücü, demon, şeytan, kıyamet günü, ölüm ve benzeri temaların tuvale aktarılmasıyla demonların ve cadıların dünyası sanatçıların ilgisini çekmeye başlar.[131] Modern anlamda *Cadı*, Antik dönemlerden Ortaçağ'a uzanan bilge, falcı, kâhin, büyücü gibi farklı biçimlerdeki mucize yaratıcılarının ortak oluşturduğu bir üst kimlik olarak tanımlanabilir. Geleneksel cadı inancını oluşturan ise 9. yüzyıldan itibaren Kilisenin etkisiyle belirginleşen *demon kadın* kimliğidir. Ortaçağ boyunca Hıristiyan inancının değişimine paralel şekilde artan huzursuzluk ile diğer inanç ve yaşam biçimlerine karşı oluşan nefret dalgası modern cadı kimliği olan demon kadın algısını oluşturmuştur. Modern cadı, *Cermen*, *Kelt* ve *Greko-Roman* dünyasının destan ve mitleriyle beslenmiş; hem insan, hem doğaüstü arkaik bir figür olarak boy gösterir.[132] Cadı kavramını oluşturan koşulları incelemek için Ortaçağ inanış ve imgelemindeki değişen Şeytan yapısını tekrar hatırlamamız gerekir. Zira cadı kavramı da Şeytan ile bağlantılı bir şekilde ortaya çıkmasına rağmen imgesel patlaması Şeytan'ın imgesinin değiştiği ve azaldığı 15. yüzyıl sonunu bulmuş ve neredeyse 17. yüzyıl yani Kıta Avrupası'nı içine alan *Cadı Avı* döneminin sonuna kadar temsilleri devam etmiştir. Ortaçağ'da erken dönem demonolojisinin karmaşıklığı, yargıç ve jürilerin cadılar hakkında kararlı olsalar dahi tartışmalı ve karmaşık hükümlerle ilgilenmeyen halkın kendi fikirleri ve yargılarının peşine düşmesi kaos ortamını

---

[129]Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı,* (Der. Ali Artun), (Çev. Ali Berktay), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, ss. 11, 12.

[130]Jean Starobinski, a.g.e., ss.169, 170.

[131]Haydar Akın, *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2015, ss. 357, 358.

[132]A.g.e., s. 175.

alevlendiriyordu. I. Elizabeth döneminde kraliçenin "kötülüğün işaretlerinin gerçekliği" konusunda tebaası tarafından uyarılmasıyla 1563 yılında *cadılık yasası* onaylandı. Böylelikle Protestan kilisesinden Şeytan tasvirleri kaldırıldı. Zira Erken Ortaçağ'ın grotesk ve korkutuculuktan uzak Şeytan'ı artık gerçekti ve cadıların da yardımıyla insanların pelindeydi. Din adamı Henrich Kramer'ın cadıları konu alan eseri *Malleus Maleficarum* (*Cadıların Çekici*) "cadının cinsiyetinin kadın olduğuna ve kadınların cadılığa daha yatkın oluşuna" dair kesin yargılar içerek tavrıyla cadı ikonografisi ve sanatsal cadı imgesine katkıda bulunmuştur.[133]

Cadı avları aynı zamanda halk arasında kitlesel psikoz oluşturmak için propaganda araçlarına başvurulan ilk katliamdır. Jürilerin, yargıçların ve demonologların katkı sağladığı halkı tehlikelerden haberdar etme görevine sanatçılar da cadı portreleri ve onların kötücül faaliyetlerini gösteren resimler yapmak için dahil olmuşlardı. Sanat alemine böylelikle giren cadı konulu resimler, Albrecht Dürer, Albrecht Altorfer gibi büyük sanatçılar da yaşadığı dönemde artan cadı avları ve cadılık konulu yazınlardan etkilenip bu konuda eserler çıkarsalar da Hans Baldung Grien asıl bu akıma katkı sağlayan sanatçı olmuştur.[134] Hans Baldung Grien'in gravürlerindeki cadılar izleyiciyi ana fikirden uzaklaştıracak kadar ilginç ve cinsellikleriyle öne çıkartılmış figürlerdir. Baldung Grien'in 1510 tarihli *Cadıların Şabatı* (Resim 2.2.) isimli ahşap gravüründe, ormanda ayin yapan kadınlar konu edinilmiştir. Resmin ana odağında idealize edilmiş cinsellikleriyle öne çıkan üç cadı, içinden yoğun duman çıkan üzerinde antik şekiller kazılı bir çanağın etrafında toplanmıştır. Resimde hava büyüsü yapan cadılar üçgen düzenlenmiş değneklerin içinde ve çevresinde toplanmış büyü ve adaklarını icra ederken duman topluluğunun üstünde havada uçan bir cadı figürü de vardır. [135] Bunun dışında resimde cadıların yardımcıları olarak atfedilen kedi ve keçi gibi hayvanlar, büyücülük göstergesi eşyalar ile insan ve hayvan kemikleri bulunmaktadır. Resmin üst sağ kısmında keçiye ters binmiş bir şekilde elindeki değneğe iliştirdiği bir büyü çanağı ile uçan genç cadı figürü kompozisyon ve üslup bakımından Baldung Grien'in ustası Albrecht Dürer'in benzer bir çalışmasını anımsatır. Dürer'in *Keçiye Ters Binmiş Cadı* (Resim 2.3.) gravüründe ilham olduğu resmin tersine yaşlı acuze görünümlü bir cadı etrafını

---

[133]Malcolm Gaskill, *Cadılık*, (Çev. Sinem Gül), Dost Kitabevi, ss. 72-74.

[134]Silvia Federici, *Caliban ve Cadı- Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, (Çev. Öznur Karakaş), Otonom Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 240.

[135]Haydar Akın, a.g.e., s. 364.

sarmış ona tapınmakta olan dört küçük *cupid*'in[136] yardımıyla bir keçi üzerinde havalanmaktadır. Dürer cupidleri klasik dünyadaki anlamları olan aşk sembollerinden çok günahkâr bir şehveti temsilen kullanmıştır. Erken Ortaçağ'da olduğu gibi Greko-Romen kültürünün Hıristiyanlık tarafından tersine döndürülmüş anlamlarından yani kötücül ve karanlık temsillerine gönderme yapmış ve yahut bu durumdan etkilenmiştir. Bu başka sanatçıları ve koleksiyoncuları da zamanla etkileyen dini ve ahlaki yozlaşmanın alegorik tasviri olarak görülen zamanla moda haline gelerek daha da yaygınlaştı. Kadın cadı ve kötü niyetli yaşlı ve çirkin cadı imgesi klişe bir hale geldi. Aydınlanmanın ardından zamanın düşünüş biçimlerine göre cadılık konusunun bir anlamsız ve inanılırlıktan uzak olarak değerlendirilmesinden sonra Avrupa'da cadılık ile ilgili yasalar yavaş yavaş kaldırıldı.

Dünyanın büyük bir bölümü büyünün ve cadılığın etkisi altında kalmaya devam etti. 1700'lerde cadılık ve büyü yeni biçimlerde geri döndü. Romantik yazınlarla kilise ve devletin egemenliği ile sanayileşmenin ruhsuzluğuna verilen duygusal bir tepki olarak. Salvator Rosa'nın *Büyücülük Sahnesi* resmini bu bağlamda tekrar ele aldığımızda hem ardılı Romantikleri nasıl etkilediğini hem de yoğun Hıristiyan güdülü anlayışla yetişmiş sanatçının Cadı avı döneminden etkilenerek bu temaları seçtiğini farkederiz. Rosa'nın eserleri yalnızca karanlık sahneler peşindeki İngiliz sanat çevresini değil İspanyol ressam *Francisco Goya*'yı da dolaylı olarak etkilemiştir. Rosa gibi Goya'da diğer sanatlardan unsurları uyarlayarak hem popüler hem yüksek kültürden beslenirken yaşadığı koşulları ve dönem şiddetini daha da abarttı. İnsan kavrayışının sınırındaki fikirlerini yansıttığı resimlerinde Rosa'nın atmosferik ve figüratif izlerini bile bulabiliriz. *Los Caprichos* serisi için yaptığı 12. levha (Resim 2.4.) işinde asılmış bir adamdan diş sökmeye çalışan dehşete düşmüş karabasana benzer ifadesi Rosa'nın haydut figürleri, asılmış adam ve ondan uzuv çalan cadı figürü bu esin ihtimalini de yükseltir.[137] Diş, insan kemiği gibi malzemelerin büyü için yaygın bir şekilde kullanılması kadın figürünün cadı olma ihtimalini de arttırır.

Goya'nın *Los Caprichos* (Kaprisler) olarak bilinen çukur baskı serisi, cadılar, hilkat garibeleri, demonlar ve grotesk sembollerle doludur. Caprichos'ta yer alan cadılar, Hans Baldung Grien'in cinselliği öne çıkarılarak kadın kimliğinin cadıya eşitliğine odaklanmış

[136]Cupid: Klasik mitolojide arzu ve aşk tanrısı. Çoğunlukla kanatlı bir melek olarak tasvir edilir. Klasik tasvirlerinde ok ve yay da taşımaktadır.

[137]Richard Davenport-Hines, a.g.e., s.193.

obje figürlerden ziyade cinsel kimliklerinden bağımsız ürkütücülük temalı figürlerdir.[138] Goya'nın baskı resimlerinin en dikkat çeken yönü ne kutsal kitaptan ne tarihten ne de günlük yaşamdan alınmış olmalarıdır. Goya kendi zamanının toplum yapısının ve gerçek kaygıları yansıtır resimlerine. Eserlerinin çoğu, büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşur. Ancak sanatçının İspanya'da tanık olduğu aptallık, gericilik, acımasızlık ve baskıya karşı çıkışlarının kabuslar halindeki yansımalarıdır. Bu sembolik anlatımlarla dolu toplumsal ve siyasal taşlama temalı ürkütücü serisi dışında Goya cadı ayinlerini konu alan yağlı boya eserler de ortaya koymuştur. Sanatçının 1789 tarihli *Cadıların Şabatı* (Resim 2.5.) isimli resmin merkezinde toplanmış cadıların ortasındaki boynuzlarında asma yapraklarından taç taşıyan siyah keçi figürü Ortaçağ'da Şeytan ile özdeşleşmiş Baküs- Dionysos imgesini anımsatmaktadır. Greko-Romen kültürüne ait antik pagan geleneklerine gönderme yapmaktadır. Cadıların ormanlık veya ıssız bir alanda toplanarak Şeytan'la anlaşma yaptıkları, kaçırdıkları çocuk ve bebekleri yedikleri, büyü yaptıkları bu *şabat* adı verilen toplantıda aşağı yukarı bu görünüm verilmektedir. Resimde de elinde bir bebeği keçi figürüne sunan, yine elinde neredeyse zayıflıktan ölecek bir çocuk tutan ve sopaya geçirilmiş ceninler taşıyan cadıların yanı sıra yerde çocuk cesedi vardır. İspanyol Engizisyonuna, Katolik inancından kaynaklı kürtaj yasağının getirdiği bebek ölümlerine dair Goya'nın kendi üslubunda bir taşlamayı tuvaline aktarması mümkündür.[139] Sanatçının yine benzer bir temayı ele aldığı *Büyük Keçi-Cadıların Bayramı* (Resim 2.6.) resminde cadıların toplandığı bir ayin ve ortada yer alan büyük siyah keçi figürü vardır. Şeytan'ı temsil eden keçi figürünü dinleyen cadılar karikatürize edilmiş gülünç grotesk havada resmedilmiştir. Her iki benzer temalı çalışması *Siyah Resimler* adı verilen seride yer alır. Genellikle koyu ve siyah fon üzerinde yer alan formlar güçlü şekilde yansıtılmış ve renk kullanımı sınırlandırılmıştır.[140] Cadı avı için propaganda amaçlı kullanılan resimlerden farklı olarak sanatçı içinde bulunduğu dönemin de etkisiyle bu durumun gülünçlüğünü vurgulamaktadır. İnsanların akılsızlık ve cehaletleriyle alay ederken, büyücülük ve batıl inançları da konu edip kiliseyi ve engizisyonu hicveder. Yine Los Caprichos serisinden 43 numaralı levha *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* (Resim 2.7.) olarak da bilinen resminde başını ellerine dayamış masa başında uyuklayan figürün çevresinde korkunç canavarlar

[138]Haydar Akın, a.g.e., s. 366.

[139]Baykar Demir, Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2017, s. 204.

[140]Zeynep İnankur, *19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s.32.

yoktur ama uçuşan yarasalar, baykuşlar, bir vaşak ve kedi vardır. Goya, sıklıkla resimlerinde yer verdiği yarasa figürünü burada da uyuyan karakterinin üzerinde uçuşurken resmeder. Asalaklığı anlatmak için vampir temasına benzer bir algıyla kan emici yarasaları kullanır. Yalnızca İspanyol batıl inançlarını değil 1700'lerin sonundaki Avrupa'nın zalimce aptallığı ve hiddetini de yansıtır. Böylelikle 18. yüzyıl eğlencelerindeki zalimlik, vahşet, halka açık idamların görsel eğlence gibi sunulmasıyla yaşanan aşırılıkların yanında, İspanyol Engizisyonunun bitmek bilmeyen soruşturmaları Goya'nın elinde toplumsal hiciv ve evrensel korku imajlarına dönüştü.[141]

Kâbus, uyku ve onun ardından gelen kötücül düşler esin dünyası bakımından başka bir Romantik ressam olan İsviçreli *Henry Fuseli*'ye de değinmek gerekir. Resimlerinde plastik değerlerden çok hikayeci anlatımla öne çıkan sanatçı, toplumsal ve dönemsel sorunlardan kaynaklı yaratık imgesi oluşturan Goya'nın aksine Shakespeare, Dante ve Milton gibi yazarların eserlerinden hareketle kendi fantezi dünyasına uygun yaratıklar yaratma güdüsüyle hareket etmiştir. Fuseli, *Kâbus* (Resim 2.8.) adlı resminde karanlık bir odada uyuyan kadının üzerine çökmüş karabasan veya *İncubus* olarak tanımlayabileceğimiz iblis ve onu izleyen arka planda kalmış ürkütücü bir at görülmektedir. Gerçek mekânda olağan dışı ve olağan bir anı bir araya getiren sanatçı, kâbusu bilincin derinliklerinde değil de gündelik yaşamı istila eden bir şekilde resmeder. Bu, sanatçının yaşadığı dönemde bilimsel aklın yükselmesine rağmen doğa üstüne dair o çekici ilginin baki kalmasını ve doğa üstünün de gerçekliğin içinde görülmesinin bir yansımasıdır. Cinsel baştan çıkarıcılığın sembolü olarak bilinen incubus, modern düşüncede insanın şeytani zafiyetinin yansıması ve zihnin karanlık halinin doğaüstü anlamdan soyutlanmış sembolize tasviridir.[142] Fuseli, insanoğlunun hayal gücünü, acı ve korkunun üst düzey bir zevk biçiminde aşılandığı imaj yoluyla genişletmeye çalışır. Karabasanını hayal ederken antik öyküler, masallar, halk efsaneleriyle; şeytana, cadılara, büyülü atlara, yaratıklara ilişkin aşk ve tutku dolu şiirsel anlatımını unutulmaz imaj biçiminde kaynaştırır. Sanatçının, vampirlik, bedeni ele geçirme ve kıskançlık arasında kurduğu tuhaf bir ilişki de resme yansır. Fuseli'nin karabasan iblisi gotik hayal gücünü dolduran canavarların, dışlanmışların, isyankarların ve kötü ruhların ilk versiyonudur.[143] Goya gibi Aydınlanma idealini savunmak isterken onun etkilerinin yarattığı

[141]Richard Davenport-Hines, a.g.e., ss.196-201.

[142]Engin Ümer, *Tekinsiz ve Temsil,* Pales Yayınları, İstanbul 2018, ss. 201, 202.

[143]Richard Davenport-Hines, a.g.e., s. 280.

hayal kırıklığı ile ortaya koyduğu eserlerinde simgesel anlatımlar öne çıkar. *Kâbus*, İngiltere'nin üzerine çöken huzursuzluğu alegorik bir yolla vermek istese de bu dehşet sahnesi izleyiciyi kötülüğüne suç ortağı haline getiren tuhaf bir haz verir. Akıldan çok deliliğin araya girdiği uğursuz bir tekinsizlik resimlerine hâkim olur. [144] Fuseli çizime, renkten daha çok önem verdiği resim anlayışını; insanların dramatik eylemlerine, duygusal dışavurumla birleşmiş korku, tiksinme ve iğrenme hallerinin kendi içindeki uyumuna adapte etmiştir.

Yaratıkların, lanetlilerin, karabasanların tedirgin edici çirkinliğine kapılıp yaşamını ve vizyonunu ona adapte eden başka bir sanatçı da İngiliz şair ve ressam *William Blake*'dir. Blake, kendi hayal aleminde yaşayan dindar biriydi. Akademik sanatı küçümsüyor ve kurallarına karşı çıkıyordu. Şeytanları, yaratıkları, fantastik imgeleri kâğıda aktarırken onları korku ve yücenin insana verdiği hazzı arttırmak gibi bir arzuyla yaratmaz. Geleneğin simgelerine kendi icat ettiği simgesel bir dil ekler. Blake'in insan figürlerini betimleme tarzı üslup ve ifade açısından Fuseli'ye benzer. Sanatçı Maniyerist üslubu Fuseli'den öğrenmiş ve Ortaçağ biçimlerine uyarlamıştır. Olgun döneminde renge ve rengin sembolik anlamlarına verdiği önem artar. Gotik üslubun etkilerini çizgisel düş gücüyle birleştirdiği imgelemlerin olduğu suluboya resimlerindeki iki boyutluluk, simetri ve anlatım kaygısı vurgulanmıştır.[145] Blake, kendi akıl gücünü dışa vurduğu bir mitoloji yaratmıştır. Güneş, hava ve benliğe bağladığı düş gücü *Los-Urthana*'ydı; ateşle bağlantılı olan duygu *Luvah-Orch*; duyum ve su *Tharmas,* toprak bağlantılı soğuk mevsim *Urizen* idi. Çoğunlukla Eski Ahit ve Yunan anlatılarına yakın bir mitoloji kurmayı amaçlamıştı.[146] Sanatçı kendi şiirleri için birçok resimleme yapmıştı, bunlardan biri olan *Günlerin Atası* (Resim 2.9) eğilmiş kumpasıyla yer küreyi ölçen yaşlı bir adam görüntüsünün tanrısal bir yücelikle yansıtılmış halidir. Resimde, Michelangelo'nun Tanrı tasvirinden etkilenmiş olabilir ancak figür sanatçının elinde düşsel ve fantastik bir imaja dönüşmüştür. Blake'in kendi mitolojisinde geçen *Urizen* isimli varlığın tasviridir. Blake'e göre bu tasavvurundaki dünya kötüydü ve dünyanın yaratıcısı da olan bu varlık da kötü ruhlu ve ürkütücüydü.[147] Blake, Milton'un

---

[144]Jean Starobinski, a.g.e., ss. 298-300.

[145]Günnaz Özmutlu, *19. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Edebi Konulu Resimler*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, ss. 127-129.

[146]Paul-Marie Duval, "Romantizm ve Mitoloji- Edebiyat Yapıtlarında Mitolojiden Yararlanma", (Çev. Mehmet Emin Özcan), *Mitolojiler Sözlüğü, I. Cilt,* (Der. Yves Bonnefoy), s. 981.

[147]E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran), İstanbul 2013, s. 490.

yeniden doğmuş hali olduğuna inanıyordu. Şeytan'ı, insanın gerçek dostu olarak gören gnostik bakış açısını benimsemiş İsa'yı ise insanın düş gücüyle özdeşleştiriyordu.[148] Sanat tarihçilerine göre doğaüstü ve fantastik yaratıkları çizdiğinde pek başarılı değildir. Zira yaratıkları, şeytanlar ve hayaletleri gerçekçi bir şekilde çizer. Her ne kadar vizyonlarını gerçekçi yansıtsa da bu onu tedirginlik verici ve korkutucu bir üsluptan uzaklaştırmaz. İzleyicide tıpkı Fuseli'nin *Kâbus* resminin oluşturduğu bir erotizm ve cinsellikle harmanlanmış tekinsizlik havası Blake'in *Kızıl Ejderha ve Güneşle Giyinmiş Kadın* (Resim 2.10) resminde de vardır. İncil'den yaptığı resimlemelerden biri olan bu eserde, Kızıl ejder figürü şeytanı, dolaylı olarak arzu dünyasını temsil eder ve aydınlığı temsil eden kadın figürüyle cinsel gerilimli bir ahenk halinde evrenin düalizmini yansıtır. Korkutucu ve dehşet verici olanı inançlarla yorumlayıp çözümleyerek korkuların destansı dünyasını da yansıtmaktadır. Blake'in Babil imparatoru II. *Nebukadnezar* (Resim 2.11) konulu resminde yine Kutsal Kitaptan etkilenilmiş ancak kendi üslubuyla canavarlaşmış bir figürle karşılaşırız. Avlanmaya hazır bir vahşi hayvan gibi sürünerek ilerleyen figür çöküşünün ardından insanlığını kaybetmiş rahatsız edici bir figüre dönüştürülmüştür.

Sanatçılar, Romantizm çağında yaratma eyleminden çok yaratılan şeyin anlamına önem veriyorlardı. Zira onlara göre her büyük sanatçı sembolistti ve olması gerekiyordu. Romantizmin sembolizme bu kadar önem vermesine rağmen düş gücü için geçmişe dönme ve ondan beslenme alışkanlığı değişmemiştir.[149] Romantikler hayat, tabiat ve kainatla yoğurdukları mitleri şiirsel anlatımla, edebiyatla ortaya çıkaran kişilerdi. Bu durum onları Shakespeare'in fantastik romantik oyunlarına, mitolojilere, şeytanlar, cadılar, büyücüler ve mistik, karanlık alemlere sürükler. [150]

Cadılar, mitolojik yaratıklar ve eskiye özlemin yanı sıra yaratılmış canavar imgesindeki değişiklik *Prometheus* ve *Lucifer* imgelerinin giderek benzer bir hale gelmesiyle başkaldıran isyankâr figürü tarih ve dinden sıyırıp edebiyatın içine sürükler. Kutsal ve kutsal olmayanın arasındaki çizginin silikleşmesi esas mitolojik kahramanı insanın kendisi haline getirir.

---

[148]Paul- Marie Duval, a.g.e., s.981.

[149]Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, (Çev. Gürsel Aytaç), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2005, s. 230.

[150]Rene Wellek, "Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı", (Çev. Sıddık Yüksel), *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi,* N:2, 2002, s. 314. <www.dinbilimleri.com> (29.04.2019)

2.1.3. İsyankâr Kahraman ve Romantikleşen Şeytan

Kötülüğün vücut bulduğu günah keçisi imgesinden, lanetlenmiş olanlara işkence eden ve Tanrıyla iş birliği içinde olan Şeytan'dan sonra cennetten kovulan isyankâr *Lucifer* gelmektedir. Pagan tanrılarının çarpıtılmış imgelerinden oluşan canavarla, düşen bir melek olarak betimlenen Lucifer ile farklı bir imaj oluşturmaktadır. Bu farklılığın yanı sıra reform etkisiyle kötülüğün sekülerleşmesi durumu vuku bulmuştur. Kötülük, hayali bir figür olan Şeytan'dan dünyevi kötülüğün kaynağına, yani insana yönelmiştir. *Shakespeare, Marlowe, Milton* ve *Goethe*'den sonra *Byron* ve *Shelley* olmak üzere Kara Romantizmin temsilcileri, edebiyatın bir nesnesi olarak kötüyü daha güçlü bir biçimde keşfetmişti. Sanatın özgürleşmesine dayanan kötünün estetiği Erken Romantizm ile başlayarak kendi biçim ve kavramlarının çok anlamlılığının da bilinciyle ortaya çıkan bir modernliğin ürünüdür. 18. yüzyıl sonuna doğru kötülük kavramının geleneksel metafizik-Hıristiyan bağlamından koparak kurmacayla birleşmesi ile yaradılışın ve insanın karanlık yanlarını ortaya çıkaran fantastik abartılar ile kötünün temsillerini de değiştirir.[151] Şeytan figürü Ortaçağ'a özgü büyüsünü yitirmiştir ancak bu şeytan mitolojisini ortadan kaldıracağına onu romantik hülyalara uygun bir isyankâr kahraman kılığına sokar.

Şeytan imgesinin başkaldıran kahraman ile birleşmesine dayanan *Prometheus* miti olur. Yunan mitolojisindeki bu örnek Hıristiyan mitolojisindeki ilk günah anlayışıyla da benzerlik taşır. Prometheus ilk insanı göz yaşı ve çamurdan yapan kişidir. Baştan beri insanlığın dostu olduğunu Zeus'a verilen kurbanlarda kötü tarafını seçmesi için tanrıyı kandırmasıyla da anlarız. Bu duruma öfkelenen Zeus insanlığın elinden ateşi aldığında bir nevi Prometheus hem kahramanlığını hem de kendi trajedisini oluşturur. Zeus'tan insanoğlunu kurtarmak için ateşi çalan yarı tanrı Prometheus zincirle bir kayaya bağlanarak sonsuz bir döngü içinde bir kartal tarafından yenilen kara ciğeri sürekli büyüyor ve tekrar yeniyordu.[152] (Resim 2.12) Gustave Moreau'nun Prometheus resminde bu ceza sahnesini görebiliriz. Kahraman her ne kadar cezasını çekse de gururlu ve vakur duruşundan bir şey kaybetmemiştir. Mitin devamında anlaşılan hala öfkesi geçmeyen Tanrılar tarafında Prometheus'un kardeşi *Epimeteus*'a hediye olarak gönderilen *Pandora* ilk -zira o zamana kadar insanoğlu tamamen erkeklerden oluşmaktaydı- kadındır ve beraberinde insanlara acı, tasa ve kötülük dolu bir kutuyla gelir. Pandora'nın insanlığa bu kötülükleri yayması

---

[151]Peter-Andre Alt, *Her Şeyin Başlangıcı; Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul 2016, ss. 10, 11.

[152]Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi,* De Ki Basım Yayım, Ankara 2008, s. 25.

Prometheus'un başkaldırısıyla gelen bütün faydaların etkisini de yok eder. Klasik Batı resim sanatında Pandora *güzel kötülük* için alegorik bir figür halini alır.[153] Hıristiyan mitolojisine döndüğümüzde her ne kadar *Âdem* isyankâr bir rol üslenmese de ilk günahı Cennet'e sokan *Havva* ile insanlığa kutusundaki kötülükleri yayan Pandora oldukça benzerlik taşır. *Franz Von Stuck*'ın *Günah* (Resim 2.13) adlı resimde Pandora'nın kötücül geleneği ile birleşmiş bir Havva temsili görebiliriz. Vücuduna dolanmış bir yılanla izleyiciye tehditkâr bakışlar atan genç kadın ölümcül, günahkâr ve baştan çıkarıcı kadın imgesinin 19. yüzyıldaki temsilidir. Adem'in başkaldıran rolünü yeterince hissettirmediği -zira günahlarından pişmanlık duyması Hıristiyan doktrini açısından daha uygundur- Hıristiyan yaradılış mitosundaki gururlu isyankâr rolünü Lucifer'dan başkası üstlenemez. Kötünün kökenini oluşturan *gökten düşüş* mitinde Lucifer'ın gözde melek olarak başlayıp Tanrı'nın düşmanı olma öyküsü çelişkili ve bulanık gözükmekte. İlk günah kavramını oluşturması için çıkış noktasını ve günah kavramına örnek olacak bir kötülük sisteminin olması gereklidir. Anlatının paradoksu bu noktada ortaya çıkar. Lucifer'ın düşüş hikayesi kötülüğün başlangıcını aydınlatmaz. Çünkü kendi imge ve trajedisine takılmıştır. Kötülüğün kaynağının anlatan mitoslar kendi içindeki bir döngüye hapsolup telkin etme amacı taşıyan bir başlangıç kurgusunu oluşturur.[154]

John Milton'un *Kayıp Cennet* isimli kitabındaki Şeytan tasviri Prometheus'tan sonra bu isyankâr kahraman imgesinin ilk şekillerinden biri haline gelir. Gizemli bir yazgının kıskacında olan ve kendini bir oyunun içinde Milton'un Şeytan'ı, Tanrı'ya karşı gelip tahtını sarsacak kadar güçlü bir düşmandır. William Blake'e göre Milton, Şeytan üzerine yazarken gerçek bir şair olarak özgürce yazmıştı zira Şeytan'ı tanımadan onun tarafını tutmuştu. Blake'e göre onun tarafı baskıya karşı savaşan ve özgürlükten yana olan taraftı. Tıpkı Blake gibi *Byron* ve *Percy Shelley* de aynı düşüncedeydi. Zira Shelley'e göre Milton'un Şeytan'ı ahlaki olarak Tanrı'dan üstündü. [155] Pagan tanrıları ve cadılarla insanlığı kötülük ve ahlaksızlığa sürükleyen Kilise'nin yaratık görünümlü düşmüş iblisi şimdi güzellik ve gücün sembolü haline gelmişti.

Milton'un *Kayıp Cennet*'i Romantikler tarafından bir parça çarpıtılmıştır. Asi kahraman olarak tanımlanan boyun eğmez şeytan figürü yazarlar olduğu kadar ressamlar

---

[153]Roger Shattuck, *Prometheus'tan Pornografiye Yasak Bilgi*, (Çev. Zeynep Anlı), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, ss. 30, 31.

[154]Peter-Andre Alt, a.g.e., ss. 43, 44.

[155]Luther Link, *Şeytan Yüzü Olmayan Maske*, (Çev. Emek Ergün), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, s. 227.

tarafından da ilgi odağı olmuştur. Özellikle garip bir şeytan görüşüne sahip olan Blake, Kayıp Cennet için birçok çizim yapmıştır. Blake'in resimlerindeki Şeytan tıpkı cennetteki Âdem ve Havva kadar çıplaktır. Karanlık, kötülük ve kiri temsil eden siyah renkli çelimsiz ve tekinsizce gülen bir figür değildir. *Asi Melekleri Uyandıran Şeytan* (Resim 2.14) resminde Şeytan Yunan heykellerini andıran güzelliktedir. Cennetteki mutlu günleri bitmiş olan asi melekler ile birlikteyken bu cezalandırma durumunda dahi isyankâr atası Prometheus gibi vakur duruşunu kaybetmez. Yine aynı seriden *Şeytan Âdem ile Havva'nın Okşayışlarını İzliyor* (Resim 2.15) adlı resimde figüratif olarak Adem'e benzeyen dış görünüşüyle yakınlaşan iki figürün yakınlaşmasını bedenine dolanmış bir yılan ile izlemektedir. (Bu açıdan resim Franz Von Stuck'ın Günah tablosunu anımsatır.) Eliyle çiçekli bir sahnede öpüşen Âdem ve Havva'yı işaret eder. Blake'in resimlerinde şeytan ya da insan arasında bir fark yoktur zira onun görüşüne göre her şeyde ruh ve arzu vardır.[156]

Daha eski kötülük mitlerinde şeytanlar, cadılar, canavarlar kötücül tabiatlarını iğrenç beden görünümleriyle belli ederlerdi. Ancak 18. yüzyılda bu şematik düzen dağılır. Gotik romanın kurnaz baştan çıkarıcıları cazibeleriyle, kibar davranışlarıyla kusursuz görünüyor böylece bu maske altında kötücül doğalarını saklıyorlardı. Doktor Faust'un iyi giyimli beyefendi iblisi *Mephistopheles* gibi.[157] (Resim 2.16) Doğaüstü güçler elde etmek için ruhunu şeytana satan bilge doktor, filozof Hıristiyan efsanelerinde oldukça eskidir. *Marlowe*'un *Doktor Faustus* eseri de bu ekolden gelen hikayelerden birine dayanır. Filozof, bilim adamı, simyacı ve büyücü olarak görülen doktor, mutlak bilginin peşinden giderek bunun için ruhunu dahi satmaktan çekinmez.[158] Şeytan'ın elçisi ya da yardımcılarından biri olan Mephistopheles bilgi, büyü ve arzularını tatmin etmesi karşılığında Faust'u kandırır. Bu hikâye dolaylı olarak Rönesans ruhunu, Protestan reformunu ve muhalif duruşu temsil eder. Percy Shelley'nin kendisi gibi romantik yazar eşi *Mary Shelley*'nin *Doktor Frankenstein*'ı hem bilim ve hayatın gizemleri adına en uçları yapabilecek gözü kara karakter olarak Faust ile benzeşir hem de Shelley romanın kahramanını *Modern Prometheus* olarak sunarken hırslı bir iddia ile isyankâr kahraman ekolüne yeni bir figür ekler. [159] Yazar Doktor Frankenstein'in yaratma ve ölümü yenme hırsı ile yaratıcıya kafa tutan kibirli bilim adamı karakteri üzerinden dönemin sanayileşme ve bilimsel gelişmelerine Romantiklerin

---

[156]Müslüm Yücel, *Karanlık Kardeş-Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s 134.

[157]Peter-Andre Alt, *İçimizdeki Kötülük,* (Çev. Sabir Yücesoy), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 23.

[158]Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi,* (Çev. Ayhan Sargüney), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s. 208.

[159]Roger Shattuck, a.g.e., s. 109-115.

bakış açısını da özetler. Doktorun cesetlerden birleştirerek yarattığı grotesk canavarı ile zaferine ulaşmasına rağmen yaratma hissiyle ortaya çıkarttığına lanet edip onu terk etmesi metaforuyla insanın kibir, kötülük ve bencilliğini anlatmaktadır. Faust ve Frankenstein farklı hikayelere rağmen asi ve trajik kahraman mitinin yanı sıra elindekiyle mutlu olmayan ve insan üstü bir noktaya erişmek isteyen bilge doktor figürünü oluştururlar.

Victoria döneminde yaşayanlar spirüalist, ezoterik ve okült ile büyülenmiş bir halde kraliçelerinin de önderliğini ettiği ölüm ve yas kültürünü fetişleştirdiler. Daha sonraları 20. yüzyılın temel popüler kültür fantezisi olacak *Mary Shelley*'nin *Frankenstein*'ı (1818), *Robert Louis Stevenson*'un *Dr. Jekyll* ve *Mr. Hyde*'ı (1886) ve *Bram Stoker*'ın *Drakula*'sıdır (1897). Dracula ve onun köleleri bir nevi demondur. Ancak halk hikayelerinde ve karanlık ormanlardaki gece yaratıklarıdır. Hyde bir demondur ancak Victoria döneminin abartılı ahlakçı ve gelenekçi müdahalesine karşı modern bir metafordur. *Oscar Wilde*'ın *Dorian Gray*'i (1891) Hyde'ın karanlık ruhunu Jekyll'ın yüzünün ardında saklayan karşıtıdır.[160] 19. yüzyıl lanetliler, karanlıklar, şeytanlar ve şeytandan daha kötü olanlar için bir sahne oldu. Şeytan, Romantikler yardımıyla cehennemden yükselip insanların arasına karışmıştı. Artık eski çirkin grotesk canavar görünümünü taşımıyordu ancak onun yerine insanlar kendi kötülüklerini ve iblislerini yaratmıştı.

[160]Alice Turner, a.g.e., s. 285.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODERN DÜNYADA FANTASTİK SANAT

Modern dünyada fantastik sanatın ele alındığı bu üçüncü bölümde, bilim ve tekniğin modernizasyonu önderliğinde ve kültürel anlamda Modernizm içerisinde fantastik yaratıkların hem kültürel formlarında hem de manevi karakterlerindeki değişim-dönüşüm ile tamamen yeni türler oluşturarak varlıklarını ve kimliklerini sürdürmeye devam ettirdikleri ele alınacaktır. 18. yüzyılda yükselişe geçen okült ve gizem bilime yönelik fikirlerin yazarlarca etkili bir şekilde kullanımı 20. yüzyılda yükselişe geçen burjuva düzeni ve ideolojilerine karşı olan isyankâr duruş için bir silah olarak kullanılmaya başlamıştır. Özellikle gerçeküstücülerle birlikte Batı'nın dinsel ve kültürel değerlerine yapılan eleştirel bakış onları yeni ilham kaynaklarını primitif dünyadan almaya yönlendirir. Bilinçdışı ve bilinçaltına ilişkin yeni keşiflerle o zamana değin anlaşılması güç olarak tanımlanan fantezi ve hayal ürünlerinin bilimsel ve kuramsal derinliklerinin kanıtlanması yapıtların hayali evrenlerindeki gizli manalarını da açığa vurmalarını sağlar.

Antikiteden, Hıristiyanlığın yükselişi sonrasında Aydınlanma ve Romantizme geçen süreçte ortaya çıkan mitsel yaratıkların, fantastik canavarların ve iblislerin edebi ve sanatsal tasvirlerine kitle kültürünü uzun süre meşgul edecek olan sinemasal tasvirler de eklenir.

Tanrı'yı tanımlamak, koruyuculuk ve ilahi işaretleri aktarmak için kullanılan bu varlıklar Rönesans döneminde bile kavram, kelime ve yerlerle özdeşleştirilerek hatırlatılmak amacıyla kullanılmışlardır. Modern çağda ise *Drakula*, *Frankenste*in'in *canavarı*, *Mr. Hyde*, melez yaratıklar, başka alemlerden gelen tehditkâr yabancılar ile insanlık yeni tür yaratıklar yaratmaktan kaçınmaz. Nitekim Tanrı'nın insanlığa iyi ve kötüyü öğretmek için yarattığı didaktik öğretilerle dolu ilahi semboller artık işlevsizdir.

3.1. Popüler Kültürde Fantazmagori

Romantizm, 20. yüzyıldan sonra kültürel olarak etkisini sürdüremese de dünya görüşü ve toplumsal hareketlerde özellikle de siyasal kültür ve teori alanında romantik eleştirinin izini sürebiliriz. Kuşkusuz modernlik, görünmeyene dair metafiziklerin, ikonografilerin çözüldüğü zaman olsa bile romantizmin içinde barındırdığı metafizik dünyanın belirtkeleri ile karşılaşırız. Nitekim, Umberto Eco, Modern Çağ'ımızda Ortaçağ'ın emarelerinin görüldüğü konusunda çeşitli bilimsel çalışmalarında ve gazete yazılarında sıklıkla belirtir. Modernitenin koşullarında ortaya çıkan ve moderniteye karşı (Post-modern) oluşan bu kuşku

çağında kalabalıkları kuşatan dinler yerine her bireyin kendi ikonasını ve kişisel metafiziğini yansıttığı çoğullaşmış kutsal bir alan açılır.[161] Modern toplumlarda insanın düş kurma ve anlamlandırma ilişkilerinden biri olan hayal etme ve fantazyalara gereksinimleri anlamında insan ile dış dünyanın gerçekliği arasına artık *bilinç endüstrisi* girmiştir. Yenilik karşısında duyulan endişe, merak ve korku, eski çağlardaki gibi masal, efsane ve anlatılarla değil; esasen bilinç endüstrisinin ürettiği fantazyalarla karşılanmaktadır.[162] Aydınlanma sonrasında harabelere ilgi duyan yüce ile kaynaşmış bir tekinsizlikten beslenen erken dönem romantiklerinden sonra, 19. yüzyılda sanayileşmenin ve kentleşmenin etkisiyle insanların yabancılaşması ve uzaklaşması başka huzursuz duyguları ortaya çıkartmıştı. Metropol kavramı ile yeni bir toplum ve toplumsal ilişkiler ortaya koyan yeni mekânlar, yeni duygular oluşturacaktı. Romantik mekânların insanı içine çeken büyüsü yerine şehirde insanları eğlence yerlerine, mekânlara, pasajlara, dükkanlara sürükleyecek bir yandan uyarıcı bir şekilde yeni deneyimler sunarken öte yandan yabancılaşmayı da ortaya çıkaracaktır.[163] Avrupa'daki tüm başkentlerin yeni sanayi ve teknolojinin etkisiyle parıltılı camekanlara dönüşmesi; yeryüzündeki *cennet vaadi* halini alır. Özellikle modern şehrin görkemiyle büyülenen insan kalabalığı, üreticiden ziyade tüketiciye dönüşerek *şahane hayat* algısını ortaya koyuyordu. Walter Benjamin tarafından hızla değişen, birbirine karışan, göz boyayan optik yanılsamalarla dolu bu büyülü algıyı *fantazmagorya* olarak tanımlarken Karl Marx da aynı sözcüğü metaların pazarlanırken fetiş bir hal alan *aldatıcı görünüşü*nü betimlemek için kullanmıştır. Benjamin'e göre asıl kent fantazmagoryası pazarlanan meta değil; sergilenen metadır.[164] Metaların, teknolojik yeniliklerin sergilendiği fuarlar haz nesnelerinin pazar yeri halini alır. Ortaçağ insanının karnaval eğlencesi, değişen toplum algısının görsel meta estetiğine dönüşümü ile fuarlar yeni kitlesel eğlence merkezleri olur. Kapitalist halk festivalleri fantazmagorik bir haz ortamı oluşturur. Modern toplumda yaşayan insanın kendisine sunulan haz ortamının etkisiyle fantazyalarını özgün bir bilinç düzeyinde zenginleştirmesi ve kendi gereksinimlerine uygun yeni anlamlar oluşturması sınırlandırılmıştır.

---

[161]Özgür Tanburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal-Modernlerin Maneviyat Arayışları,* Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 223.

[162]Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya-Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2014, s. 23.

[163]Engin Ümer, *Tekinsiz ve Temsil-Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme*, Pales Yayınları, İstanbul 2018, ss. 351, 352.

[164]Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği – Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2015, ss. 100, 101.

Aziz Agustinus'un Tanrı'nın iradesine göre dünyada olması gerektiğini söylediği yaratık ve canavarlar insanların Ortaçağ'dan -hatta çok daha öncesinden- beri meraklarını cezbeden imgelerdir. Bu canavarlar, hayali yaratıklar, vampirler, kurt adamlar, şeytanlar, gerçek hayatı fantazyadan ayıran ve gerekli olan imgelerdir. Günlük yaşamdaki sıradan insanın öz parçası olan kötülük ve günah potansiyelinin de klişeleşmiş yansımasıdır. Kahramanlar ve kötücül yaratıkların savaşları toplumsal düzenin karanlık doğasını simgeler.[165] Hıristiyanlığın pagan ideolojiden kopartmak için anlamsal olarak içini boşalttığı mitolojik figürler kafirlikle ve şeytanla ilişkilendirilmiş, doğa kaynaklı inanç sistemleri de benzer gerekçelerle ilahi ruhtan uzaklaştırılarak yalnızlaştırılmıştır. Anlamsal olarak içi boşaltılan bu figürler keyfi imajlara bürünerek soyutlaştırılmış ve alegorik başkalaşım ile sihirli yaratık ve kavramlara dönüşümleri sağlanmıştır. Meleksi görünümünün yerine yarasa kanatları ve pençelere bürünen *Cupid* gibi diğer mitolojik imgeler (Pan, Satir, Siren, gibi.) Hıristiyan cehenneminin alegorik yaratıkları olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. İlahiliklerinin gaspı ile geçirdikleri şeytani dönüşüm Hıristiyan çağda yaşamak için ödedikleri bedeldir.[166] Ortaçağ'ın inancı merkeze alan havası değiştikçe Tanrı-Kral merkezli Barok çağın mitolojiyi yüceltmenin yanında ilahi pagan sembollerini dünyevileştirerek bir bezemeye, süs eşyasına çeviren meta odaklı Aydınlanma Çağı gelir. 17. yüzyılda pagan figürler varlıklarını sürdürseler de özgün anlamlarının içinin boşaltılmasıyla alegorik göstergelere dönüştüklerini ve bu durumun ise alegori kavramını da mitten farksız hale getirdiğini düşünen Benjamin, benzer bir sürecin Modern Çağ'da da yaşandığını savunur. Ona göre Barok alegoride doğayı anlamsızlaştıran şey Antik Çağ'ın Hıristiyanlıkla karşılaşmasıdır. Ayrıca bu noktada 19. yüzyılda doğanın karşılaştığı benzer sürecin kaynağında; nesneleri değersizleştiren üretim ve sanayi kavramlarının olduğuna da değinir. Yeni düşünce sistemi hali hazırda zorunlu bir dönüşüm göstermiş olan mitolojiyi kendi sistematiğine nasıl adapte etmişse; 20. yüzyılda da varlığını sürdürememiş olan Romantizm, modernitenin etkisindeki kent toplumunda eski değerlere özlem niteliğinde yeniden belirmiştir. Hızlı sanayileşmenin etkisiyle kentleşmeyi, dönemin toplumsal değerlerini, merkezileşen siyasi yapıyı ve buna bağlı olarak değişen siyasi hareketleri ve toplumsal yapıda yabancılaşan toplumu değerlendirirken betimlenen *kitle toplumu*; sosyal incelemelerde odak noktası haline gelir ki kitle toplumunu çoğunlukla yönlendiren de yine

[165]Ünsal Oskay, a.g.e., ss. 69, 70.

[166]Susan Buck-Morss, a.g.e., ss. 187, 188.

kitle kültürü ve *popüler kültürdür*. Popüler kültür ya toplumsal denetim mekanizmalarının daha düşük olduğu sanayi kapitalizmi öncesi dönemlerde ya da insanların yaşam ve tüketme arzularının daha yoğun olduğu kültür hayatındaki farklılıklarda karşımıza çıkar ki bu durum daha tahammüllü ve net hissedilen toplumlarda görülmektedir. Folklorik kültürün ağırlıkta olduğu ilk durumda popüler kültür, insanların kendilerini özgürleştirmelerini sağlamaktaydı; modern toplumlarda ise sisteme başkaldırı dürtüsüyle ileriye dönük arzuları canlı tutma güdüsündedir.[167] Moderniteyle birlikle artan popüler kültür ürünlerinde -Frankfurt Okulu'nun[168] *kültür endüstrisi* olarak adlandırdığı bakış açısıyla- romantik temaların dönüştürülmüş, manipüle edilmiş ve çarpıtılmış versiyonlarını görürüz. Zira Romantizmin modern toplumun tüketmeye dayalı kitle kültürü içindeki varlığı, yabancılaşmış toplumun insani ihtiyaçlarından ve geçmişe özleminden tam olarak kopmadığını ortaya koyar. Böylelikle kültür endüstrisi bunları anmak, tekrarlamak, sahnelemek, temsil eden imge ve ayrıntılar bulmak ve hatta yumuşatıp, ehlileştirerek yeniden sunmak durumunda kalır.[169] Alman sosyolog Ernst Bloch'a göre insan, var olmayanı düşünmeye ve takip etmeye eğimlidir. İnsanlık, sanat ve sosyal bilimlerin dışında popüler kültüre de gizlenen gündüz düşlerini, masalların yansıttığı fantazyaların ve her şeyin daha basit olduğu dönemlere dönüş arzusunun peşindedir. Bu durumun arkasında yatan olgu özellikle yaşadığımız dünyada garip ve fantastik figürlerin eksikliğinin nostaljisiyle birlikte ütopik tuhaflığa olan açlıktır.[170] Günümüzde hala fantastik yazın, film, oyun, çizgi roman ve sanat eserlerine duyulan ilgi ve yakınlık; aynı zamanda insanların, romantik dürtülerinde modern hayatın rahatsız edici gerçekliğinden bir kaçış olarak değerlendirilir.

3.2. Sembolistlerden Sürrealistlere Modern Fantastik İmgelem

İnsanların romantik mitolojik düşlere olan hayranlığı zamanla yok olmaya yüz tutmuş Ortaçağ alegorisini farklı bir biçimde diriltmeyi başarmıştır. Gerçekçiliğin estetiğini metafizik bir boyut kazandırarak yeniden sunan *Sembolizm* toplumların eskil hikayeci

---

[167]U. Uraz Aydın, *Sihir ve Ütopya- Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi'nde Romantik Eleştiri,* Versus Kitap, İstanbul 2008, s. 99.

[168]1923 yılında Almanya'da sosyoloji, felsefe, siyaset bilimi, sanat ve estetik gibi farklı alanlardan gelen düşünürlerin bir araya getiren enstitü ve düşünce akımıdır. Ekolün genel yönelimi Marxsizm'in eleştirel alanına yönelmiş *eleştirel teori* olarak tanımlanabilir.

[169]Michael Löwy; Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*, (Çev. Işık Ergüden, Alfa Basım Yayım, İstanbul 2016, ss. 233, 234.

[170]U. Uraz Aydın, a.g.e., s. 102, 103.

özelliklerini yansıtır. Sembolizm 1880 sonlarının ve 1890'ların *avangard*[171] sanat hareketiydi. Kuramın önemi, simge sistemleri olan dil ve sanatın özerkliğinin estetik ve üslup kaygılarından değerli olduğunu iddia etmesiydi. Biçimin özerkliğine dair olan anlayışa sembolistler gerçekliğin arası olarak nesnel algı değerinin eleştirisini de kattılar ve sezginin önceliğini savundular.[172] 20. yüzyıla damgasını vuran estetik üstünde belirleyici bir iz bırakan ve 21. yüzyıl yönelimlerini de etkileyen Sembolizm kısmen de olsa romantik düşüncenin yeniden doğuşunu temsil eder. Sembolistlere göre varlıkların maddi mevcudiyetleri yalnızca yansımalardan ibarettir. Tinsel gerçekliğin gizli olmasından dolayı görüntünün arkasında kalan ulaşılmaz bir konumdadır. Heyecan ve sezginin akıldan üstün olduğuna olan inançlarıyla hayal dünyasına inanırlar. Beden onlar için ulaşılmaz gerçekliğin göstergesi bir maskeden ibarettir.[173] Maske imgesi, Ortaçağ ve Rönesans karnaval geleneğini anımsatmasının dışında modern insanın yabancılaşma kavramına bakışının metaforik yansımasıdır. Ve bu metaforik yansımayı maske imgesi ile toplumsal yabancılaşma olarak resimlerinde sembolik üslupla öne çıkan ressam James Ensor'dır. Erken dönem çalışmalarında ayrıntıları belirsiz, ışık- gölge bakımında izlenimci özellikler taşıyan bir üslup ortaya koysa da asıl esin kaynağını doğduğu kent olan Ostende'nin hareketli karnavallarında ve açık hava eğlencelerinde bulmuştu. Ona göre hem plastik bir bulgu olan hem de toplumsal iki yüzlülüğün yansıması olacak maskeleri kullanmaya başladığı bu dönemde üslubundaki Flaman imgelemi ve alaycı mizahı Bosch ve Brueghel'in anımsatır.[174] Ensor'un resminde maske, bir kostüm öğesi ve karnaval imgesinden çok daha fazla anlamlar taşımaktadır. Sanatçı bu imgenin şu şekilde açıklar:

> Kendimi maskenin hüküm sürdüğü o yalnız ortama -tüm şiddet, ışık ve yüceliğe- kıstırdım. Maske benim için: Tonun tazeliği, abartılı dışa vurum, görkemli dekor, beklenmedik ifade ve keskin karmaşa[dır].[175]

Döneminin kent kültürü içinde yabancılaşan birey kavramını kendine özgü fantastik bir biçimde yansıtan sanatçının *Maskelerle Portre* (Resim 3.1.) çalışmasında tamamen maskeler

---

[171]Avangard, yazın ve sanatta zamanının ötesinde alışılmışın dışında yeni bir özellik gösteren.

[172]Charles Harrison; Paul Wood, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi,* (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2015, s. 32.

[173]Henri Zerner, "Sanatçıların Bakışı", (Çev. Orçun Türkay), *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devriminden Büyük Savaş'a,* (Haz.: A. Corbin, J.J. Cournite, G. Vigarello), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 84.

[174]Georges Pillement, "Resim, Gravür ve Heykel," (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Der.) Jean Cassou, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 74.

[175]Ulrike Becks-Malorny, *Ensor: Masks, Death and the Sea,* (İng. Trans. John Gabriel), Taschen, Germany 1999, s. 57.

ve kafatasları ile çevrili bir ortamda barok bir pozla kendi portresini resmetmiştir. Potansiyel tehlikenin habercisi gibi kırmızının yoğun kullanıldığı resimde maskeler tekinsiz yüz ifadeleriyle izleyiciyi dikizler haldedir. Resimde bireye kalabalığın alaycı kahkahasından kaçma arzusunun işaretini verirken burjuva dünyasının çirkin ve grotesk olan ve aynı zamanda gerçek yüzünü de göstermekten çekinmez. Romantizmde olduğu gibi edebi yapıtların dışında -kent kültürünün de beraberinde getirdiği- koşulsuz yabancılaşma hissinin etkisiyle sembolistler, içinde bulundukları toplum yapısına eleştiriler getirmişlerdir. Ve bu eleştiriler doğrultusunda Ortaçağ'daki gibi basit ve düşsel bir dünya hayaliyle güdülenmişlerdir. Bu bağlamda sembolistler, ele geçirilemeyeni, mistik olanı, gözün erişemediği dünyayı, fantastik ve mitolojik yaratıklar evrenini ve efsanelerle öte dünyalara ulaşmaya çalışarak materyalist toplumdan kaçış arzusuyla ölüme, gizli olana ve gizemli hayallere gereksinim duyduklarını gösterirler. Onlara göre dünyanın özü simgeler alemidir.[176]

Akademik sanatın olanaklarıyla 19. yüzyılda bilhassa yükselişe geçen ezoterizm[177] ile ilgili konuların işlenmesinin yanı sıra öncü sanat ve plastik anlayışla sembolik sanat bağdaşır. Plastik kaygılarla yola çıkıp beden parçalarını kompozisyon bağlamında yeni simgesel işlevlere sokan ve bu açıdan sürrealizmin yolunu hazırlayan ise Fransız sanatçı *Odilon Redon*'dur.[178] İmgenin, gerçeği düşsele dönüştürdüğü katıksız fantastiği resimlerinde yorumlayarak fantastik temayı hem mitostan hareketle hem de gerçeküstü bir doğallıkla yansıtır. Kendi bilinçaltının hayallerini yansıtan görüntüleri iç dünyasına ait inanılmaz varlıklarla olağanüstü alemlerden yaşama taşır. Goya ve Poe'ya olan hayranlık dolu saygısından ötürü fantastiğe olan tutkusunu sürdüren Redon, yaşamının sonuna kadar gerçekdışı ve düşselin ressamı olarak kalır.[179] 1870'li yıllarda ressam, kırka yakın litografi ve füzen çalışmalarında metafizik arayışlarının göstergesi olarak edebi ve düşsel konulara ağırlık verir. Shakespeare'in *Fırtına* oyunundaki karakterlerden biri olan *Caliban*'da (Resim 3.2.) -baş kahraman *Prospero*'nun kölesidir ve bir yaratık olarak tasvir edilir- bitki, hayvan ve insan karışımı tavırlarının tipik bir örneğini sergiler. Böylelikle Elizabeth dönemi simya

---

[176]Georges Pillement, a.g.e., ss. 31, 32.

[177] Ezoterizm gizli olan anlamına gelen Grekçe *esoterikos* kelimesinden türetilmiştir. Bir üstat tarafından ruhani bir eğitimle öğretilebilen gizli ve derin bilgiler olarak sınıflandırılmış felsefi öğreti.

[178] Henri Zerner, a.g.e., s. 85.

[179]Peter Pillement, "Resim, Gravür ve Heykel", (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 126.

düşüncesine yakın bir tasvir sunarken öte yandan da bilimsel düşüncelerin gelişimiyle harmanlanmış mutasyon ve evrim teorilerinin değiştirdiği *grotesk beden* imgesinin yeni tavrını da yansıtmış olur. Özellikle döneminin keşif, kölecilik ve evrim konularının etkisini görebildiğimiz ve farklı türlerin karışımını yansıtan *Kaktüs Adam* (Resim 3.3.) ve *Gülümseyen Örümcek* (Resim 3.4.) yapıtlarında; hayranı olduğu Goya'nın etkisinde tekinsiz bakışlarla izleyiciyi süzen bileşik-morfik yaratığa dönüşmüş imgelerinde -tıpkı *Kaktüs Adam*'da kafası dikenlerle kaplı figüründe olduğu gibi- antropolojik olarak Afrikalı görünümü vardır.[180]

19. yüzyılda psikolojideki hızlı gelişmelerle renklerin ışık-gölge karşıtlıklarının duygusal etkileri bilimsel değerlendirmeler yardımıyla saptanmıştı. Bu bilgilerden yararlanan sanatçılar görsel sanatlara yeni işlevler yüklemeye de başlamışlardı. Modern dönemde kralların ve dinlerin egemenliğindeki biçimler artık insanın yüceliğini, hikayelerini ve kurgusal gerçeklikleri canlandırma amacındaydı.[181]

Modern sanat önceki dönemlerin ve bilhassa Antik Yunan ve Roma'nın Apolyenist estetik kaygılarından, ahenginden, büyüleyici biçim, ton ve renklerinden vazgeçmiş olduğundan temelde çirkinin sanatıdır. Akademik resimsel değerler yıkılmış, süsleyici, sevindirici, güzel ve hoş görünenden sinirli bir kaçış halindedir. Modern sanatın amacı duyularla değil akılla, yazmak, resmetmek ve bestelemektir. Eski sanatın duygusallığından uzak yeni anlatım yöntemleri bulmaya yönelirler. Böylelikle geleneksel anlatım yollarına açılan savaş sonucu 19. yüzyıla ait sanatsal eğilim ve geleneklerin yıkılması 1916 yılında *Dadaizm* ile başlar. Birinci Dünya Savaşı sırasında oraya çıkan ve suçladığı uygarlığa karşı protesto niteliği taşıyan Dada bir tür bozgunculuktur. Akım, görüş birliği içinde olduğu *Sürrealizm* ile birlikte aktarımın doğrudan olmasına çaba içindedir ve temelde romantik özellikler taşır.[182] Savaş döneminin acı ve tedirginlik dolu yıllarında Almanya'da eş zamanlı olarak ortaya çıkan Dada'dan etkilenen ve savunduğu görüşleri daha elle tutulur temeller üzerine yerleştiren Fransız yazarlar *Lois Aragorn* ve *André Breton* akımın kurucularıdır. Akıma adını veren *surrealisme* terimini ilk *Les Mamelles de Tirésias* (Tresias'ın Göğüsleri)

---

[180]The Art Story, İmportant Art by Odilon Redon, https://www.theartstory.org/artist-redon-odilon-artworks.htm, (Erişim tarihi: 24.05. 2019)

[181]Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, Çin 2009, s. 38.

[182]Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, ss. 405, 406.

adlı piyesinde kullanan Fransız şair *Guillaume Apolinaire*'dir.[183] Safi kaostan ibaret olan Dada'dan farklı biçimde Sürrealizmin yeni bir mitoloji yaratma ve insanlığı yeniden bilinçsizliğin güçleriyle bir araya getirme misyonu vardır.[184] Soyutlama eğiliminden ziyade insan ruhunun bilinçdışı derinliklerindeki öğelere ulaşma ve yansıtma çabalarını simgesel bir aygıt içinde dile getirme kaygısıyla yeni bir imgeler dünyası kurmaya yönelmişlerdir. [185] Sürrealist resim sembolistler tarafından benimsenmiş, programı uygulayan ve resmin temeline ruhsal etkinliği dayandıran bir akımdır. Edebi niteliği ise İngiliz Ön-Raffaellocularından, Avrupa Sembolistlerine ve primitif dönem yapıtlarına inen bir çizgi olarak tanımlanabilir. Romantizmin dinsel fantezilerinden süregelen özgün grafik tavırdan pek çok şey öğrenmişlerdir. Önceden Redon'un denediği düş kavramını ve bu tavırdan gelen metafizik sanat anlayışını İtalyan asıllı sanatçı *Giorgio de Chirico* kullanmıştır. Fantezinin kalbinden gelen bu düşsel tuhaflıkların tuval üzerindeki yalın yansımaları başta Salvador Dali olmak üzere sanatçılar tarafından kullanılmıştır.[186] *Gizem-bilim* ve görünmeyenin yarattığı heyecana kapılan yazarlar özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında bu popülerleşen ezoteri fikirlerine, mitolojilere ve simya pratiklerine katılırlar. Baudelaire'den Breton'a -ve ardıllarına- bu gizem olgusunu burjuva düzen ve ideolojisine karşı isyanlarında kullanarak dini, etiği, estetiği ve toplumsal alışkanlıkları reddederek estetik ideallerini arkaik sanatlarda aramaya başlarlar.[187] Benjamin, Sürrealistleri ilgilendirenin din ve din ötesine başvurmaktan çok madde ve varoluştan süregelen dindışı aydınlanma olduğunu vurgulamış; bu bağlamda onları Marxsizm ile sıklıkla bağdaştırmıştır. Akılcı nedenselliğe meydan okuyan Gerçeküstü sanatın Ortaçağcı yönü, büyü ve simya, ezoterik bilgi ve tutkuya eğilir. Romantizmi anımsatan bu ruhani taraf medyumluk pratiklerine ve gotik öykülere olan ilgileri bakımından da mühimdir. Gerçek üstü hevesler onları Benjamin'in noktasına ulaştırır ki büyüsü bozulmuş dünyayı ve acımasızca akılcılaşmış kapitalist topluma büyüyü yeniden kazandırma fikri onların ideali haline gelmiştir.[188] Düşünür ve sanatçıların bu *gizem*, *okült*[189]

---

[183]Germain Bazin, *Sanat Tarihi- Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*, (Çev. Selahattin Hilav), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 569.

[184]David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük,* (Çev. Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi, Ankara 2006, s.12.

[185]Germain Bazin, a.g.e., s. 570.

[186]René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi,* (Çev. Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, ss. 26, 27.

[187]Mircea Eliade, *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*, (Çev. Cem Soydemir) Doğu Batı Yayınları, Ankara 2016, s. 73.

[188]Hal Foster, *Zoraki Güzellik,* (Çev. Şebnem Kaptan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 48.

[189]Okültizm: Gizembilim. Ezoterik gelenekler yoluyla edinilmiş derin bilgiler bütünü.

ve *ezoterizme* olan ilgisi kısmen Alman nörolog *Sigmund Freud*'un bilinç ve psikanalisttik yöntemiyle ilişkilidir. Freud o zamana değin anlamsız ve anlaşılmaz atfedilen fantezi ve hayal ürünü kavramların değerlerini kanıtlamış böylelikle yapıtların derin ve gizli anlamlarını açığa çıkartmıştır.[190] Freud'un düşünceleri modern sanatı özellikle de Sürrealist ressamları şekillendirdiği düşünülse de ayrıldıkları noktalar da vardı. Breton rüyaların arzunun alametleri olduğunu savunurken, Freud için rüya çatışma içindeki isteklerin mutlak şekillerde yerine gelmesiydi. Sürrealist idea, rüya ve gerçekliğin mistik bağlarla bağlı olduğunu düşündüğü halde Freud bu durumu ussallık karşıtlığı olarak görüyordu. Sonuçta Freudyen modelden ötede oluşturdukları *Otomatizm*[191] kavramını Breton, Sürrealizmin merkezine yerleştirdi. Ruhsal otomatizmin karanlık, ilksel, çocuksu ve sapkın bilinç altının derinliklerindeki bozulmamış uzama erişiyor ve oradaki imgeleri kaydediyor gibi görünüyordu.[192] Nitekim Alman ressam *Max Ernst*, Sürrealizmin faydalandığı otomatizmin yazın versiyonundaki örneklerinin görsel karşılıklarını bulmuş ve düş resimleriyle akımın ufkunu genişletmişti. Ernst'in yaptığı çalışmalar çoğunlukla kolaj türündeydi; ancak 1909-1919 yılları arasında değişik üsluplarda işler ortaya koymuş özellikle balık ve kuş temalı suluboya resimleri olgun yapıtlarının habercisiydi. Ernst, frotaj[193] ve kolajla hazırlanmış grafik romanlar da yaparak birbiri arasında bağ kurması zor görüntüleri birleştirerek yaptığı işlerdeki görselleri 19. yüzyıldan kalma dergi ve kataloglardan topladığı bilinmektedir.[194] 1934 yılında hazırladığı *Merhamet Haftası* isimli kolaj romanı bu görselleri kullanarak hazırlamıştır. Bu romanında kullandığı görselleri tekinsiz, bir zamanlar tanıdık olan tasarımların modernleşmeyle yabancılaşmış halleri olarak konuşlandırdı. Freud'un tanımıyla *unheimlich* imgeler, zamanın gerisinde kalmış ve kolajla tekrar oluşturulmuş Viktoryen evlerdir. Böylelikle Ernst, tarihsel olarak gözden düşmüş olanı psişik bastırılmış düzeye yani tasarım düzlemine yerleşmiş cinsellik ve bilinçdışının Freudyen keşfine çıkar.[195] Merhamet Haftası'ndaki pek çok imge cinayet ve macera romanları için çizilmiş illüstrasyonlardan alıntıdır. Geleneksel Hıristiyan inancındaki *yedi ölümcül günah* gibi kitapta da haftanın yedi gününü tanımlayan isimler ve elementler vardır. Çamur elementiyle temsil edilen pazar

---

[190]Mircea Eliade, a.g.e., s. 74.

[191]Otomatizm: Mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönetimi. (René Passeron, a.g.e., s. 266.)

[192]Hal Foster, a.g.e., ss. 27- 29.

[193]Frotaj: Döşeme ve başka yüzeyler üzerine kâğıt koyup ovarak elde edilen dokularla yeni görüntüler yaratma.

[194]Norbert Lynton, a.g.e., ss. 173, 174.

[195]Hal Foster, a.g.e., s. 209.

günündeki ana karakteristik imge *Belfort Aslanı*'dır. (Resim 3.5.) Frédéric Bartholdi'nin Fransa'nın Belfort kentinde bulunan aslan heykelinden adını almıştır. Kolajlarla oluşturduğu bu aslan başlı yaratık karakteri bölümde genellikle general, polis, devlet adamı gibi otorite figürü olarak karşımıza çıkar. *Ejderha'nın Sarayı* (Resim 3.6.) adlı su elementiyle temsil edilen salı gününde tuhaf ayrıntılarla dolu mekanlarda sürüngenler, ejderhalar, yılanlar ve yarasa kanatlı insanlar vardır. Kan elementinin olduğu çarşamba gününün adı *Oedipus*'tur. (Resim 3.7.) Bu bölüm psikanaliz, ensest ve karanlık göndermelerin en yoğun olduğu kısım olabilir. Ernst'in sıklıkla kullandığı kuş figürü bu bölümde yoğundur.[196] Kolaj romanda dönüştürülen imgeler, bastırılanın dramatik geri dönüşü yalnızca figürlerin canavarlaşmasıyla değil iç mekanlardaki histerik atmosferden de anlaşılır. Sapkın arzuları gösteren imgeler artmasıyla Ernst'in iç mekanlarındaki tekinsiz değişimler tarihsel uzamda dejenerasyona uğramış toplum yapısını da göz önüne serer.[197]

20. yüzyıl *avangard*[198] akımının, sanatı özgürleştirme fikrinin geleneksel sanat düşüncesini ortadan kaldırmak istemesine dayandığını biliyoruz. Sanatın gelenekçi klasik anlayıştan uzaklaşmasıyla başlayan kırılma 19. yüzyıl sonu Sembolistlerin etkilerinin yanı sıra Empresyonistlerin mirasından, Post-Empresyonistlere uzanan düzlem, kompozisyon ve renk kullanımlarındaki radikal değişimler de katkı sağlamıştır. Alman Dışavurumculuğu, Kübizm ve Fovizm gibi akımlar da bu yeni radikal akımın gelişmesine yardımcı olmuştur. Biçim ve beden kavramının tamamen değişmesi figüratif resimde farklı bir yol açar. Evrimin, psikolojinin ve bilim dallarının gelişmesi insanın ucube, yaratık ve canavar kavramlarından uzaklaşmasına neden olur. Kötü, korku ve fantastik kavramların bir zamanlar bulundukları gerçek dünyanın içinden sıyrılıp salt hayal ürünü olarak tanımlanması grotesk yaratıkların şeklini de tamamen değiştirecekti. Sonuç olarak temsillerin akılcılaşmasıyla canavarsı şeytanlar, cadılar, vampirler Klasik Çağ'a ait gotik görünümlerinden sıyrılıp başka formlarda karşımıza çıkmaya devam ederler.

---

[196]Bknz. Max Ernst, *Merhamet Haftası*, (Haz. Banu Irmak), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2002

[197]Hal Foster, a.g.e., ss. 210, 211.

[198]Avangard: Yazın ve sanatta zamanının ötesinde, alışılmışın dışında yeni bir özellik gösteren, öncü olan.

3.3. Çağdaşlaşan Yaratıklar

İnsanların cazibesine kapıldığı tuhaf yaratıklar, her dönemde kendilerini göstermenin bir yolunu bulmuşlardır. Eskil inançlardan mitlere ve dinlere, Ortaçağ'ın karnavallarından ucube gösterilerine canavarlar biçim değiştirseler de insanlık, onların grotesk varlıklarından tuhaf bir haz almaya devam etti. Ortaçağ'ın Hıristiyanlaşmış düşünce yapısı, yüceltilmiş ya da korkutucu misyon yüklenmiş yaratık tahayyüllerini günahkâr ve lanetlenmiş olanla birleştirmesi düşüncesi; grotesk canavar ve yaratık imgelemlerini bilimin akılcılaşmasıyla dini korku ve inançlardan uzaklaştırmış oldu. Bedensel bozukluklar dahi bazen yaratıcının kudretinin alametiydi, bazen de uğursuzluk ve şeytanın habercisi olarak değerlendirildi. Canavarlar, 17. yüzyıldan itibaren *anatomi* ve *fizyoloji*nin[199] gelişimi ile dinin egemenliğinden kurtuldular. Hurafelere, büyüye ve mitlere bağlanan bu imgelemler doğanın doğa dışı ile olan savaşı olarak değil, bedensel bozukluklar kapsamında değerlendirildi.[200] Bedensel bozuklukların doğanın ucubeleri olarak nitelendirilmesi; ne yazık ki onların gerçek canavarlar olarak görülmesiyle bizim izini sürdüğümüz hayali canavarların nereye kayboldukları hakkında sorular sormamıza da neden olmaktadır. Çünkü insan bilinci rasyonelleştiği halde bilinçdışı yaratıklar daima aklımızın gizli köşelerinde saklanacaklardır. Tümüyle geride bırakamadığımız bu irrasyonel yaratık hayalleri: Yazarlar, sanatçılar, sinemacılar ve tasarımcılar tarafından tekrar hortlatılır. Kısacası primitif tahayyüllerden Klasik ve Ortaçağ'ın satirlerinden demonlarına kadar Bosch'un grotesk-fantastik yaratık imgelerinde değişen bir şey olmamıştır. Aydınlanmanın canavarları bilinçdışına sürgün edilerek kendilerinin görünmez kılınma gayretine rağmen geri dönmekle insani akla dayalı kaygıları ifade etmek için kullanılan bir metafora dönüşürler. Popüler kültür, sinema ve sanatın hayali dünyalar ve yaratıkları, akıldışı olanın yansıması haline getirmesiyle ötekinin ete kemiğe bürünmüş hali olarak bu çağdaşlaşan yaratıklar; dinler ve efsanelerin kısıtlayıcı kalıplarından uzaklaştıklarında öngörülemez yapıları daha da belirginleşmiş olur. Bilinç altını ele geçiren *gotik*, *sürreal*, *post-modern* görünümlerle *Seküler Akıl Çağı*'nda daha rahatsız edici bir görünüme bürünürler.[201] Nitekim sinemanın ortaya çıktığı yıllarda

---

[199]Fizyoloji: Canlıların organlarının işlevlerini ve bu işlevlerin nasıl yerine geldiğini inceleyen bilimdalı.

[200]Jean-Jacques Courtine, "Gayri İnsani Beden", A. Corbin- J.J. Courtine- G. Vigorello (Haz.), *Bedenin Tarihi 1- Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 303.

[201]Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar- Ötekiliği Yorumlamak*, (Çev. Barış Özkul), Metis Yayınları, İstanbul 2012, ss. 148, 149.

balmumu figürlerin sergilendiği galeriler Avrupa'da oldukça yaygındı ve *Penny Dreadful*[202] adlı yayınların, egzotik hayvanların ve anormal bedenlerin sergilendiği müzelerin fazlasıyla rağbet görmesi; insanların tuhaf, korkutucu ve garip olana meraklarını canlı tuttuklarının da bir göstergesiydi. Sinemanın erken döneminde yaratıklarla dolu olan korku sinemasının gelişiminin sebeplerinin altında insanların bu tekinsiz mahluklara duyduğu merak yatmaktadır.[203] Belki de 18. yüzyılda *Şeytan* eski hükmünü yitirmiş gibi görünse dahi; başka huzursuz ruhlar tarafından insanların kâbusları çoktan doldurulmuştu. Bu kabuslardan biri özellikle Doğu Avrupa Folklorunda yaygın olan *vampir*dir. Geceleri mezarlarından kalkarak insan kanıyla beslenen vampirler; cesetler, yaratıklar ve hatta ölümsüz varlıklar olarak görülürler. Vampirlikle ilişkilendirilen yaratıkların inanç temelli olması insanın korkularına nüfuz eden dinin etkisini de daha net hissettirir. Halk kültürlerinde köylere ve insanlara musallat olan çoğunlukla lanetlenmiş veyahut aforoz edilmiş hortlakların öncelikle edebiyatın sonradan sinemanın vazgeçilmez yaratığı haline gelmesiyle geçirdiği değişim de kaçınılmazdır. Cinsel çekiciliği, muazzam yetenekleri ve ölümü yenmesi sayesinde insanların gözünde zamanla korkutucu bir arzu nesnesine dönüşür.[204]

Antik Yunan'da vampir efsanesini anımsatan yaratıklardan biri *Lamia*'dır. Yunan mitolojisinde baş tanrı *Zeus*'a olan aşkı yüzünden karısı *Hera* tarafından çocuklarının kanını emmesi ile lanetlenir. Bu Doğu Avrupa kökenli inançlardaki ölümden sonra dirilen vampir mitosundan farklıdır. Lamia biçim değiştirebilen şeytani bir varlıktır.[205] Bu ölüm korkusuyla birleştirilmiş sömürücü tehlikeli kadın imgesi (*Femme Fatale*) birçok edebi ve sanatsal esere de esin kaynağı olmuştur. Hayatı boyunca yaşadığı trajik ölümlerin travmasını taşıyan Norveçli ressam *Edvard Munch* karamsar, sanrılı ve paranoyak üslubunda kadın vampir imgesine de yer vermiştir. Sanatçının, *Vampir II* (Resim 3.8.) resminde kadını erkeğin kanını emen bir varlık olarak tasvir eder. Eylemsiz ve çaresizce boyun eğen erkeğin ifadesiz ve yüzü görünmeyen kimliksiz kadın figürü tarafından sömürülmesi aslında sanatçının kadına bakışını yansıtır. Nefse düşkünlüğü kullanarak hem haz nesnesi hem baştan çıkarıcılığıyla günahkâr kadın, sanatçının gözünde aynı zamanda ölümün de simgesidir.[206] Munch gibi kan

---

[202]Penny Dreadful: 19. yüzyıl İngiltere'sinde çoğunlukla dedektiflik, suç, cinayet ve gerçeküstü konuları ele alan ucuz edebi yayınlar.

[203]Antoine de Baecque, "Sinemada Beden," A. Corbin- J.J. Courtine- G. Vigarello (Haz.), *Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, Ankara 2013, s. 306.

[204]Gülay Er Pasin, *Vampirin Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 15.

[205]Fatih Danacı, *Korkunun Canavarları,* Kalkedon Yayınları, İstanbul 2011, s. 147.

[206]Engin Ümer, a.g.e., s. 246.

emici ve sömürücü olarak vampir imgesini anlamlandırıp eserlerinde kullanan diğer bir sanatçı da Sürrealist İspanyol ressam Remedios Varo'dur. Munch'un tersine post-modern bir alegori benimseyen sanatçı hermetik ve mistik Ortaçağ geleneğine saygı duruşunda bulunur. Sanatçının *Vampir* (Resim 3.9.) resmindeki erkek vampir tekinsizce izleyiciyi süzerken sırıtışı, gösterişli kıyafeti ve elinde taşıdığı kan dolu şişenin tıpasındaki kadın başıyla ile feminist bir iddiası olmasa da belki de Munch'un bahsettiği kadının sömürücü imgesine kendi erkek yorumunu katmıştır. Tarih boyunca folklorlardan ve inançlardan beslenen vampir imgesinin günümüzdeki en popüler versiyonu *Dracula*'dır. İrlandalı yazar *Abraham Bram Stoker*'ın 1897'de yazdığı romanı Dracula'nın esin kaynağı düşmanlarını kazıklara geçirmek gibi işkencelerle öldüren Eflak Beyliğinin prensi olan *III. Vlad Tepeş*'dir. Günümüzde şatoda yaşayan, soylu ve aristokrat geçmişe sahip cinsel çekiciliği yüksek vampir imgesinin kaynağı Stoker'ın romanı ve onun sinema uyarlamalarıdır. Bu sinemanın en popüler korku imgelerinden biri haline gelen vampir ve Dracula tasvirleri sinemanın ilk yıllarında özellikle de 1920'lerin modern sanat hareketi olan *Ekspresyonizm* (Dışavurumculuk) ile ilişkili *Alman Dışavurumcu Sinema* da türe özgü bir vampir örneği ile bu imgelerin arasında en klasik ve unutulmazlardan birine hayat vermiştir. Dışavurumcu sinemaya gelmeden önce 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Almanya merkezli *Ekspresyonizm*, sembolik ve metafizik eğilimleriyle öncelikle edebi daha sonra da resimsel bir akımdır. Tiyatrodaki dışavurumcu etkilerin özellikle sahnelerde mekânı biçimlendirme ve anlamlı hale getirilmesinde resimsel anlatımın rolü büyüktür. Korku, gerilim, tekinsizlik gibi duyguları dekor ve mekân düzenlemede plastik bir kaygıyla uygulanmasıyla tiyatrodan yeni gelişen sinemaya taşınır. Özellikle Alman Dışavurumcu sinemanın soyutlamaları, sembolik anlatımı organik bir bütün haline getirme kaygısı, anlatılamaz olanı aktarma ve nesnelerin ötesindekine, gizli tutulana ulaşma arzusuydu. Karanlık ve gizli tutkular, metafizik, toplumsal ve bireysel bilinçaltı gibi efsane ve düşlerde insanların hissettikleri kaygıları yeniden gömüşü olduğu yerden çıkarma güdüsünde olan Dışavurumcu sinemacılar, Alman mitolojisi ve edebiyatının simgesel anlatımıyla fantastik romantizmin tema ve tekniklerine ulaşırlar.[207] *Frederich Wilhelm Murnau*'nun1922 yılında Bram Stoker'ın Dracula'sından telifsiz bir şekilde uyarladığı *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (Resim 3.10.) sinemada kabul görmüş ilk vampir filmidir.[208] Nosferatu, Dışavurumcu Sinema'da sahne

[207]Jean Mitry, "Sinema", (Çev. Sinem Gürsoy), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Der. Lionel Richard), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 222.

[208]Fatih Danacı, a.g.e., s. 156.

tasarımının yoğun olarak kullanıldığı stüdyo ortamından farklı olarak gerçek mekânda çekilmiş ve atmosfer genellikle ışık yoluyla sağlanmış olarak fantastiği gerçekçi bir ortamda kullanmanın daha korkutucu olduğu fikrini ortaya atar.[209] Gerçekten de gölge ile şeytanileştirme; bu filmde kullanılan ışık oyunlarından biridir ve düşsel bir imge olan gölge, karakterin gerçek kişiliğini yansıtmak için kullanılan önemli bir öğedir. Sık başvurulan yöntemlerden biri olarak bu yöntem ile izleyici; genellikle hareket eden varlığın gölgesi mi yoksa vampirin kendisi mi olduğu çelişkisinde bırakılır. (Resim 3.11.) Gölgesi olmayan ve siluetin kendisi Nosferatu'yu temsil eden bu görsel anlatım bilinçsizliğin çizgisinde dolaşan bir figür olarak gölgelere hükmettiğini gösterir.[210] Erken dönem sinemanın birbirine karışan görünümleri; yaşayan ile ölüyü, fantastik ile bilimseli birleştiren hayali bir niteliği sahiptir. Gölge ile şeytanileştirme etmeni vampirin kalesi gerçek dünyanın temsili iken kendisi ise insanlığın gölgesidir.[211] Ayrıca ışık kaynağıyla yaratılan uzun iz düşüm vasıtasıyla deforme görünümler yaratan gölge, tekinsizliğin ifade kazanmasının temel atmosferini yaratan bir öğedir. Gölgelerle yapılan deformasyonlardaki bu uzayan biçimler *Maniyerizm*'i[212] anımsatır. Gölge çoğunlukla gerçek varlığın temsil edilmesine dayalı sembolik bir ifade sanatına dönüşür. Freud'un özellikle *unheimlich* ile ilgili çalışmalarında bahsettiği nesnelerin ölü ya da canlı olduklarına dair oluşan tereddüt halini balmumu figürler, otomat oyuncaklar gibi varlıkların üzerinden örnekler. Bu ikircikli kararsızlık durumu aynı zamanda *ikiz varlık* imgelemi ile ilişkili bir şekilde dinlerin ölümüyle eskil Tanrıların şeytana dönüşmesi gibi ikizin de korku nesnesine dönüşümü olarak tanımlanır.[213] Eserlerde tekrarlarla ifade edilen, karakterin kendi benzerini ya da ikizini görmesinin sanattaki temsilleri dinsel ve doğaüstü bir temadan ahlaki bir kusura sonrasında ruhsal rahatsızlığın tasvirleri olarak karşımıza çıkar.[214] İnsanın kimliğinde organik bir birliğin bulunmadığına dair modern düşünce dolayısıyla kötücül ikiz kavramı uyarlamaları edebiyat ve sinema eserlerinde yaygınlaşır. Dracula ve Nosferatu ölüm ve yaşam arasında kalmış geçmişin izini modern dünyaya taşıyan gölge ile gerçek arasında kalan kötücül ikiz kavramına örnektir. Ancak bu ikiz karakter kavramının en bilinen eseri *Robert Louis Stevenson*'un 1886'da

---

[209]Brigid Cherry, *Sinemaya Giriş: Korku*, (Çev. Mine Zorlukol), Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 73.

[210]Victor I. Stoichita, *Gölgenin Kısa Tarihi*, (Çev. Bilge Aydın), Dost Kitabevi, Ankara 2006, s. 154.

[211] Brigid Cherry, a.g.e., s. 73.

[212] Maniyerizm: 16. yüzyılda ortaya çıkmış sanat akımı. Kompozisyonlardaki uzayan figürler akımın ayırt edici özelliğidir.

[213]Victor I. Stoichita, a.g.e., ss. 131-134.

[214]Engin Ümer, a.g.e., s. 200.

yazdığı *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'dır. Frankenstein'da olduğu gibi bu kitap da bilimin yoldan çıkışını ve insanın tanrı kompleksini anlatır. Dr. Jekyll, insanın içindeki karanlık tarafı çıkartmak için deneyler yaparken kendi kişilik bölünmesini yaratmış ve kötü ikizi Mr. Hyde'ı ortaya çıkartmıştır. Toplumsal düzen ile tabulaşmış ve yasaklanmış olanı yapan yönü Freud'un haz ilkesi olarak açıkladığı vahşi arzuların peşinden giden kurallar, yok sayan bastırılmış deliliğin dışa vurmuş halidir. Benliğin gölgesi olan ikiz imgesinin diğer yaygın bir teması da *yansıma*dır. Bireyin yansımasının bağımsızca canlanması temasının en ünlü örneği İngiliz yazar *Oscar Wilde*'ın *Dorian Gray'in Portresi* (1891) adlı romanıdır (Resim 3.12.). Romana göre ebedi gençliğinin sırrı yaşlılık, kötülük ve çirkinliği aktardığı portresinde gizli olan Gray, romanın sonunda öldüğünde portresi gençleşmiş; ölü bedeni ise portredeki çirkin ve yaşlı sureti almış halde bulunur. Burada sonsuz gençlik için ruhunu terk etmesiyle arzuladığı gençliği yaşadığı halde; ahlaki olarak insanlığını giderek kaybettiği anlatılır.[215] İnsanlardaki delilik, kötülük ve ikircikli hal bir zamanlar doğaüstü varlıklara yüklenirken şimdi asıl sorumlu olan insanın alt benliği ve vahşi tarafları haline gelir. Böylelikle modern düşüncede geçmişin doğaüstü canavarları dünyayı terk ederken; aynı zamanda insan kendi zihniyle baş başa kalmış olur.

Modern sanat akımları yeni canavarlar yaratırken arketip imgeler de psikanalisttik yansımalarının modern yapıtlara etkileri çeşitli tasavvurlarla karşımıza çıkmaktadır. Freud'un *tekinsiz nesne* kavramı, yapma bebek ve otomatlar, insanda ölüme dair bir kaygı uyandırmaktadır ki bu kaygı durumu; estetik bağlamda Sürrealistlerin çokça kullandığı otomat-mankenlerin temsiliyle sanatsal bir gerçeklik kazanır. Mekaniğin metalaşmasındaki etkinin Marx'ın meta fetişizmiyle örtüştürülen insanlık durumu; makinenin insana hükmüyle sona ereceği tasavvuruna dönüşmektedir.[216] Otomat kavramına örnek olarak Dr. Victor Frankenstein'in yarattığı isimsiz yaratık, -bilimkurgunun erken dönem örneklerinden biri olduğu gibi- parçalanmış ve yaratılmış beden ve insanın kendinden yüce güçlere karşı gelme arzusuyla yaratılan figürlerin ilkidir. *Paul Wegener*'in 1920'de çektiği *Golem*[217] Musevi mitinden yola çıkmış bir hikâyeye dayansa da bu fantastik yapımda Faust'u anımsatan kara büyü, gizli akımlar ve dönemin toplumsal isteklerinin simgeleri gizliden gizliye yansıtılır. Filmde çamurdan yaratılmış Golem tasviri dekorlara da yansıtılmış olarak tıpkı mağarayı

[215]Engin Ümer, a.g.e., s. 216.

[216]Hal Foster, a.g.e., s. 159.

[217]Golem: Musevi folkloruna göre kilden ya da topraktan yapılmış insan şekli verilmiş ruhu olmayan yaratık.

anımsatan dokular hakimdir. Bir halkı korumak maksadıyla dünyaya gelmiş olsa da karanlıklarda yaratılmış bir yaratık olarak aslında yaradılışa meydan okumasıyla Frankenstein'in canavarına benzemektedir (Resim 3.13.). Yüce güçlerden çalınan varlığı, Prometheus'un ateşi çalma mitini anımsatır ve bu onu dünyadan kopuk, yalnızlaşmış bir hale getirir. Golem'deki Dışavurumcu anlatım, Freud'a dayalı düşsel ve ezoterik niteliklerle dolu sembolist kaygılar taşımaktadır.[218] Alman Dışavurumcu yönetmen *Fritz Lang*'ın 1927 yapımı bilimkurgu filmi *Metropolis*'te hem otomat hem de ikiz kavramlarıyla karşılaşırız. Sosyal hiyerarşinin üst düzeyde olduğu bir gerçeklikte geçen filmde makineleşmiş bir dünyada sömürülen işçiler gösterilmektedir. Bu işçilerin lideri konumundaki *Maria* karakterinin olası bir isyana sebep olmaması için proletaryayı manipüle etmek amacıyla kötücül bilim adamı tarafından Maria'ya benzer bir robot yapılır (Resim 3.14.). Bu robot imgesi -hem sahibinin emirlerini yerine getirmesi bakımından Golem ile çılgın bir bilim adamı tarafından yaratılmasıyla hem de Frankenstein'in canavarıyla benzeşmesi bakımından- Marx'ın bahsettiği modern makinenin rasyonel ütopik toplum idealini anımsatmaktadır. Bu filmdeki robot imgesi, makine-insanın toplum refahı için yaratılmasına rağmen olası bir tehdide dönüşmesi fikrini doğurduğu gibi aynı zamanda tekinsiz nesne olarak kodlanması sonrasında ortaya çıkacak tüm düşman yok edici otomat-robot figürlerinin de öncüsü olacaktır. Fritz Lang'ın bu dişi robotu şeytani olarak kodlanmasıyla kadınlara ilişkin dehşetle karışık arzunun psişik çok anlamlılığıyla bağdaştığı görülür ki kadınlarla ilişkilendirilen meta ve kitle kültürünü ataerkil anlayışla ele alındığı fark edilir. Bedenin travmatik bir şekilde makineleşmesi, Gerçeküstücülükte daha farklı bir bağlamda adapte edildiğinde görülen disfigürasyon çoğunlukla hayvanlaşma ve melezleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle insanın cinsellik ve bilinçdışı bağlamında yeniden tanımlanacağı düşüncesi önce çıkar. Ancak bu grotesk imgelemler hem ruh ve bedenin mekanikleşmesi hem de her ikisinin metalaşmasına aracılık eder.[219] Çek sanatçı ve yönetmen *Jan Švankmajer*'ın 1970 yılında *Natural Science* (Doğa Bilimi) başlığı altında ürettiği gravürlerde gerçeküstücü tabiata uygun melez yaratıklar resmettiği *Historie Naturelle* (Doğa Tarihi) başlıklı albümünde yer alan kolajlar Max Ernst'in mirasını devam ettirir niteliktedir. Doğa tarihi kitabı gibi görünen çalışmasında sanatçı, sınıflandırdığı melez yaratıklarına yalancı bilimsel açıklamalar yazdığı *Fellaceus Odipus*'unda (Resim 3.15.) Avusturya'ya

[218]Jean Mitry, a.g.e., s. 223.

[219]Hal Foster, a.g.e., ss. 165-168.

özgü bir hayvanın erkek yavruların yumurtalardan çıkarken kabuklarını penisleriyle kırdıkları ve anne-yavru arası ensest bir çoğalma ritüelinden bahsettiği bilinmektedir. Švankmajer, gerçekten de hayvanları anlatan 19. yüzyıl bilim felsefesini kendince ele alırken; aynı zamanda kara mizah ve psikanalisttik düşünceleri aynı potada erittiği farklı bir üslup ortaya koymuştur.[220] Melez yaratıkları bilimsel bir atmosfer ile birleştirip başta bilimkurgu ve korku yazınını sonradan sinemadan, görsel sanatlara birçok alanı etkileyen bir diğer önemli isim ise *Howard Phillips Lovecraft*'tır. Sosyal açıdan mesafeli, sıkılgan yapısına rağmen zamanının çok ötesinde eşi benzeri olmayan bilimle kara büyüyü bir araya getiren ve insan öncesi çağların ürkütücü mitolojisini kuran araştırmacı yazardır. Yarattığı dehşet verici dünyada her tür gizem ve *Yüce Eskiler* -eserlerinde çoğunlukla *Old Ones* olarak geçer- tuhaf, yarı insan yarı hayvan ırklar birleşip ürkütücü ve dejenere soylar üretirler. Düşler evrenini de kapsayan eserlerinde kara büyücülerin, *Yüce Eskilerin* yasak ve unutulmuş el yazmalarını bulan kişiler *Cthulhu*, *Yog Sothoth*, *Yuggoth*, *Dagon* gibi adlar taşıyan karanlık güçlü eski tanrıları uyandırırlar.[221] Lovecraft'ın yapıtının mit ve dinsel bağlantıları yapıt dışı çerçevededir. Yazar kendi yarattığı tanrıları gerçek dinsel mitolojinin tanrılarından ayırmaz. Onların tümü birbirlerinin ardılı niteliğinde kaosun hüküm sürdüğü uç gerçeklikleri temsil ederler. Lovecraft'ın mitolojik bilgileri yarattığı evrendeki tanrısallıkları tasvir ederken zenginleştirmede oldukça etkili olmuştur. Ancak onun evrenindeki tanrısal güçler insanların simgesel ve kurumsal olarak bağlanamayacakları türdendir. Onlarla ilişki kurmak demek kurallara karşı gelmek ve bazen gerçekliği de yıkmak anlamına gelir. Burada söz konusu olan kutsal dehşeti harekete geçirmeye çalışan insanlar tıpkı Ortaçağ dünyasında pagan bir kimsenin Şeytan'a tapıyor algısını uyandırmasına benzer.[222] Erken dönem Gotik yazarların yaptığı gibi Lovecraft da eserlerinde Doğu mitolojisi etkisini kullanır. Nitekim *Cthulhu'nun Çağrısı* (1926) öyküsünde *Necronomicon* isimli hayali bir büyü kitabından da -yazarı *Deli Arap* lakaplı *Abdül Alhazred* olarak- bahsedilir. *Cthulhu* (Resim 3.16.) muazzam büyüklükte yeşil peltemsi ve pullu bedenli, kalamarı andıran kafasından çıkan ahtapot duyargaları ve gelişmemiş kanatlarıyla grotesk bir iğrençlikte tasvir edilir.[223] Lovecraft'a göre canavarların üremesine yol açan aklın uykusu

---

[220]David Hopkins, a.g.e., ss. 157, 158.

[221]Giovanni Scognamillo, *Korkunun Sanatları*, Inkilap Kitabevi, İstanbul 1996, ss. 56, 57.

[222]Françoise Flahaut, "İmgelem ve Mitoloji- Çağdaş Edebiyat (Tolkien, Lovecraft) ve Bilimkurgu", (Çev. Olcay Kunay), *Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt (A-K), Yön. Yves Bonnefoy, Dost Kitabevi, Ankara 2000, ss. 470, 471.

[223]Bknz. H.P. Lovecraft, *Cthulhu'nun Çağrısı*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2015.

değil, meraklı gözlere sahip mantığın kendisidir. Bilimi kadim materyallerle birleştirip, bilimsel gelişimin bizi atalarımızın eskil mitlerinin olgusal temellerini dirilten çarpık bir materyalizm yaratır. Aklın ötesindeki kozmosun yarattığı varoluşsal dehşete *kozmik yabancılık* adını veren yazar, buradan gelen üstün varlıkları amaçsız, akılsız ama maddeci inancın en güçlü evreni olarak tanımlar.[224] Kendine özgü korku evrenini bilimsel ve inançsal bir altyapıyla birleştirirken yarattığı -Sürrealistlerin melez yaratıklarını anımsatan- iğrençlik katsayısını arttırırken; aynı zamanda edebi ve tarihsel arka planı doldurması nedeniyle hem ürkünç hem de büyülü bir hayali gerçeklik mitosu yaratmıştır.

Sonuç olarak modern sanatlarda tasvir edilen canavar imgeleminin korkutucu olmak adına çarpık, grotesk ve çirkin kategorilerine gerek olmadığı; biçimleri normalleştiğinde dahi karakterlerin iç yüzleri ve derin düşüncelerinde sakladıkları kötülük ve tekinsizliğin baki kaldığı görülmektedir. Ortaçağ ve Romantik dönemin gotik-grotesk anlayışının alt metninde yeni ve daha insani kaygılar barındırarak modern çağda devam ettirdiği yaratık imgesinin iyi ve güzel dahi olabilecekleri yeni bir imgelem anlayışı doğmuştur. Buna rağmen insanoğlunun ucube, yaratık ve canavarlara duyduğu ilgi ve merak, korkutucu işlevlerini kaybetseler dahi onlara yeni özellikler atfederek başka mecralarda yaşamlarını sürdürmelerini sağlamıştır.

[224]Erik Davis, "Cthulhu'yu Çağırmak- H.P. Lovecraft'ın Büyü Realizmi," (Çev. Barış Tanyeli), *Okült, Cadıcılık, Karabüyü, Satanizm, Rock n Roll, LSD,* (Der.) Şenol Erdoğan, Undergraund Poetix 10/37, SUB Yayımları, İstanbul 2017, ss. 10-14.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Tezin uygulama çalışmaları sulu boyalar ve gravür baskılar olarak iki alt başlıkta toplanmıştır. Genel tema düşsel yaratıkların mitolojik ve fantastik yansımaları üzerinden ilerleyen bir üslup altında toplansa da Ortaçağ'da da önemli yer kaplayan ölüm teması ve kişileştirilmiş kötülük tasvirleri baskın bir imgeleme dönüşmüştür. Çalışmalarda yakalanmak istenen tema 19. yüzyıl *Kara Romantizm* ve *Yeni Gotiğin* ve de William Blake'in yaratıcı mitolojisine gönderme niteliğindedir. Blake'in gravürlerini renklendirdiği ve bağımsız olarak gerçekleştirdiği sulu boyaların estetik niteliği gözetilerek ve kimi yerde uygulanan teknik esinlenmeler doğrultusunda uygulamaların yapılabilmesine yönelik ilk denemelerde tekinsizlik ve ölüm kavramları işlenmiştir. Hem erken dönem sulu boyalar hem de gravür çalışmaları Japon mitolojisinin estetik anlayışına yakın bildirimler içerisindedir.

Çalışmalarda görülen Kara Romantiğin ruhuna yakın bireysel korkuların fantastik bir anlatımla temsil edilmesi genel olarak bütün çalışmaların görsel niteliğini belirlemektedir. Sarmal düzen içerisindeki süzülen ruhlar kompozisyon içerisinde hareketli formlar olarak dikey olan nesnelerin bir karşıtlığını ve tamamlayıcılığını belirlemektedir. Böylelikle uygulama çalışmaları, pagan ve mitolojik bir arketip sergileyen uçucu imgelemlerle grotesk ve romantik bir anlatımla kaynaştırılması veyahut Gotik imgelemlerin yeniden belleğimize sunulması arzusunu yansıtmaktadır.

4.1. Sulu Boya Uygulamalar

Kâğıt üzerine sulu boya tekniğinde icra edilen çalışmalarda ifade edilen en yaygın karakter, *süzülen ruh*tur. Tekinsiz atmosferlerin yeniden yaratılması ve böylelikle fantazmagorik algı çerçevesinde bu tasvirler sıklıkla Eskil inanç sistemlerinin folklorik düzenlerinde yer alan doğa ruhu, orman ruhu, ağaç ruhu gibi pagan inanışlarla ilişkili düşünümü yansıtmaktadır. Uzak Doğu mitolojilerindeki *Yokai* olarak isimlendirilen hayalet ve canavarlardan esinlenerek bu figürler kullanılmıştır. Yunan Antik Tiyatro maskeleri ile Japon Geleneksel Tiyatrosu maskeleri (*Noh*) gibi sabit tekinsiz yüz ifadeleri taşıyan bu figürler özellikle güvenilmez ruhlara özgü kaygı verici, ancak izleyiciyi rahatsız etmeyen bir çizgide görünmektedir. Bu ilk figürlerin olduğu resimlerde genellikle kırmızı, mavi ve siyah renkler baskın olarak kullanılmıştır. Bu süzülen ruh figürlerinin ilk ortaya çıkışı *Karga* (Resim 4.1.) isimli çalışmadan kaynaklıdır. Resimdeki figürlerin adeta bir büyü ayini içerisindeymiş gibi odak noktasındaki karga figürünün üzerine eğilmeleri ve nispeten daha

kötücül gözüken yüz ifadeleri taşımaları sonucu kurgu, daha çok bir cadılık sahnesine benzemektedir.

Yaradılış mitlerinin kökeninde karşıtlıkları da ifade eden *Kaos*'un döngüsü: *Ouroboros* kavramını yansıtan *Orman Ruhları* (Resim 4.2.) resminde yine birbirinin içine geçmiş gibi görünen ve döngü içinde takip eden iki figür görülmektedir ki bu öncekilerden farklı olarak daha naif ve masumane bir tavır sergilemektedir.



Resim 4.1. Berçem Gözde Ölmez, *Karga*, 2014.



Resim 4.2. Berçem Gözde Ölmez, *Orman Ruhları*, 2018.

Pagan inanç sistemlerine olan yönelim Hıristiyanlığın yoğun bir şekilde yürüttüğü karalama kampanyası sonrasında insanlar ile doğa arasına bir nevi duvar örülmüştür. Romantizmin doğayla mistik bütünlüğe ulaşma çabası hayatın temel kutsallığının doğada yaşam ve ölüm kavramının içerisinde kaçınılmaz bir gerçek olarak kötülüğün saklı olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Bu kutsal döngü olarak ölümün kişiselleştirilmesi fikrinin büyüleyici etkisi sonucunda ölüm konusu üzerinden korku temasını işleyen resimler de böylelikle bir seri haline gelmiştir. *Ölüm ile Süzülen Ruhlar* (Resim 4.3.) adlı çalışmada, kaotik karşıtlığı sembolize eden ruhları daha keskin çizgilerle ayırırken *Ölüm* figürlerinin erken ve basit bir temsili de kompozisyona eklenmiştir.



Resim 4.3. Berçem Gözde Ölmez, *Ölüm ile Süzülen Ruhlar,* 2018.

Kızıl Ölümün Kanatlarının Altında (Resim 4.4.) ünlü Amerikalı Gotik yazar Edgar Allan Poe'nun *Kızıl Ölümün Maskesi* (1842) isimli kısa hikayesine gönderme yapılan bir çalışmadır. Hikâye, salgın bir hastalık olan *Kızıl Ölüm*'den kaçmak için kendini ve tebaasını manastıra kapatarak ölüme meydan okuyan bir soylunun kaderi hakkındadır.



Resim 4.4. Berçem Gözde Ölmez, *Kızıl Ölümün Kanatları Altında*, 2018.

Resimde havada süzülen masum görünümlü figürün karşıtı olarak başında tacıyla mutlak hakimiyetini perçinleyen ölüm odak noktada yer almaktadır. Pelerininin içinde farklı figürler -kim olursak olalım ölümden kaçamayacağımız gerçeğini vurgulamak amacıyla- ruhban sınıfını, soyluları, yardakçıları ve kötücül olanları temsil etmektedir. Arka fon rengini soluk bir etki vermesi amacıyla sarı tonlarında olmasının sebebi ise salgın hastalığı ve ölümü temsil eden *Mahşerin Dört Atlısı*'ndan biri olan *Soluk Atlı*'yı hatırlatır. Ölümün, fantastik ve hayali evreni her zaman insanın dikkatini çekmiştir ki Ortaçağ Avrupası'nda -özellikle Kuzey Avrupa resminde- ölümün kaçınılmazlığına dair betimlemeler, tasvirler ve temsili hikayeler oldukça yaygın bir folklorik öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarda, bu tarihsel geçmişe benzer bir biçimde kişileştirilmiş ve saldırgan figürler zamanla *Kutsal Ölüm*'e dönüşür. *Kudretli Ölümün Hizmetkarı* (Resim 4.5.) olarak tasvir edilmeye başlanan kutsallaştırılmış ölüm, imgelerin ilkidir. Başında hare taşıyan keçi boynuzlu figür ile hizmetkarı olan güzel kadın aynı zamanda 17. yüzyıla değin Avrupa'yı kıyıma sürükleyen cadılık temasına da bir gönderme yapmaktadır. Ardında bıraktığı kurukafalar ile *ölümcül kadını* anımsatan cadı hizmetkar, kötücül güçlerin ardından giden günahkâr kadın figürlerinin tipik temsillerinden birini andırır ve ardında beliren kuru kafalar geçmişte yaşanan kıyımları yansıtır.



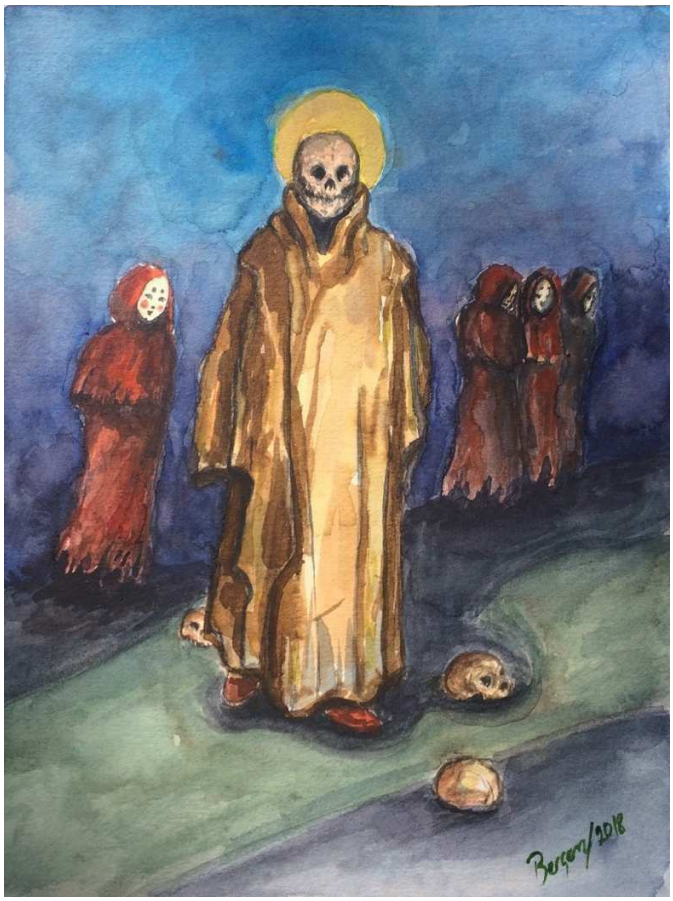
Resim 4.5. Berçem Gözde Ölmez, *Kudretli Ölümün Hizmetkarı*, 2018.

İlahi inanç sistemlerinin özellikle direttiği tekinsiz ve günahkâr kadın imgeleminin dışında mitler ve folklorik anlatılarda sonradan edebi eserlerde de yaygın olan *masum* olan da nihai son ve kötülük karşısındaki çaresizliğin verdiği zıtlık bazen de iyiliğin gücünü de vurgulamaktadır. Bu bağlamda yapılan *Masum Olan* (Resim 4.6.) resminin ortasında yer alan geyik boynuzlu kutsallaştırılmış ölüm ve önünde göğüs kafesi açıkta kırmızı pelerinli genç kız figürü mutlak masumiyetin ve gençliğin bile kaçınılmaz son karşısındaki kifayetsizliğini betimlemektedir.



Resim 4.6. Berçem Gözde Ölmez, *Masum Olan*, 2018.

Masumiyet ve ölüm temasını kullanılma sebebi, iyilik ve kötülük kavramlarının hakkındaki yargıların özellikle Hıristiyan hakimiyetindeki erken Ortaçağ dönemlerinde oldukça net ve keskin ayrılıklar olmasıdır. İlahi dinlerin *günah keçisi* olarak atfedilen kötülüğün en kişiselleştirilmiş biçimi olan *Şeytan* imgesi gibi *Ölüm* de geleneksel kültürlerin hiçbirinde lütuf olarak görülmez. Hatta Antik Yunan inancında ölüler diyarı olarak geçen *Tartaros*'un hâkimi *Hades* tamamen kötücül olmasa bile nihai son ile ilişkisinden ötürü karanlık ve korkulan bir Tanrıdır. İnsanlık yüzyıllarca inanç sistemleri vasıtasıyla kolektif zihnine kazıdığı bu kodlamayla kıtlık, açlık, savaş, salgın hastalık gibi kitlesel kıyımlara yol açan olayları kötülük, Şeytan ve ölüm ile ilişkilendirmiştir. *Soluk Olan ve Masumlar* (Resim 4.7.) adlı çalışmada kutsallaştırılan ölümü keşiş kıyafeti içinde tasvir edilmiştir. Yine keşiş kıyafetine bürünmüş arka plandaki üç figür hem William Shakespeare'in *Machbeth* oyunundaki üç cadıyı ve insanın kaderi olan kaçınılmaz sonu temsil etmekte, hem de Ölüm'e tapan karanlık hayali okült bir topluluğu betimlemektedir. İzleyiciye dönük olan figür ise daha önce de kullandığım masumiyet ve saflık gibi karşıtlığı pekiştirme misyonunu üstlenmiştir.



Resim 4.7. Berçem Gözde Ölmez, *Soluk Olan ve Masumlar*, 2018.

Karanlık ve okült topluluk temasından yola çıkarak savaş ve yıkımın izlerini taşımasının etkisiyle Polonya'nın 2. Dünya Savaşındaki durumunu da yansıtma arzusuyla *Zalim Olanlar* (Resim 4.8.) çalışması ortaya konulmuştur. Yıkılmış bir şehrin harabeleri ve insan iskeletlerinin üstünde yükselen ay döngüsünü hem zamanı temsil etmek için hem de kötülük ile bağdaştırılan cadılık faaliyetlerini sembolize etmesi için kullanılmıştır. Yine tiyatro maskelerini andıran yüzlere sahip üç figür *Kader* Cadıları'nı temsil ederken bu resimdeki ölüm figürü çok daha tekinsiz ve kötü bir havadadır. *Goya*'nın cadılık ve büyücülükle alakalı resimlerindeki keçi görünümlü Şeytan figürlerine benzerlik taşımaktadır. Klasik Yunan tiyatrosu sahnesinden bir görünümü anımsatan bir kompozisyon ortaya koyulma sebebi ise hem Shakespeare'in oyununda savaş alanında Kader Cadıları ile karşılaşan Macbeth'in yükselişi ve sonrasında kaybettikleri ile acı yazgısını da betimleme isteğidir.



Resim 4.8. Berçem Gözde Ölmez, *Zalim Olanlar*, 2018.

Tiyatral anlatım güdüsü ve kutsal kavramların yanı sıra Ortaçağ sanatında betimlenmek istenen bir konu da grotesk karnaval ve güldürü kavramlarıdır. Özellikle *palyaço* imgesinin öncüsü olan *harlequin*[225]görünümlerini resimdeki grotesk imajı güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. *Kudretli Ölümün Pelerini Altında* (Resim 4.9.) arka planda kullandığım *yeraltı mezarı*[226] görünümü ile harlequin makyajlı kadın figürünü kucaklayan iskelet geç Ortaçağ dönemi güldürü ve karnaval kültürünün yansımasıdır.

[225] Çoğunlukla Fransız ve İtalyan tiyatrosunda ve karnavallarda geçen grotesk figürler.

[226] Catacomb (Katakomb) adı verilen Paris ve Roma ile bağdaştırılan dehliz şeklinde yeraltı mezarları.



Resim 4.9. Berçem Gözde Ölmez, *Kudretli Ölümün Pelerini Altında,* 2018.

Kutsallaştırılmış figüratif ölüm imgelerini geride bırakıldığında *Kayıp Ruhlar Büyücüsü* (Resim 4.10.) resminde daha ezoterik bir temayı konu alınmıştır. Söz konusu resimde, antik yıkıntıların önünde ayin yapan bir kadın figürü resmin merkezinde yer almaktadır. *Nekromansi*[227] büyüsü yoluyla ruh çağıran bu büyücü kadın bir kuru kafanın üzerine yakılmış kırmızı bir mum ile izleyiciye birçok ruhu barındıran bir *fantazmagori* izlenimi sunar. Büyücünün avucundan çıkan hayali yansımadaki figürlerde farklı yaratıklar ve insanlar seçilmektedir. Bu resimde ruhların çeşitliliği ve karanlığını yansıtılması kadar insanın zihninde yarattığı bireysel hayaletleri de tasvir edilmiştir. James Ensor'un resimlerindeki maskeli figürlerde yansıtılan kişisel yabancılaşma ve yalnızlaşma hissi ile gerçek dünyadan kaçarak daha fantastik bir evrene ulaşma arzusu burada da benzer bir sorunsaldır. İnsanların içinde yaşadıkları dünyanın gerçekliğini kırma arzusu özellikle 19.

[227] Genellikle kara büyü ile ilişkilendirilen ölü insanların ruhlarını çağırma ayini.

yüzyılda sekülerleşmenin etkisiyle farklı bir açıya yönelmiştir. Bu durum edebi eserlerden sıyrılıp insanların kendi mitolojilerini oluşturma eşiğine kadar uzanmaktadır.



Resim 4.10. Berçem Gözde Ölmez, *Kayıp Ruhlar Büyücüsü*, 2018.

Mitoloji yaratma konusunda akla gelen ilk isim ressam ve şair William Blake olsa da Amerikalı yazar Howard Phillips Lovecraft da kendine özgü anlatımı ve melez yaratıkları ile sinema ve edebiyat dünyasına olduğu kadar görsel sanatlara da ilham kaynağı olmuştur. *İstila/Yüce Eskiler* (Resim 4.11.) adlı çalışmada Lovecraft'ın ünlü karakterlerinden biri olan *Cthulhu*'dan ilham alınmıştır. Yazarın yarattığı evrendeki Yüce Eskilerden biri olan bu antik korkutucu Tanrı ahtapot uzuvlarıyla bilinmektedir. Hikâyeye göre benzer bir şekilde ezoterizm ve karanlık sanatlar ile ince bir ilişki içindedir zira Yüce Eskilere -özellikle Cthulhu- tapan okült bir grup onların geri geleceği ve dünyayı istila edeceklerine inanırlar. Lovecraft'ın eserlerine göre çoğunlukla bu eskil kötülük; karanlık geçmişli bir aileden, korkutucu deneylerle başka boyutlara ulaşanlardan ve gitmemesi gereken uzak diyarları

ziyaret edenlerden yayılmaktadır. Çalışmada da karanlık geçmişli aile vurgusu için normal bir evin içinden çıkan ahtapot uzuvları resmedilmiştir. Çevredeki hiçlik, kararmış gökyüzü ve sıralanmış mezarlar ile korkunç bir yıkım ve yok oluş betimlenmiştir. Başka bir evrenden gelen bu yüce yaratığın etkisini güçlendirmek için canlı yeşil tonlar ile tehlike ve kötülük vurgulanmıştır.



Resim 4.11. Berçem Gözde Ölmez, *İstila/Yüce Eskiler*, 2018.

İnsanın farklı anlamlar yükleyerek kişiselleştirme sayesinde fantastik kimliklerle oluşturduğu varlıkların çok anlamlılığı dışında asıl sorunsalın bireyin iç dünyasında olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda bazen kötücül, kutsal ölüm imgeleri, kahraman mitoslarında olduğu gibi yazgısından kaçamayan insan ve kara büyü ile harmanlanmış eskil yaratıkların evreni resimlere yansıtılmıştır.

4.2. Gravür Uygulamalar

Gravür çalışmalarının bir kısmı içerik bakımından sulu boya uygulamalarından biraz daha farklı bir şekilde o dönem ilgimi çeken Japon mitolojisinden izler taşımaktadır. Teknik olarak asitli kazı ve kuru kazı kullanılmıştır. Sulu boya çalışmalarında kullandığım maskeli Orman ruhu konseptinin izleri burada da yer alıyor. Gravür uygulamalarından biri olan *Noh*

(Resim 4.12.) karanlık bir gecede maskeli üç figürün çevrelediği *Oni*[228] maskeli karakter odak noktasıdır. Oni figürü geleneksel Batı Şeytan imgesiyle benzerlik taşıdığı için kullanmak istediğim imgelerden biridir. Her ne kadar Oni karakteri doğrudan kötülükle bağlantılı olmasa da Japon inanışlarında yer verilen tutarsız hayali yaratıklardan bir tanesidir.



Resim 4.12. Berçem Gözde Ölmez, *Noh*, 2014.

Japon inanışları oldukça ilginç türden yaratıkları içinde barındırdığı için hayali evren de rahatça deforme edilebilir. *Rokurokubi* (Resim 4.13.) isimli çalışmada yer alan -insana benzer ancak uzayan boynu olan Yokai- yaratık tekinsizce birden çok gözleriyle insanı izleyen ve sonsuza uzanan boynu ile bedensizmiş hissi veren bir tür hayali imge. İzleyicide rahatsızlık uyandırması açısından kafasına birden çok göz yerleştirerek Lovecraft mitosundaki melez canavarları anımsatan gerçeküstü bir algı yaratmak hedeflenmiştir.

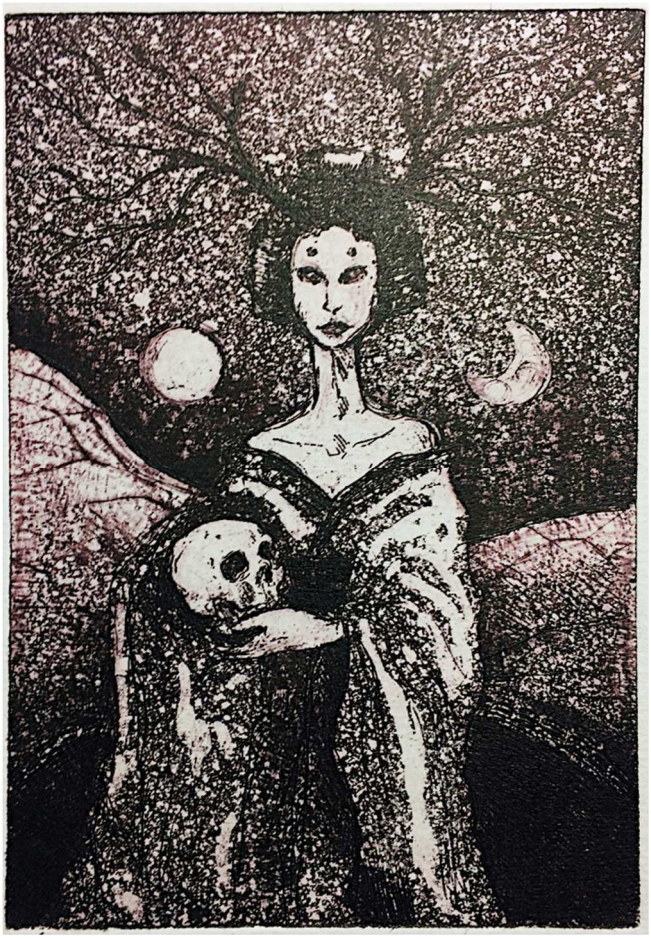
[228] Japon folklorunda yer alan bir tür şeytan. Kırmızı renkli, boynuzlu olarak tasvir edilir.



Resim 4.13. Berçem Gözde Ölmez, *Rokurokubi*, 2014.

Japon etkilerinin olduğu son çalışma olan *Salome* (Resim 4.14.) ismini ve temasını Fransız yazar Oscar Wilde'ın aynı isimli tiyatro eserinden almaktadır. Oyun, Vaftizci Yahya'yı esir eden kral üvey babasından onun başı karşılığında sahnelediği erotik dans ile bilinir. Sanat tarihinde olukça yaygın olan Vaftizci Yahya'nın başını taşıyan Salome teması bu şekilde yorumlanarak *Femme Fatale* kadın imgelerinden biri Japonların *Geyşa*[229] geleneğiyle bağdaştırılmak istenmiştir. Arka planda kullanılan hilal ve dolunay ise sembolik olarak kadınsal döngüyü, kadına atfedilen cadılık ithaflarının yanında yaşam ve ölüm döngüsünün doğal hareketini de temsil etmektedir.

[229] Japon kültürünün geleneksel eğlence sektöründe hizmet için özel olarak eğitilen müzik ve dans konusunda becerikli kadınlara verilen genel isim.



Resim 4.14. Berçem Gözde Ölmez, *Salome*, 2014.

Japon folk esintili bu serinin dışında edebiyatla harmanlanmış Hıristiyan mitlerinden etkilenerek tamamlanan *Madonna* (Resim 4.15) kutsal anne imgesini esas almaktadır. Kutsal anne-oğul ikilisindeki oğulun yerini alan ahtapot hem sürrealist bir yıkıcılık taşır öte yandan da Lovecraft'ın hikayelerindeki derinlerden gelen deniz yaratıklarıyla sembolik bir bağ kurulmuştur. İkonografik tasvir kaygısıyla figüre kutsal bir ifade katmak istenilse de bilakis rahatsız edici dik bakışlara sahip olması anlatım açısından daha uygun olmuştur. Zira burada yapmak istenilen kutsallık değil karşıt imgelemler yaratarak fantastik bir gerçeklik oluşturmaktır.

Karşıt imgelemler yoluyla fantastik bir gerçeklik oluşturma arzusunu Ortaçağ'da kötülüğü kişiselleştirerek şeytan imgelemini oluşturmak ya da pagan Tanrı ve yaratıklarına yeni anlamlar vererek onların değişimlerini sağlamak ile bağdaştırabiliriz. Ensor'un çoklu maskeli figürlerinde yansıttığı gibi toplum içinde yalnızlaşma temasını *İçindeki Şeytanlar* (Resim 4.16.) gravür çalışmasında yakalanmak istenmiştir. Bakır levha üzerine kuru kazıma olarak uygulanan gravürde dışavurumcu bir üslup denenmiştir.

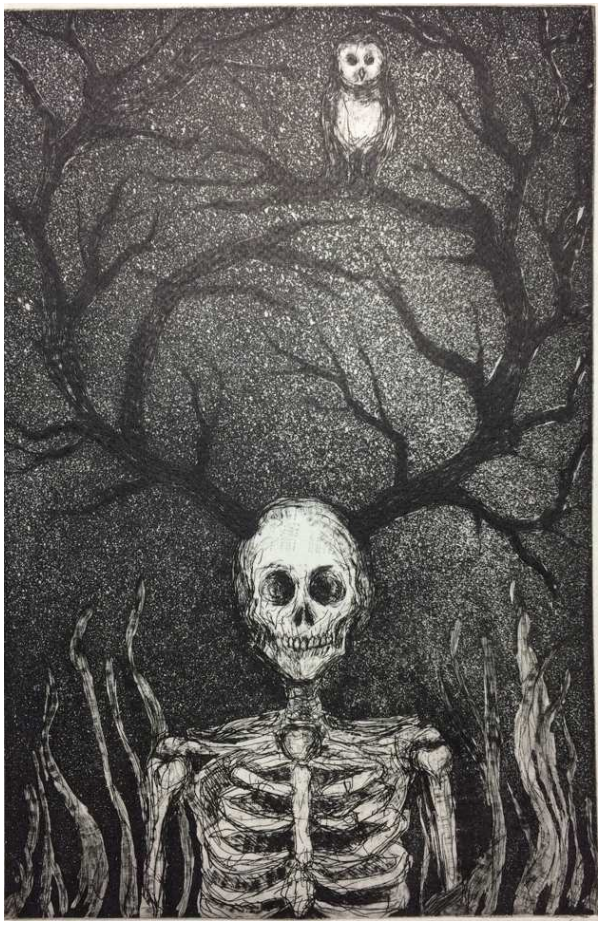


Resim 4.15. Berçem Gözde Ölmez, *Madonna*, 2014.



Resim 4.16. Berçem Gözde Ölmez, *İçindeki Şeytanlar*, 2018.

Diğer gravür çalışmalarından farklı olarak çoklu figürlerin çevrelediği kadın figürü içsel sıkıntılarına farklı anlamlar yükleyip kişiselleştirerek kendi canavarlarını yaratması üzerinedir. Toplumsal baskılar, kişisel kaygılar, depresyon, ölüm gibi anlamlar verilebileceği gibi bu yaratıklar tüm bu manalardan bağımsız bir şekilde grotesk ve fantastik kaygılarla da ilişkilendirilmiştir. Bu resimde yer alan sigara içen iskelet figürü diğer çalışmalardaki kutsal ölüm figürlerinden farklı daha modern bir görünümde betimlense de anlam bakımından aynıdır. Ölüm temasının farklı bir anlamda kullanıldığı *Draugr* (Resim 4.17.) ise çinko üzerine asitli kazıyla yapılmış gravür baskıdır. Draugr, Kuzey mitolojisinde karanlık yollarla canlandırılmış ölü yaratığa verilen isimdir. Kelt mitolojilerinde de yer verilen geyik boynuzlu Tanrılara da gönderme yapılan bu resimde otların içinden yükselen geyik boynuzlu iskelet figürünün başına tünemiş bilgeliğin sembolü bir baykuş bulunmaktadır. Bu çalışmada ölümün, mutlak sona ve dolayısıyla mutlak bilgiye hakimiyetine değinilmek istenmiştir.



Resim 4.17. Berçem Gözde Ölmez, *Draugr*, 2015.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Fantastik sanatın 19. yüzyıl Gotik Edebiyatıyla Ortaçağ'ın tinsel etkisinden uzaklaşarak sekülerleşmesi ve bu bağlamda fantastik ve mitolojik yaratıkların tarihsel-kültürel dönüşümünün popüler kültüre olan etkisi fark edildi. Fantastik türün esasen romantik düşünceyle beslenmiş olduğu görüldü.

Hıristiyan kültürü, Antik dünyadan devraldığı *olağanüstü* ve *tekinsiz* kavramlarını şeytani bir olgu olarak ele alınmasıyla didaktik anlatımlı, resimlendirilmiş el yazmalarında bu kavramları da kapsayan hayali dünyaları ve fantastik yaratıkları içeren eserler ortaya koyulduğu gözlemlendi. Antik Yunan ve Roma sanatlarından kalan karnaval, festival, edebi ve folklorik anlatımlarla bağlantılı *grotesk* imgelemler, süslemeler ve resimler Ortaçağ halk kültürünü de şekillendirdiği saptandı. Ortaçağ kiliselerinin grotesk heykelleri, bedensel bozukluklarla dolu karnaval figürleri dışında alegorik hikayelerde yer alan mucizevi yaratıkları, dünyeviliği pekiştirme güdüsüyle yaygınlaşan iskelet ve ölüm temalı resimler gizemli ve hayali bir dönem yaratılmasını sağlamıştır. Grotesk, tin karşıtı duruşuna rağmen içinde bulunan güldürüyle harmanlanmış zıtlıkla edebi ve sanatsal alandaki çoğu eseri etkilediği fark edildi. Ortaçağ sanatındaki bu grotesk ve alegorik anlatımla harmanlanmış canavar biçimleri Doğu sanatlarının egzotizmi ile Antik dönemin üslubuyla sentezlenerek Kuzey Avrupa ekolüne yansıması saptanmıştır. Pagan imgelemlerin Ortaçağ düşselliğinde Hıristiyanlaşmış bir şekilde varlıklarını sürdürmeleri onları, yeni kutsal ikonlarla birleştirmiş ve tuhaf bir sentez yaratmalarına sebebiyet vermiştir.

Dönemin en yaygın imgesi dolayısıyla büyük değişimlerin eşiğinden geçen figürü ise *Şeytan*'dır. Erken dönemlerinde belli bir görünüme sahip olmama sebebi ise kavramın temelinde yatan isimlendirme sorunsalıdır. Pagan tanrılarını, anlatı, efsane ve sembollerini; şeytan ve onun yardımcılarıyla birleştiren Hıristiyanlık, insanlığın baş düşmanı ve kötülüğün sembolü olarak şeytan imgesini yaygın bir biçimde kullandığı görüldü. Erken Hıristiyan döneminde Şeytan'ın da bir zamanlar melek olduğu inancının yaygınlaşmasıyla Yaradılış mitine göre *Lucifer* adını alarak cennet ve cehennemin savaşını konu alan resimlerde karşımıza çıkmıştır. Şeytan tasvirlerinde ise, güzel melek imgesiyle karşıtlık oluşturacak şekilde tasvir edilen ve canavar figürünün tasavvurunu oluşturan pagan imgelemlerinden faydalanılmıştır. Ejderha, keçi, yarı hayvan yarı insan tasvirlerin yerini 15. yüzyıldan sonra daha insansı imgelemler almıştır. Kötülüğün kişiselleştirilmesi olarak tanımlayabileceğimiz bu günah keçisi, zamanla Tanrı'yla iş birliği içinde lanetlilere işkence eden bir figür haline

gelmiştir. Reformist düşüncenin etkisiyle ortaya çıkan Lucifer ise kötülük kavramının sekülerleşmesi ile değişimini başlatmıştır.

18. yüzyılın sonlarında canlanan yeni bir bakış açısı ile kötülüğün yeni biçimleri keşfedilmiş; böylelikle yeni korkuları ve bu korkuların yarattığı yeni canavarları ifade etmek için farklı üsluplar doğmuştur. İnsanlığın belirsizliğe, bilinmeyene, tekinsizlik ve karanlığa olan merakı reformların ortasında bile akıldışına olan merak güdüsüyle Kara Romantikler ve Yeni Gotiklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Edebiyat ve mitoloji güdülü, ölümlülük ve yüce gibi duyguların ağır bastığı karanlık bir evren, gotik unsurlarla süslenerek sanatçılar tarafından kullanılmıştır. İnsanı merkeze alan yeni bakış açıları, Hıristiyalığın kutsal ve kutsal olmayan olarak ayırdığı keskin çizginin silikleşmesini sağlamıştır. 19. yüzyılda Şeytan, romantiklerin yardımıyla yükselip insanların arasına karıştığında artık grotesk canavar görünümünden uzaklaşarak yeni bir biçime bürünmüştür.

Modern döneme geldiğimizde fantastik yaratık ve iblislerin edebi ve sanatsal temsillerine yeni figürlerle zenginleşmiş sinemasal tasvirler de eklenmiştir. İnsanların 20. yüzyıldan sonra dahi devam eden ütopik ve fantastik olana ilgisini bir nevi modern hayatın gerçekliğinden kaçış halidir. Bilim ve psikolojinin gelişmesi insanların Ortaçağ'da yaratık olarak tanımlanan kavramlardan uzaklaşmasını sağlamıştır. Bu da grotesk yaratıkların biçimlerini tamamen değişmesine neden olmuştur. Modern sanatta tasvir edilen bu imgelemlerin artık korkutucu olmak için çirkin ve grotesk olmasına gerek olmadığı sonucuna varılır. Bu yaratıklar biçim değiştirseler dahi insanların onlara duyduğu ilgi, yücelik ve korku hisleri onları fetiş bir arzu nesnesi olarak da dönüştürmektedir. Mitsel, sinematik, sanatsal ve edebi yaratıklar yeni tasavvurlarda varlıklarını modern dünyada da sürdürmeye uzun yıllar devam edecek gibi görünmektedirler.

Sonuç olarak bu çalışmayla hem Romantizm alanında hem de Gotiğin metafizik dünyasının geçmişin mitik örüntüleri altından modern çağa sızan fantastik imgelemlerin popüler kültür ve sanata yansımalarını gözlemlemek amacını içinde taşıyan araştırmacılara bir kapı açacağını söyleyebiliriz. Romantiklerin ve Yeni Gotik sanatçıların yeni maneviyat arayışlarının altında; aslında dünyanın yeterince aydınlık bir yer olmadığı ve belki de romantik düşünce ile tekrar anlaşılması gereken bu hissiyatın yazgı, kaçınılmazlık ve trajedi gibi temalarla yeniden işlerlik kazandığı bu maneviyatta, kendini yok etme estetik bir değer halini alır. Romantiklerin öncülüğünde Avrupalı düşünce yeniden kendi üzerine kapanır, Ortaçağ'dan kalma karanlık ve akıl almaz bir büyüklük üzerine inşa edilmiş Gotik

düşüncenin kalıntıları yeniden kendisini gösterir. Böylelikle hem romantik görü hem de Gotik düşüncenin yaklaşımı dünyaya soğuk ve mesafeli bir bakış değil, tutkulu bir katılımla ancak acı ya da haz yoluyla deneyimlenebilir. Fazla uygarlaşmış insandaki karanlık, barbar yanı yakalayarak tahrik eden Romantikler, Mephistopheles ile anlaşma yaparak yapay, kırıtkan, sıradan küçük insandan; kabuğunu kırıp dışarı çıkmak isteyen, şiddetli, cüretlik, karanlık, suç işlemeye meyilli kahramanlar çıkartmaya uğraşır ve bu karakteriyle modern insan bir modern kahraman olarak şeytana, demonik içeriklere açık tarafları bulgularlar. Modernliğin kutsallık malzemeleriyle nasıl bütünleştiğini incelemek için yeni araştırmalar yapmak isteyenlere bu tezin yol gösterebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akın, Haydar (2015). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Alkan, Erdoğan (1995). *Karanlıklar Prensi Baudelaire*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995, s. 45.

Alt, Peter-Andre (2016). *Her Şeyin Başlangıcı; Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Alt, Peter-Andre (2016). *Karanlık Ruhun Arkeolojisi; İçimizdeki Kötülük,* (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ancet, Pierre (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, (Çev. Ersel Topraktepe), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, U. Uraz (2008). *Sihir ve Ütopya; Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi'nde Romantik Eleştiri*, İstanbul: Versus Kitap.

Baecque, Antoine de (2013). Sinemada Beden, (Çev. Saadet Özen), *Bedenin Tarihi 3-Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, (Haz.: A. Corbin- J.J. Courtine- G. Vigarello), Ankara: Yapı Kredi Yayınları.

Bahtin, Mihail (2005). *Rabelais ve Dünyası,* (Çev. Çiçek Öztek), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, Mihail (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü,* (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Baltrušaitis, Jurgis (2001). *Düşsel Ortaçağ*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.

Battaille, Georges (1997). *Eros'un Gözyaşları*, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: Göçebe Yayınları.

Baudelaire, Charles (2013). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktay), İstanbul: İletişim Yayınları.

Bazin, Germain (2015). *Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze Sanat Tarihi*, (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Becks-Malorny Ulrike, (1999). *Ensor- Masks, Death and the Sea,* (Çev. John Gabriel), Germany: Taschen.

Beksaç, Engin (2013). *Erken Ortaçağ'da Batı Sanatı,* Edirne: Ceren Yayıncılık.

Brandist, Craig (2011). *Bahtin ve Çevresi,* (Çev. Cem Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları

Brunel, Piere (2000). Edebiyat ve Mitler- Avrupa'da Çöküş ve Simgecilik, (Çev. Medar Atıcı), *Mitolojiler Sözlüğü,* I. Cilt (A-K), (Der. Yves Bonnefoy), Ankara: Dost Kitabevi.

Buck-Morss, Susan (2010). *Görmenin Diyalektiği*, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.

Campbell, Joseph (2003). *Yaratıcı Mitoloji,* (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge Kitabevi.

Campell, Joseph (2006). *İlkel mitoloji- Tanrının Maskeleri*, (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge Yayınevi.

Cassou, Jean (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,* (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cavina, Anna Ottani (2015). Ortaçağ'a Dönüş, (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ- Şatolar, Tüccarlar, Şairler,* (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Cherry, Brigid (2014). *Sinemaya Giriş: Korku*, (Çev. Mine Zorlukol), İstanbul: Kolektif Kitap.

Claudon, Francis (1988). *Romantizm Sanat Ansikolpedisi*, (Çev. Özdemir İnce), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Collins, R- H. Pearce (Ed.) (1985). The Scope of the Fantastic: Theory, Tecnic, Major Authors, Westport: Greenwood Press.

Courtine, Jean-Jacques (2008). Gayri İnsani Beden, (Çev. Saadet Özen), *Bedenin Tarihi 1- Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, (Haz.: A. Corbin- J.J. Courtine- G. Vigorello), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cömert, Bedrettin (2008). *Mitoloji ve İkonografi,* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Danacı, Fatih (2011). *Korkunun Canavarları,* İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Davenpors-Hines, Richard (2005). *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Davis, Erik (2017). Cthulhu'yu Çağırmak- H.P. Lovecraft'ın Büyü Realizmi, (Çev. Barış Tanyeli), *Okült, Cadıcılık, Karabüyü, Satanizm, Rock n Roll, LSD,* (Der.) Şenol Erdoğan, Undergraund Poetix 10/37, İstanbul: SUB Yayımları.

Demir, Baykar (2017). Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Doğan, Samet (2016). *Antik Yunan Felsefesinde Fantasia Kavramı ve Rönesans Resim Sanatına Yansıma Biçimleri*, Route Educational and Social Science Journal Vol. 3 (4), 163-178.

Duval, Paul-Marie (2000). Romantizm ve Mitoloji- Edebiyat Yapıtlarında Mitolojiden Yararlanma, (Çev. Mehmet Emin Özcan), *Mitolojiler Sözlüğü,* I. Cilt (A-K), (Der. Yves Bonnefoy), İstanbul: Dost Kitabevi.

Eco, Umberto (2009). *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev. A.U. Ergün- Ö. Çelik- A. Uysal- E.N. Akbaş- M. Barsbey- K.K. Akbulut- S. Arslan- B. Yılmazcan), İstanbul: Doğan Kitap.

Eco, Umberto (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik,* (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto (2017). *Güzelliğin Tarihi,* (Çev. Ali Cevat Karakoyunlu), Çin: Doğan Kitap.

Eliade, Mircea (2016). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*, (Çev. Cem Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Ernst, Max (2002). *Merhamet Haftası*, (Haz. Banu Irmak), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Federici, Silvia (2017). *Caliban ve Cadı- Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, (Çev. Öznur Karakaş), İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Flahaut, Françoise (2000). İmgelem ve Mitoloji- Çağdaş Edebiyat (Tolkien, Lovecraft) ve Bilimkurgu, (Çev. Olcay Kunay), *Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt (A-K), Yön. Yves Bonnefoy, Ankara: Dost Kitabevi.

Foster, Hal (2011). *Zoraki Güzellik,* (Çev. Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Furby, Jacqueline; Hines, Claire (2014). *Fantastik*, (Çev. Sena Yavuz), İstanbul: Kolektif Kitap,

Gaskill, Malcolm (2016). *Cadılık*, (Çev. Sinem Gül), Ankara: Dost Kitabevi.

Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan (2000). *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2 (E-I), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harrison, Charles; Wood, Paul (2015). *Sanat ve Kuram- 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi,* (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları,

Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hauser, Arnold (2016). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu, (Çev. Ahmet Cemal), *Rönesans'ın Serüveni*, (Ed. Enis Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Hopkins, David (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük,* (Çev. Suat Kemal Angı), Ankara: Dost Kitabevi.

Huch, Ricarda (2005). *Alman Romantizmi*, (Çev. Gürsel Aytaç), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Huizinga, Johan (2016). Rönesans Sorunu, (Çev. Kemal Atakay), *Rönesans'ın Serüveni*, (Ed. Enis Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık.

İnankur, Zeynep (1997). *19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Jackson, John E. (2000). Şiir ve Mit. Bir Mit Sorgulaması Olarak Modernlik, Holderlin, Baudelaire, Mallarmé, T.S. Elliot, Rilke, (Çev. Olcay Kunal), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt (K-Z), (Yön. Yves Bonnefoy), Ankara: Dost Kitabevi.

Kearney, Richard (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, (Çev. Barış Özkul), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Link, Luther (2003). *Şeytan Yüzü Olmayan Maske*, (Çev. Emek Ergün), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lollini, Fabrizio (2015). Ortaçağ Özlemi, (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ: Şatolar, Tüccarlar, Şairler*, (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Lovecraft, H.P. (2018). Edebiyatta Doğaüstü ve Korku, (Çev. Arif Dursun), İstanbul: Laputa Kitap.

Löwy, Michael-Sayre, Robert (2016). *İsyan ve Melankoli; Moderniteye Karşı Romantizm,* (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Çin: Remzi Kitabevi.

Mitry, Jean (1999). Sinema, (Çev. Sinem Gürsoy), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Der. Lionel Richard), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özmutlu, Günnaz (2015). *19. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Edebi Konulu Resimler*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Pasin, Gülay Er (2013). *Vampirin Kültür Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Passeron, René (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi,* (Çev. Sezer Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Pillement, Georges (1999). Resim, Gravür ve Heykel, (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Der. Jean Cassou), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Pillement, Peter (1999). Resim, Gravür ve Heykel, (Çev. Özdemir İnce), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,* (Der. Jean Cassou), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Remak, Henry (2005). West European Romanticism: Defination and Scope, *Essays in Romanticism*, Vol. 13, Issue 1, pp. 81-111.

Rızvanoğlu, Eren (2016). Bahtin'de Beden ve Dünyanın Grotesk Kavranışı, *Grotesk,* (Der. Şebnem Pala Güzel), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Russell, Jeffrey Burton (2000). *İblis Erken Dönem Hıristiyan Geleneği,* (Çev. Ahmet Fethi), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Russell, Jeffrey Burton (2001). *Lucifer Ortaçağda Şeytan*, (Çev. Ahmet Fethi), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Russell, Jeffrey Burton (2017). *Şeytan Antikiteden İlken Hıristiyanlığa Kötülük Algıları,* (Çev. Elif Çelik), Ankara: Panama Yayıncılık.

Saraçlı, Seçil (2009). *Dönüşüm ve Grotesk: Carson McCullers-Truman Capote*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1996). *Korkunun Sanatları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Seznec, Jean (2000) Ortaçağ ve Rönesans: Antikçağ Tanrılarının Yaşayışı, (Çev. Ekrem Aksoy), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt (K-Z), (Yön. Yves Bonnefoy), Ankara: Dost Kitabevi.

Shattuck, Roger (2014). *Prometheus'tan Pornografiye Yasak Bilgi*, (Çev. Zeynep Anlı), İstanbul: İthaki Yayınları.

Sicca, Amalia Papa (2014). Evcil, Yabani ve Hayali Hayvanlar, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), *Ortaçağ- Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar,* (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Starobinski, Jean (2012). *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve Aklın Amblemleri*, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınevi.

Steinmetz, Jean-Luc (2006). *Fantastik Edebiyat*, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), Ankara: Dost Kitabevi.

Stella, Francesco (2014). Ortaçağ Edebiyatında Olağanüstü Kavramı, (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ; Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar,* (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, (Çev. Bilge Aydın), Ankara: Dost Kitabevi.

Tanburoğlu, Özgür (2008). *Dünyevi ve Kutsal- Modernlerin Maneviyat Arayışlar*, İstanbul: Metis Yayınları.

Temur, Akın (2017). *Grek Sanatında Karışık Yaratıklar*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Thompson, G. R. (Ed.) (1974). Introduction: Romanticism and the Gothic Tradition*, Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism,* Pullman: Washington State University Press.

Todorov, Tzvetan (2004). *Fantastik; Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev. Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları.

Turani, Adnan (2000). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turner, Alice (2004). *Cehennemin Tarihi,* (Çev. Ayhan Sargüney), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ümer, Engin (2018). *Tekinsiz ve Temsil- Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme,* İstanbul: Pales Yayınları.

Venturi, Lionello (2016). Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e, (Çev. Sinem Gürsoy Çakmak), *Rönesans'ın Serüveni*, (Ed. Enis Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Wellek, Rene (2002). Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı, (Çev. Sıddık Yüksel), *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi,* No: 2.

Yücel, Müslüm (2016). *Karanlık Kardeş-Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Zavattero, Irene (2014). Alegori ve Doğa*,* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), *Ortaçağ; Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar,* (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Zerner, Henri (2011). Sanatçıların Bakışı, (Çev. Orçun Türkay), *Bedenin Tarihi 2- Fransız Devriminden Büyük Savaş'a,* (Haz.: A. Corbin, J.J. Cournite, G. Vigarello), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakları

The Art Story, İmportant Art by Odilon Redon, https://www.theartstory.org/artist-redon-odilon-artworks.htm, (Erişim tarihi: 24.05. 2019).

Diğer Kaynaklar

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit (Tevrat ve İncil), İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1993.

RESİMLER



Resim: 1. 1. Yaşlı Pieter Brueghel,
(Detay) *Ölümün Zaferi,*1562.



Resim: 1. 2. Bilinmeyen Sanatçı,
Book of Kells, Matta 27.38, fl.128r, MS. 384.



Resim: 1. 3. Hieronymus Bosch,
(Detay), *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı.*



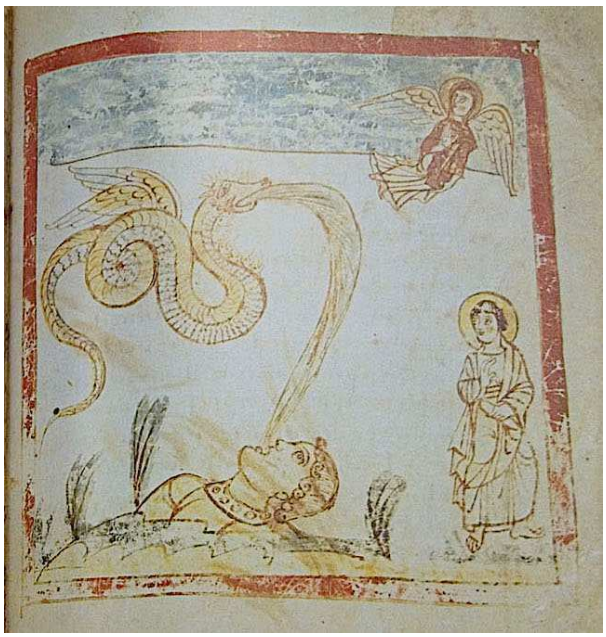
Resim 1. 4. Hieronymus Bosch.
Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı (Triptik), 1505-06.



Resim: 1. 5. Hieronymus Bosch,
Dünyevi Zevkler Bahçesi (Triptik)1500.



Resim: 1. 6. Bilinmeyen Sanatçı,
Blemmye, (Detay), *Marco Polo*, *Livre de Merveilles*,
El yazması, fl. 28v., 1410-12.



Resim: 1. 7. Bilinmeyen Sanatçı,
Erken Hıristiyan Döneminden ejder biçimli Şeytan,



Resim: 1.8. Bilinmeyen Sanatçı
(Detay), *Kharun- Etrüsk Ölüm Tanrısı*, M.Ö. 4-3.yüzyıllar.



Resim: 1. 9. Bilinmeyen Sanatçı
İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi, 9. yüzyıl,



Resim: 1. 10. Bilinmeyen Sanatçı,
Şeytan (Detay) *Book of Kells,*
Gospel of Luke,Temptation of Jesus, MS. 384.



Resim: 1. 11. Giotto Di Bondone,
Yahuda'nın İsa'ya İhaneti, 1304-06.



Resim: 1. 12. Sandro Botticelli,
(Detay) *Lucifer, Inferno, Canto XXXIV*, 1480.



Resim: 1. 13. Limbourg Kardeşler,
Aziz Mikail ve Şeytan.



Resim: 1. 14. Raphael Sanzio,
Aziz Mikail ve Şeytan, 1518.



Resim: 1. 15. Luca Signorelli,
(Detay), *Lanetliler,* 1499-1502.



Resim: 2. 1. Salvator Rosa,
Büyücülük Sahnesi, 1646.



Resim: 2.2. Hans Baldung Grien
Cadıların Şabatı, 1510.



Resim: 2.3. Albrecht Dürer
Keçiye Ters Binmiş Cadı, 1500.



Resim: 2.4. Francisco Goya
Los Caprichos, Levha 12, "Diş için Av", 1797-98.



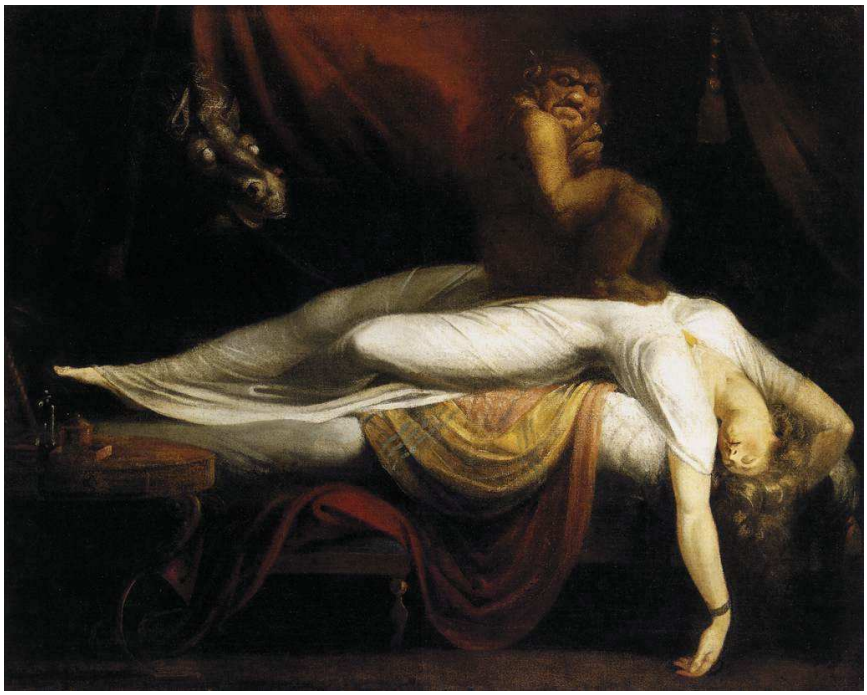
Resim: 2.5. Francisco Goya
Cadıların Şabatı, 1789.
.



Resim: 2.6. Francisco Goya
Büyük Keçi – Cadıların Bayramı, 1820-23.



Resim: 2.7. Francisco Goya
Los Caprichos, Levha 43, "Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır", 1797 -98



Resim 2.8. Henry Fussli
Kâbus, 1781.



Resim 2.9. William Blake
Günlerin Atası, 1793.



Resim 2.10. William Blake
Kızıl Ejderha ve Güneşle Giyinen Kadın, 1805.



Resim 2.11. William Blake
Nebukadnezar, 1795.



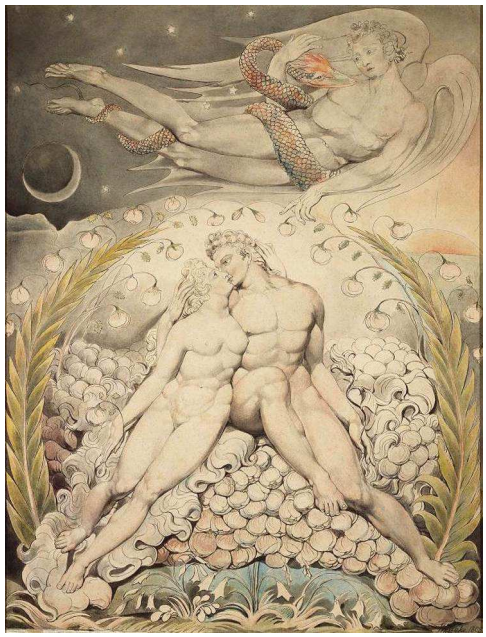
Resim 2.12. Gustave Moreau
Prometheus, 1868.



Resim 2.13. Franz Von Stuck
Günah, 1893.



Resim 2.14. William Blake
Şeytan Asi Melekleri Uyandırıyor, 1808.

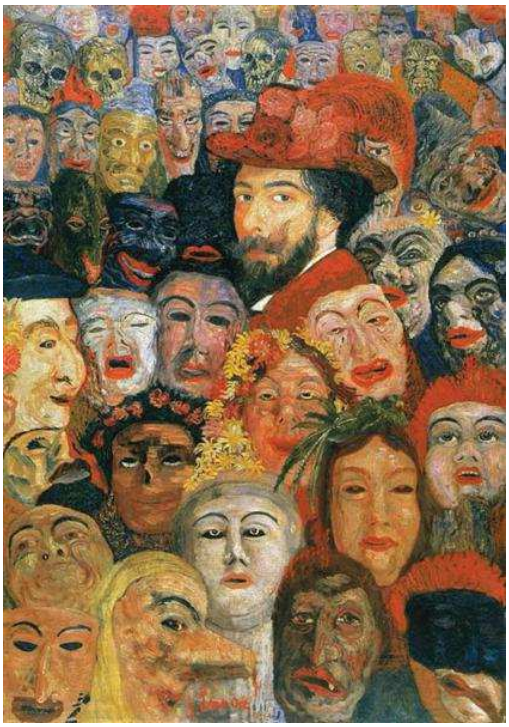


Resim 2. 15. William Blake
Şeytan Âdem ile Havva'nın Okşayışlarını İzliyor, 1808.



Resim 2. 16. Eugene Delacroix
Faust Margarete'i baştan çıkartmaya çalışırken, (Detay), 1828.

.



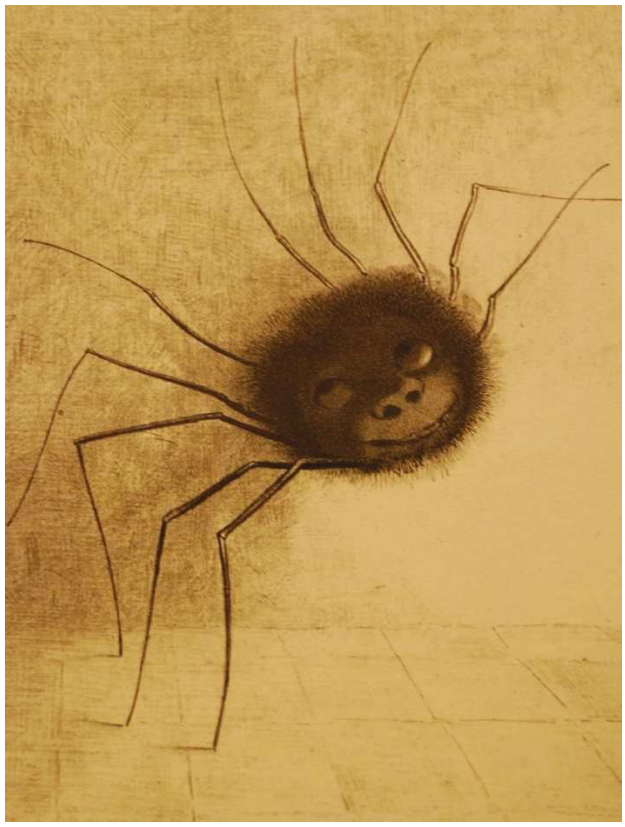
Resim 3. 1. James Ensor, *Maskelerle Otoportre,* 1881.



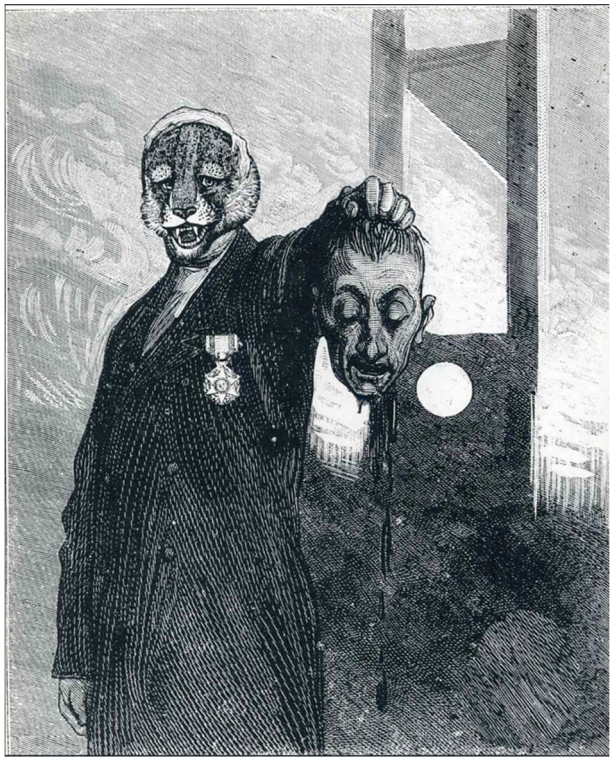
Resim 3. 2. Odilon Redon, *Caliban*, 1881.



Resim 3. 3. Odilon Redon, *Kaktüs Adam,* 1882.



Resim 3. 4. Odilon Redon, *Gülümseyen Örümcek,* 1881.



Resim 3.5. Max Ernst, *Belfort Aslanı*, 1932.
Merhamet Haftası.



Resim 3. 6. Max Ernst, *Ejderhanın Sarayı,* 1932,
Merhamet Haftası.



Resim 3. 7. Max Ernst, *Oedipus*, 1932,
Merhamet Haftası.



Resim 3.8. Edvard Munch, *Vampir II,* 1895-1902.



Resim 3. 9. Remedios Varo, *Vampir*, 1961.



Resim 3.10. Albin Grau, *Nosferatu,* 1922.



Resim 3. 11. Albin Grau, *Nosferatu,* 1922.



Resim 3. 12. Ivan Albright, *Dorian Gray'in Portresi*, 1943.



Resim 3. 13. Golem, Sinema/Film, 1920.



Resim 3. 14. Heinz Scgulz, *Metropolis*, 1926.



Resim: 3.15. Jan Švankmajer*, Fellaceus Oedipus*, 1973.



Resim: 3. 16. Nathan Rosario, *Sisteki Cthulhu*, 2014.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı	: Ölmez, Berçem Gözde
Uyruğu	: Türkiye
Doğum Tarihi ve Yeri	: 26.02.1988, İstanbul
Telefon	: 05366833858
E-mail	: gzd.olmez@gmail.com

Eğitim

Derece	*Eğitim Birimi*	*Mezuniyet Tarihi*
Yüksek lisans	Adam Mickiewicz University in Poznan	2018
Lisans	Kocaeli Üniversitesi	2011
Lise	H.A.T. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2006

İş Deneyimi

Yıl	*Yer*	*Görev*
2010-2013	Gölge Dergi	İllüstratör
2013	Altıkırbeş Yayınevi	Kitap Resimleme
2017-2018	Freelance	Albüm Kapağı Resimleme

Yabancı Dil

İngilizce

Sergiler

2013 " Ne var Ne yok" Karma sergi, ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, *Çanakkale*.

2014 "Ne var Ne yok 2" Karma sergi, ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, *Çanakkale.*

2014 "Bazaart, Her Eve Bir Sanat", Chalabi Art Gallery, *Nişantaşı*, *İstanbul*.

2016 "Made by Artist 2016", I. Uluslararası Selanik Çağdaş Sanat Festivali, Block 33 Sanat Galerisi, *Selanik*, *Yunanistan.*

2017 "Avusturya Bir O Kadar Uzak Ama Bir O Kadar da Yakın", Uluslararası Karma Sergi, Avusturya Kültür Ofisi, *İstanbul*.

2017 "Avusturya Bir O Kadar Uzak Ama Bir O Kadar da Yakın II", Uluslararası Karma Sergi, St. George Galeri, *Karaköy, İstanbul*.