

AVRUPA RESİM SANATINDA ÖLÜMCÜL KADIN FİGÜRLER

BETÜL SERBEST YILMAZ¹

ÖZ

Avrupa sanat tarihinin 9. yüzyıl ile 1980 tarihleri arasını kapsayan süreçte oluşturulmuş resimler içinde yer alan “Femme Fatale/Ölümcül Kadın” figürleri, patriarkal düşünüşün varlığını kanıtlayan en önemli örnekler olarak görülmüş ve incelenmiştir. İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinde kadın, toplayıcılığı ile klan ekonomisine katkısı, doğayı tanıması nedeniyle hastaları iyileştirmesi, doğurganlığı ile insanlığın devamını sağlaması gibi ayrıcalıklı özellikleri ile Ana Tanrıçalık statüsünde yer almıştır. Yeryüzü coğrafyasının değişen yapısı nedeniyle çoban topluluklarının, tarım yapan çiftçi toplulukları üzerinde hakimiyet kurması, tarihte ilk sınıflı toplumsal yapının oluşması ile sonuçlanmıştır. İnsanların yöneten ve yönetilenler olarak sınıflara ayrılması patriarkal bir düşünce biçiminin gelişmeye başlaması için ortam hazırlamış, kadın yaratıcı bir kimlik olarak oturduğu kraliçelik tahtından yavaş yavaş indirilmiştir. Bu değişim Mezopotamya uygarlıklarının inanç ritüellerine yansyarak Avrupa düşünce biçiminin temellerini oluşturan Yunan–Roma mitolojisine aktarılmış, kadının ikincil konumu Medea, Clytemnestra, Medusa gibi “Femme Fatale/Ölümcül Kadın” karakterler ile kendini göstermiştir. Roma imparatorluğunun Hristiyanlığı resmi din ilan etmesi ile birlikte Yahudi–Hristiyanlığın kutsal metinlerini de etkileyen mizojini, skolastik düşüncenin hakim olduğu Ortaçağ Gotik resimlerinde Havva, Salome, Judith gibi karakterler üzerinden sürdürülmüştür. Dolayısıyla Avrupa Resim Tarihinin iki önemli kaynağı olan Yunan-Roma mitleri ile Eski-Yeni Ahit öyküleri, Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Yeni Klasizm dönemleri içerisinde yapılmış kompozisyonlarda yer alan kadın figürlerini de negatif anlamlar ve yüklenen sıfatlar anlamında güçlü bir şekilde etkilemiştir. Sanatçının özgürleşmeye başladığı ya da özgürleştiği modern süreçler olan Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Art Nouveau, Pre-Rafaelistler, Sürrealizm, Kübizm, Primitifler ve 20. Yüzyıl sanatlarında da söz konusu olan erkil düşünceler, yerini koruyarak hatta güçlenerek “Femme Fatale/Ölümcül Kadın” figürlerinin oluşmasında önemli olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Femme Fatale, Ölümcül Kadın, Alegorik Tematik, Edebi, Lirik, Didaktik.

¹ Öğr. Gör. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bl. Bşk. ESKİŞEHİR. betul.serbest(at)hotmail.com

FATAL WOMEN FIGURES IN THE EUROPE

PAINTING

ABSTRACT

Important proof of the existence of the figures of “femme fatale/fatal women” which are a fiction of patriarchal thinking and have an important place in the European art history between the ninth century and 1980. Women had the status of Mother Goddess in the oldest periods of human history due to their contribution to clan economy since they were collectors, since they were able to heal patients because they knew nature and because they ensured the continuation of humanity by giving birth. The fact that shepherd communities gained dominance over farmer communities resulted in the establishment of the first class structure in history. People being classified as the ruling and the ruled paved the way for the development of patriarchal thinking, and women began to be dethroned from being queens and creators. This change was reflected in the rituals of Mesopotamian civilizations and transferred to Greek and Roman mythologies, the basis of the European way of thinking. Women’s secondary position is shown in these mythologies through “femme fatale/fatal woman” characters such as Medea, Clytemnestra and Medusa. After the Roman Empire declared Christianity its official religion, the misogyny that also affected Jewish and Christian holy writings was maintained with the characters such as Eve, Salome and Judith in the Gothic paintings of the Middle Ages when Scholastic thought was dominant. The Greek and Roman myths and the stories of the Old and New Testaments, two important sources of the history of European painting, also significantly affected female figures in the compositions of Renaissance Mannerism, Baroque, Rococo and New Classicism by attributing negative meanings to them. Patriarchal thinking was also prominent in Romanticism, Realism, Impressionism, Expressionism, Art Nouveau, Pre-Raphaelites, Surrealism, Cubism, Primitivism and the twentieth century. In these modern periods when artists began to become free or became free, it became even stronger and played a role in the formation of the figures of femme fatale/fatal woman.

Keywords: Femme Fatale, Fatal Woman, Allegory, Narrative, Literary, Lyric, Didactic.

Serbest Yılmaz, Betül. "Avrupa Resim Sanatında Ölümçül Kadın Figürler". *idil* 6.30 (2017): 667-688.

Serbest Yılmaz, B. (2017). Avrupa Resim Sanatında Ölümçül Kadın Figürler. *idil*, 6 (30), s.667-688.

Giriş

Uygarlığın filizlenmeye başladığı en eski medeniyetlerden itibaren görülen mizojini patriarkın, iktidar ve ekonomi gibi kapitalist araçları elinde tutabilme çabası sonucunda oluşan sınıflı toplum yapısı içerisinde filizlendiği kabul edilmektedir. Mezopotamya bölgesinin ilk uygarlıkları eşitlik anlayışının var olduğu insan topluluklarının kültürel birikimlerini, egemen ideolojik yapısı içinde değişime uğratarak eril hale getirmiştir. Ardından gelen bütün toplumların düşünüş biçimlerini etkilemiş, yüzyıllardır süregelen ataerkilliğin kült yapısını oluşturan temelleri atmıştır. Tarih boyunca kadına olan düşmanlık bilim, felsefe, inanç gibi insanlık için en önemli öğelerin içerisinde varlığını dinamik bir biçimde korumuştur. Mizojini tarihsel bir şekilde irdelendiğinde görülmektedir ki; toplumların kültürel algı süreçlerine entegre olmuş, değişerek sanata aktarılmıştır.

Patriarkın dayatmacı ve ezici tavırlarının ötekileştirdiği kadın figürü; bu süreçte spiritüel bir yaratım süreci olan sanatın içinde egemen sınıfın idealize ettiği biçimde olumlanarak yansıtılmış, insanın bilinçaltına görsel-yazılı semboller ile yerleştirilen fikirler cinsiyet ayrımcılığının aktarımını ve devamlılığını sağlamıştır. Resim tarihinde etkin olan erkek sanatçı eril toplumun kendisine yüklemiş olduğu söz konusu kavram ve sıfatlarla birlikte bilinçaltındaki kadına olan yargısını özgürce ortaya koymuştur. Nitekim erkek sanatçının kadın figürü ile olan ilişkisi patriarkal düşünüş tarzından onaylanmış, “Kutsal Anne” imajıyla yücelik kazanmış, erotik, çirkin, ölümcül, kötü kadın figürler üzerinden ahlaki öğretilerin olumsuz örnek teşkil ettiği günâhkar ve şeytani bir varlık olarak alçaltılmıştır.

Avrupa patriarkal düşüncesini içinde barındıran, resim sanatında “Femme Fatale” olarak yansıtılan, kadın figürünün görünenin altındaki saklı anlamı gözler önüne seren bu kavram Fransızca kökenli olup İngilizce’ye de aynen taşınmıştır. Erkeğe kötü son hazırlayan, ölümcül, şeytani, düzenbaz, ahlaksız, fahişe ruhlu gibi bir kadına atfedilebilecek tüm kötü sıfatları içinde barındırmaktadır. Sanat tarihinin hemen her döneminde karşılaşılan genellikle aynı konular çerçevesinde seçilmiş olan kötü kadın temalı eserler, doğal olarak erkek sanatçının içinde yaşadığı çağın değerlerini de barındırmaktadır. Bununla birlikte o çağın insanının kadına olan bakışı, kadının toplum içindeki statüsü, yaşam alanları, giyimi, sosyal alanları, paylaşımları gibi kısacası uygarlığa dair realiteleri yansıtması açısından da tarihi bir belge niteliği taşımaktadır. Metin içinde incelenen eserlerin bu nitelikleri araştırma konusu olan kadına olan düşmanlığın varlığını ortaya koymaya yarayan en önemli bilgi ve dökümanları oluşturmaktadır. Ataerkil toplumda daima erkek olduğu düşünülen izleyici için yapılmış, “Kötü Kadın” karakterlerin kullanıldığı bu yapıtların yeniden okunması ve anlamlandırılması konunun önemini belirlemektedir.

Coğrafyanın, geleneklerin, sosyolojik, siyasi yapıların ve inanç sistemlerinin şekillendirdiği ya da etkisi altına aldığı erkek sanatçının üretimleri, söz konusu argümanlara paralel olarak değişkenlik göstermektedir. Bu bağlamda sanatçının evrensel olma misyonu göz önünde bulundurulduğunda bu değişkenler kültürler arası, toplumlar arası ve hatta kıtalar arası etkileşimin de kaçınılmaz olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Avrupa resim sanatında yer alan mitler ve teolojik fikirler, erkek sanatçıların resimlerinde kendi kültürlerine uyarlanmış biçimlerde yer almaktadır. Uygarlığın başlama sürecinden itibaren ataerkilliğin ve kapitalizmin hâkim olduğu sınıflı toplumların bu tür kültürel aktarımlarında kadının mistik, korkutucu, bilinmezliklerle dolu ya da günahkâr özellikleri vurgulanmıştır. Sanatın bir eğitim aracı olarak görüldüğü Modernizm öncesi dönemlerde ise kadın figürünün kullanımı ahlaki değerlendirmeler için bir ölçüt sayılmış, erkeğin yaptığı hatalardan kadın sorumlu tutulmuş, resimler öğüt verme, ders çıkarma gibi didaktik özellikler barındırmıştır. Özellikle Rönesans'tan itibaren resim sanatı içinde sıklıkla rastladığımız nü kadın resimleri, izleyicinin erkek sayıldığı ataerkil sanat platformunda erotik bir nesne olarak görülmüştür. Sanat için sanat felsefesinin söz konusu olduğu Modernizm ve sonrası izmlerinde de haz nesnesi olan kadın, ötekileştirilen pozisyonundan hiçbir şey kaybetmeyerek güçlenmiş, ikinci sınıf birey olarak yerini almıştır. Bu tür varsayımlar ile birlikte; Günümüzde erkek için sadece görsel bir nesne, erotik bir varlık olma özelliği taşıyan kadın karakter tarih öncesi dönemdeki ana tanrıçalık ünvanını nasıl yitirdiği? Erkeğin bilinçaltında "Kutsal Anne" ve "Kötü Kadın" olarak ayrılan aynı kadın, bu iki zıt karaktere nasıl büründüğü? Avrupa resim sanatında yer alan "Kötü Kadın" figürleri izleyiciye ne tür fikirler aktarmakta rol oynadığı? İnsanlar üzerinde ne tür etkiler bıraktığı? gibi belli başlı sorular yanıtlanması gereken sorular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ölümçül Kadın Arketipinin Oluşumu Ve Yunan-Roma Mitlerine Yansıması

Kökenlerinin daima Mezopotamya bölgesindeki ilk sınıflı toplumları işaret eden pagan inanç biçimleri ve tek tanrılı dinler, tarih yazımının ve patriarkal dönüşümün de ana kaynağı olarak yine bu coğrafyayı göstermektedir. Başta güçlü bir Ana Tanrıça inancının söz konusu olduğu bu bölgelerde, patriarkal ideolojinin ortaya çıkması sonucu baş yaratıcı olan kadın gücünü yitirmiş, zamanla yok olmaya başlayarak yerini tek bir erkek tanrıya bırakmıştır. Böylelikle sınıflı toplumların güçlü erkek yönetenleri, iktidarın ihtiyaçları ve sürekliliği doğrultusunda Ana Tanrıça inancı ve matriarkal gelenekleri dönüşüme uğratmışlardır. Bu dönüşüm kültürel öğelerin içersine yavaş yavaş yerleştirilmiş, insanlığın geçirdiği ilerleme ve gelişim içersinde gücü elinde bulunduran yöneticilerin istekleri doğrultusunda şekillendirilmiştir. Doğurganlık sembolü olarak görülmüş ve kutsiyet yüklenmiş kadın, eril bakışın, politik, siyasi ve ekonomik çıkarları için alaşağı edilerek bir köle haline getirilmiş, baştan çıkarıcı özellikleri ile günaha itici, tehlikeli, fiziksel olarak zayıf, karakter olarak kontrolden

yoksun ve itaatsiz addedilerek, ataerkil toplumsal bilincin resimlediği tarih sahnesinin arka planına hayalet bir figür olarak yerleştirilmiştir.

Sümer uygarlığı, toplumsal fayda üreten sınıflı yapısı, üretimi denetleyen egemen sınıfı, düzeni içte ve dışta koruyan ordusu, ekonomik- toplumsal- siyasal işleri yöneten yönetici kadrosu, farklı sınıf ve meslekten kimselerin nasıl davranacaklarını saptayan yasaları, bu yasaları uygulayan memurları, halka istenen davranışları gönüllü olarak yapmaya yönelten dinsel “ideoloji”si ile örgütlenmiş ilk kent devleti olarak belirmiştir (Şenel, 2014:41). Bu ilk devletin ortaya çıkmasına paralel olarak Ana Tanrıça figürünün ve İ.Ö. 3. binyılın başlarındaki “Yaratılış Efsaneleri” içerisindeki öneminin azaldığı görülmektedir. Kramer bu durumu ilk kent devletleri içindeki sözü edilen hiyerarşi değişikliğinin bu şekilde inanç olgusuna da yansımalarını belirtmiş, en üst kademe bulunan yöneticilerin ve onlara bağlı din adamlarının erkek olmasına bağlamıştır (Berktaş, 2014:48-49). Ataerkilliğe geçiş sürecine dek kadının etkinlik alanına giren inanç sistemi, Geç Neolitik’le birlikte erkeğin egemenlik alanına dönüşmüş, bu alanın tüm unsurları eril bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Yine döneme kadar kadının etkin rol oynadığı kutsal ritüeller, erkeğin etkin rol oynadığı bir alana dönüşmeye başlamıştır. Dini ritüellerde kadınlara göre tasarlanmış giysilerin kutsal görülmesi nedeniyle değiştirilememesi ve bu nedenle erkeklerin kadın giysileri içinde kutsal rollere bürünmüş olmaları bu gerçeğin en önemli kanıtları arasındadır. Dionysos şenliklerinde erkeklerin kadın giysilerine bürünmesi, Lydialı rahiplerin kadın giysileri içinde dini törenler gerçekleştirmesi bu duruma örnektir. Dünyanın her yerinde dinsel yetkinin bir cinsten öteki cins, kadından erkeğe aktarılması, rahibin rahibe gibi giydirilmesiyle gerçekleşmiştir. Dinsel liderlikteki cinsiyet değişikliğini gerçekleştirmek ve fark ettirmeden kabullenilebilir kılmak gibi nedenler ile birlikte geleneksel ritüel giysisinin kutsal ve büyülü görülmesinin yaratmış olduğu düşünce ve korku ondan bir çırpıda vazgeçilmesini olanaksız kılmıştır (Erbil, 2012:81).

Yakın Doğu’da gerçekleşmiş olan patriarkal değişim, kendinden sonraki birçok kültürün toplumsal yapısının prototipi olmuştur. Kadının doğurganlık, şifacılık, üretim gibi önemli yaşamsal katkılarının getirdiği kutsallığı ve toplumdaki statüsünün bir yansıması olan Ana Tanrıça tapımının yeri sarsılmış olsa da Mezopotamya’dan yayılarak ilk yerleşik tarım toplumlarını etkilemeyi sürdürmüştür. Ana Tanrıça inancının en karakteristik ve kalıcı özellikleri Orta Anadolu’daki Phrygia’da biçimlenmiştir. Phrygialı Ana Tanrıça Anadolu’dan Yunan dünyasına gelerek Avrupa toplumu üzerinde de güçlü ve kalıcı bir etki bırakmıştır. 5. ve 4. yüzyıllara ait yazılı kaynaklardan öğrenilen Ana Tanrıça dinsel törenleri, gizli kutlanan, yalnızca külte giren kişilerin katılabildiği ayinlerdir. Bu ayinlerde genç kadın ve erkekler gece yapılan ritüellerde meşaleler ile tanrıçaya eşlik etmektedirler. Tanrıçanın Yunan kültüründe edinmiş olduğu atribüsü olan tef, tapım ritüelleri ile ilgili anlatımlarda flüt ve zille

birlikte ön planda olmuştur. Müzik ve dans ile güçlendirilmiş bu törenlerin coşkulu etkisi Yunan toplumundaki birçok kişiye devletin resmi dininin kurallarından sıyrılarak, tanrıyla doğrudan ilişki kurma olanağı tanımıştır (Roller, 2013:37). Euripides, Catullus, Vergilius gibi önemli ozanların Ana Tanrıça hakkındaki betimleri söz konusu ritüeller konusunda olumsuz düşünceler geliştirilmesine neden olmuştur. Bununla birlikte Ana Tanrıça'ya eşlik eden ve kendilerini hadım eden erkeklerin varlığı, bu inanç biçiminin korku ve dehşet yaratan nitelikleri olarak görülmüştür (Roller, 2013:27).

Roma dünyasında ise Ana Tanrıça'ya, "Tanrıların İda'lı Büyük Anası" olarak seslenilmiştir. Ana Tanrıça'ya Roma panteonunda ve Roma'nın İda Dağı'ndan gelen Troialı Aeneas tarafından kurulduğunu anlatan efsane geleneğinde bu ünvanla büyük bir yer edinmiştir (Roller, 2013:20-21). M.Ö. 1. yüzyılda Cicero ve Diodoros'un yazıları, Augustus döneminde Livius ile Ovidius'un tanımlamaları, Ana Tanrıça ya olumsuz bakışın ve Roma'da önemli olduğunun diğer kapsamlı kanıtlarıdır.

Ana Tanrıça inancına dair bu olumsuz bakışlar ataerkil döneme geçişteki söylemleri yerleştirmede en başarılı uygarlık olmuş olan Yunan toplumu için hiç de yadırganacak bir durum olarak görünmemektedir. Kadının kutsal bir varlık olarak yer aldığı Mezopotamya ve Anadolu kültürlerinin büyü-bilim ve sanat-din gibi iç içe geçmişliğini akılcı bir yaklaşım ile yeniden işleyerek yabancı buldukları öğelerden temizlemişler, kendilerine yepyeni ve gelecekteki tüm Avrupa kültürlerini etkileyecek bir düşünce biçimi yaratmışlardır (Cıbroğlu, 1996:52). Yunan panteonunda evrene hâkim gücün, otoritenin temsilciliği, savaşın, kahramanlığın atfedildiği Tanrılar Zeus, Hades, Poseidon, Hephaistos, Ares, Dionysos, Apollon, Hermes gibi erkek karakterlerdir. Toplumdaki kadının sınırlanmış rollerinin birer yansıması olarak gelişen evlilik, doğum, aşk, güzellik, eğlence ve tarımsal bereketlerle alakalı görevler ise Hera, Athena, Artemis, Afrodit, Demeter, Hestia gibi kadın tanrıçalara atfedilmiştir (Erbil, 2012:82-83). Tanrılar ve tanrıçalar arasındaki cinsiyetlere göre bu rol dağılımları Yunan toplumu içerisinde de geçerli olmuştur.

Bu rol dağılımına göre; Pandora, lanetli kadın ırkının ve erkeklerin katlanmak zorunda olduğu bir belanın ilk temsilcisidir. Kadının karşı konulamaz cinselliği erkeklerin kötü duruma düşmelerinin başlangıcı olmuştur. Bu nedenle patriarkın kadın üzerindeki en etkin denetim ve baskı araçlarından biri onun cinselliği olmuş ve cinselliğe yüklenen her türlü kötülük ve tehlikenin kadından geldiği düşünülmüştür. Hesiod'un öyküsünde Zeus, Epimetheus'a kadının cinsel organı biçimindeki kötülüğü göndermiş, karşı koyamadığı bu tutku karşısında günah işlemiş, bunun sonucunda ise yaşamın getirdiği belalarla ve ölüm ile cezalandırılmıştır (Millett, 2011:92-93). Yunan mitolojisinde çocuk katili olarak anılan diğer bir kadın ise Belos ve Libye'nin kızı Lamia'dır. Şeytani bir güç olarak ele alınan Lamia, Zeus'un karısı olan Hera tarafından lanetlenmiş, şeytani bir varlığa dönüştürülmüştür. Zeus'la birlikteliğinden olan

çocukları Hera tarafından öldürülmüştür. Bu yaşadıklarından sonra Lamia delirmiş ve bir mağarada yaşamaya başlamıştır. Bu mağarada geceleri kaçırıldığı çocukları yemiş, uykusuzluk hastalığı nedeniyle çocukların kanlarını emerek bir vampire dönüşmüştür (Ercan, 2013:97). Bazı mitlerde ise kadın başlı, eşek bacaklı bir canavar olarak betimlenmiş, çocukları korkutmakta kullanılmıştır. Lamia'nın Zeus'tan olan çocuklarının Hera tarafından öldürülmesi, onun her anneye düşman olmasına, çocukları kaçııp yemeye başlamasına neden olmuştur (Erhat, 1993:208).

Yarı canavar yarı insan bir kadın figürü olan Medusa ilk olarak M.Ö. 7. yüzyılda Antik Yunanlılar tarafından yazılı hale getirilmiş İliada destanında geçmektedir. Medusa miti detaylı olarak ise M.Ö. 2. yüzyılda Apollodorus'un o döneme ait söylenceleri kayıt ettiği eserinde yer almaktadır. Apollodorus Medusa'dan şu şekilde bahsetmektedir: “Yüzlerine bakanları taşa çevirmeleriyle ünlü Gorgonlar olarak bilinen üç kız kardeşten ölümlü olanı Medusa'dır. Gorgonlar, ejderha derisi gibi pullarla kaplı, çarpık kafaları, domuzlarındaki gibi uzun dişleri, pirinçten elleri ve altından kanatları vardır (Baskan 2011:89). Poseidon ölümlü Gorgon olan Medusa'ya tecavüz etmiştir. Poseidon'un bu tecavüzü Athena'nın kıskançlığını körüklemiş ve bu yüzden Medusa'yı lanetlemiştir. Güzelliği ile ünlü Medusa'nın saçlarını yılanlara dönüştürmüş, onunla göz göze gelen erkekleri taşa dönüştüren bir büyü yapmıştır (Uzundemir, 2010:47).

M.Ö. 9. ve 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen ozan Homeros'un aktardığı, Antik Yunan'da yazılı hale getirilen İliada ve Odysseia destanları, kötü kadın arketipleri açısından önemli veriler sunmaktadır. İliada destanında da kadın figürler eril söylemin onlara atfettiği özellikleriyle okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Hekabe ve Priamos'un kızı Cassandra kimsenin sözüne inanmadığı bir kâhindir. Helen'nin mahvedici güzelliği, aşılamayan surları ile ünlü Troia'nın yok olmasına neden olmuştur. Homeros'un Odysseia destanında ise yarı kadın yarı kuş biçimindeki Sirenler, büyülu şarkıları ile rotaları şaşırta, güzellikleri ve cazibeleri ile kendilerine çektiği denizcileri öldüren yaratıklar olarak betimlemiştir. Bu nedenle destanda sirenlerin çekiciliklerine kapılmamak için kurnazlığı ile tanınan Odysseus, yolculuk ettiği geminin direğine kendini bağlamış, gemici arkadaşlarının da kulakları tıkaması için emir vermiştir (Vidal-Naquet, 2012:10). Odysseia destanında diğer bir katil kadın tipi olan Clytemnestra figürü, 19. yüzyılda ortaya çıkan “Kötü Kadın” figürünün ilk görünüşlerinden biridir. Aiskhylos'a “Agamemnon” adlı eserinde ilham kaynağı olan katil ruhlu Clytemnestra karakteri, ölümcül kadın stereotipleri açısından Avrupa kültürünü etkilemiş çok önemli bir figürdür. Efsaneye göre, Agamemnon Clytemnestra'nın ilk eşini öldürmüş, Clytemnestra'ya tecavüz etmiş ve onu zorla karısı yapmıştır. Agamemnon, aşılamayan surları ile ünlü rüzgârın şehri Troia'ya savaş açtığında Clytemnestra'dan olan kızı, Iphigenia'yı tanrıça Artemis'e kurban etmiştir. Clytemnestra için bu acı içine atılamayacak kadar büyük olmuştur. Troia savaşının

sürdüğü on yıl boyunca, iktidar Clytemnestra'nın eline geçmiş, Agamemnon'un yokluğunda düşmanı olan Aegisthus ile aşk yaşamaya başlamıştır. Troia savaşı dönüşü Clytemnestra, içindeki intikam ateşi ile Agamemnon'u öldürmüştür. Myken'de bu şekilde başlayan ve devam eden mit, Clytemnestra'nın oğlu Orestes tarafından Atina'da öldürülmesi ile son bulmuştur. Berktaş, söz konusu tragedyanın Antik Yunan'da ataerkil düzenin, sistemleştirildiği ve kurumsallaştırıldığı yeni yazılı hukuk ve demokrasiye geçiş döneminde yazılmış olmasına dikkat çekmektedir (der. Yelözer, 2013, konferans). Antik Yunan ve Roma mitolojik öykülerindeki kadın karakter patriarkın ona atfettiği ölümcül ve tehlikeli özelliklerine vurgu yapılarak şeytanlaştırılmıştır.

Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler

Pagan inanışlardan, tek tanrılı dine geçiş süreci ve bu sürecin bir parçası olan Ana Tanrıça'nın yerini tek bir kadiri mutlak erkek tanrıya bırakması olgusu İ.Ö. 4. ve 3. binyılda gerçekleşmiştir. Tek tanrılı dinlerin doğduğu ve yayıldığı zaman dilimi içinde erkek egemen köleci sistem, kültürün tüm alt ve üst yapısal kurumlarını oluşturmuştur. Bu erkek egemen süreç tek tanrılı dinlerin ortaya çıktığı döneme geldiğinde ideolojik yapıyı maskülen yaşam biçimlerine büyük ölçüde uyarlamıştır. Söz konusu ideolojik yapının düşünsel ve maddesel dayanakları köleci sistem içinde olduğundan tek tanrılı dinler köle ideolojisinin derin izlerini barındırmaktadır (Erbil, 2012:101). İdeolojik boyutlu dinsel düşünme biçiminin Yönetici-Tanrı benzetmesi siyasal boyutu geliştirilmiş imparatorluklar döneminde tüm insanların tek yöneticisi olan imparator, evrenin tek yöneticisi tanrı, cennet-cehennem olarak sınıflandırılmış bir öte dünya kavramı ile olgun biçimini almıştır (Şenel, 2004:61). Bu erilleşmenin ideolojik olarak yerleştirilmesine yönelik bir çaba olan kadın yüceliğinin yok edilmesine dair kanıtlar tek tanrılı inançların kutsal kitaplarında belirli izler bırakmıştır (Berktaş, 2014:37). Örneğin kökleri Sümer kültürüne dayanan Tevrat'ta geçen "Yaradılış Öyküsü" içinde kadın bedeni ciddi bir saldırıya uğramıştır. İnsanın kadın bedeninden doğma gerçeğinin yadsınmasının yanında kadının, erkeğin bedeninden yaratılması sağlanmıştır (Erbil, 2012: 90).

Mezopotamya'nın ilk sınıflı uygarlıklarında filizlenmiş olan kadın ve erkeğin aynı statüde olamayacağı düşüncesi, mitlerin alt yapısını oluşturduğu Yahudi ve Hristiyanlık içinde değişikliğe uğramadan hatta güçlenerek yer edinmiştir. Mitolojik hikâyeler, tek tanrı anlayışına uygun hale getirilmiş olsa dahi kadın hakkındaki öğretisi, ders çıkarılması gereken konu ya da iletilmek istenen mesaj temelde aynı kalmıştır. Bu durumda toplumu yönlendirmek için icat edilmiş en güçlü silahlar olan dini fikir ve dogmaların gerçekliği önemli değildir, önemli olan anlatılan hikâyenin işlevidir. İnsanlara iktidarın düşüncelerini empoze etme açısından politik bir tavır da barındıran dini ve mitolojik hikâyeler, kadınların iyi, kötü, erdemli, fedakâr, edilgin, şeytani, cadı,

şehvet düşkünü, kötü yola sürükleyen, tüketen, kirli, canavar, katil ruhlu, akılsız, eksik gibi yaftalarla kolaylıkla bilinçlere yerleşmesini sağlamıştır.

İlk Hristiyan tarihçi olan Justin Martyr, tek tanrılı dinleri pagan dinlerden ayırmak için kutsal metinlere bir eklemeye yaparak şeytani icat etmiştir. Martyr, şeytanın varoluşunu İsa'dan önceki bir zamana yerleştirmiş, pagan inanışları kötülükle, kafirlikle ilişkilendirerek, tanrı ve tanrıçaları insanları yanıltmak için şeytanın yaratmış olduğunu ileri sürmüştür. İnsanı yoldan çıkartan, günah işlemeye yönelten şeytanın, erkekten çok kadına olan yakınlığı ve işbirliği içinde olması bu varoluş tasarımı için en önemli tarafıdır. Şeytan, ilk günah miti içersine, erkeği kadın vasıtasıyla baştan çıkartan kötü bir melek olarak yerleştirilmiştir. İlk erkek Adem, Havva'ya olan cinsel güçsüzlüğü nedeniyle yenilmiş, Şeytan'ın Adem'i baştan çıkarma girişimleri Havva ile başarıya ulaşmıştır. Tanrı, Adem'i ve onun kaburgasından Havva'yı yarattıktan sonra onları cennete yerleştirmiş, orada yer alan bir ağacın meyvesini yememeleri için onları uyarmıştır. Şeytan, Havva'yı yasaklanan meyveden yemesi için kandırılmış, ölümsüz olacaklarını, Tanrı'nın da aslında bu nedenle böylesi bir yasak koyduğuna inandırmıştır. Hristiyanlıkta ve Musevilikte "İlk Günah" olarak tanımlanan bu öyküde Havva'ya atfedilen merak, nefesine hakim olamama, itaatsizlik, baştan çıkarma gibi günahkar tavırlar dikkat çekicidir. Şeytanın ilk olarak Havva'yla konuşmuş ve onu ikna etmiş olması kadının tutkularına kolay yenildiği, günaha daha yatkın olduğu düşüncesini perçinlemektedir. Adem'i bu günahı işlemeye ikna eden ve şeytanın sözünü dinlemiş olan Havva'dır (Oktan ve Küçükalkan 2013:223). Cennetten kovulma miti de aynı konunun daha geliştirilmiş bir biçimidir. Millett'e göre Yahudi-Hristiyan inançlarının ana miti ve bu nedenle bugünkü kültürel kalımların temeli olduğu için bu öykü çok büyük önem taşımaktadır. Teoloji de insan acılarının ve günahlarının nedeni olarak kadın ve onun aleyhinde gelişen cinsel tutumun temelini meydana getirmektedir. Çünkü bu görüş Batı'daki ataerkil geleneğin can alıcı noktasıdır (Millett, 2011: 94). İncil'de ve Yahudi geleneğinde kadın yüzüne sahip, uzun saçlı, kanatlı bir ucube olan aynı zamanda Kabala öğretisinde Adem'in ilk karısı olduğuna inanılan daha sonra bir cine dönüşen Babil kökenli Lilith'ten bahsedilmektedir (Eco, 2009:90). Havva'ya yasak meyveyi yemesini ve Adem'i ikna ederek ona da yedirmesini söyleyen yılanın Lilith olduğu vurgulanmıştır: "Havva'da asi olarak gördüğümüz tüm karakter özellikleri Lilith'in etkileri olarak görülmüş ve diğer kadınlar için baştan çıkarıcı ve teşvik edici bir unsur haline gelmiştir. Havva'yı bilgeliğin yasak meyvelerinden yemeye ikna eden o olmuştur. Burada Lilith'le yılan bütünleşmiştir" (Ercan, 2013:96). Bu durum kadının şeytanla işbirliği yaptığını hatta şeytanın bir kadın olabileceği düşüncesini oluşturmaktadır. Cinsiyetler arası savaşımın açık ve net ilk izleri, İbrani mitolojisindeki bu Adem ile Lilith söylencesinde görülmektedir. Çünkü Lilith'in itaatsizliğinin çıkış noktası açıkça Adem ile aynı konumda olmak, bir tür eşitlik istemidir. Lilith, hem kendisinin hem de Adem'in topkaktan yaratılmış olduğunu ifade ederek, Adem'e itaat

etme emrine karşı çıkmıştır (Ercan, 2013:93). Lilith'in yaratılması Tekvin'de şu şekilde anlatılmaktadır:

“Tekvin Bap 1:26: "Allah yeri, göğü, yıldızları, bitkileri hayvanları yarattıktan sonra 'Allah dedi: Suretimizde benzeyişimize göre insan yapalım! O yeryüzünde her şeye hakim olsun.' Ve Allah insanı kendi suretinde yarattı ve onları erkek ve dişi olarak yarattı." Talmud'a göre bu ilk Adem'le yaratılan kadının adı Lilith'dir. Bu kadın kendini Adem'le eşit görüp, onun sözünü dinlememiş ve bir dişi cin olmuş, erkeklere sataşmaya başlamış” (Çığ , 2010: 43). Söz dinlemeyen bir tip olan Lilith, isyan ederek Adem'i terk etmiştir. Adem'in terk edildikten sonra yalnız kalmak istemediğini belirtmesi üzerine, Tanrı erkeğin kaburga kemiğinden bir kadın daha yaratmıştır. Yeni yaratılan kadın, Lilith gibi eşitlik isteminde bulunmamıştır. Çünkü o Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Artık kadın tamamen ikincil konumdadır ve erkeğin bir parçası olarak onun ihtiyacı için var edilmiştir (Ercan, 2013:96). Tüm bu çıkarımlara rağmen Havva'da, Şeytan-Lilith-Yılan tarafından ayartılmıştır ve Adem'le birlikte cennetten kovulmalarının sorumlusu, dünyaya kötülüklerin gelmesinin kaynağı kadın olmuştur. Benzer ölümcül kadın betimlemeleri teolojinin güçlü bir fırtına gibi estiği Ortaçağ resimlerinde önemli örneklerini gözler önüne sermektedir. Dönemin resimlerindeki kadın figürü, Hristiyan kilisesinin tek iktidar olduğu bu süreçte maskülen ve hegamonik bir tavır çerçevesinde gerçekleşmiştir. Buna paralel olarak resim sanatı göstergelerinin didaktik amaçla yapılıyor olması ve kilisenin menfaatine paralel biçimde belirlenen kurallar ile kurgulanmış ölümcül kadın figürleri, toplumsal hafızaya sorgulanmadan kodlanmış olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Leppert “Sanatın Anlam ve Görüntüsü” adlı kitabında, belli bir mekan ve zamandaki insanların görmek istedikleri ya da görmeye değer buldukları imgelerin ne kadar önemli olduğuna değinmiştir. Leppert'a göre resim: “İlgileri kaydeden derin bir tutanaktır; fakat kayıtlarında asla nesnel değildir, Bu bağlamda resim tarihsel, siyasi ve toplumsal açılarından önemli belgeler olmakla birlikte yalnızca bu fenomenlerin bir tutanağı değil aynı zaman da tartışmaların önemli “Katılımcı”larından biridir; geçmişin ve bugünün bir aynası olmaktan ziyade geleceğin şekillendirilmesine katkıda bulunan bir başrol oyuncusudur” (Leppert, 2009:71).

Ortaçağ resminin konuları dini hikayeler olan Hristiyan ikonografisi örnekleridir. Avrupa Resim Sanatının büyük ve önemli örneklerini oluşturan bu konular Eski ve Yeni Ahit sahneleridir. Resim tarihinde işlenmiş en yaygın Eski Ahit konusu olan “Adem ve Havva” kadın düşmanlığının dayandığı bir temel olması açısından çok önemlidir (Boynudelik, 2015:10-11). Erken Ortaçağ'da Karolenj dönemine ait Manastır yapımı el yazmalarından olan Bamberg İncili içindeki “Cennet Bahçesi” sahnesi konunun yalın ve anlaşılır imgelerle verildiği eğitsel örneklerden biridir (Resim 1). “Adem'in Yaratılması” ile başlayan sahne “Hayvan ve Bitkilerin Yaratılması”, “Havva'nın Yaratılması”, “Havva'nın Şeytan Tarafından Kandırılması”, “İlk Günah”,

“Cennetten Kovulma”, “Habil ve Kabil”, “Yüceltilen İsa” sahnelerinin yansıtılmasıyla bir öğreti mantığı amaçlanmıştır (Beksaç, 2012:47).



Resim 1. Bamberg İncili, “Cennet Bahçesi”, 9. Yüzyıl, Bamberg Devlet Kütüphanesi, Almanya.

Ortaçağ resimlerinin günahkâr figürü genellikle cinselliği ön plana çıkarılmış bir kadın olmuştur. Ayrıca kadının Havva'nın soyundan olması nedeniyle şeytanla olan yakınlığı her fırsatta altı çizilmiştir. Şehvet ve arzu dolu olması, baştan çıkarıcılığını kullanarak erkeğin iktidarını sarsması, ölüme götüren kararlar aldırması, resim kompozisyonlarında kadın betimlerini şekillendiren önemli noktalar olmuştur. Havva Tanrı'nın sözünü dinlememiş ve ona itaat etmeyerek yasak meyveyi yemiştir. Ardından yasak meyveyi yemesi için Adem'i kandırmış ve cennetten kovulmalarına neden olmuştur. Orta Çağ teorisyenleri toplumun hiyerarşik bir düzen biçiminde yapılanmış olması ile insanın katlanmak zorunda olduğu birçok acıya Havva'nın bu itaatsiz tavırlarının sebep olduğunu belirtmiştir (Alatlı, 2010:211). Bu nedenle Adem'in cennetten kovulmasına sebep olan Havva, bu dönem içinde günahkarlığı temsil eden en önemli kadın figürü olarak dini resim sahnelerinde yerini almıştır (Resim 2).



Resim 2. Anonim, “İlk Günah”, 420 cm x 420 cm x 70 cm, Fresk, 1196-1200, Sigena Manastırı, Aragon, İspanya.

Konuya ilişkin tezi destekleyici bulgular, resimlerin anlam açısından yorumlanması ile ortaya çıkmaktadır. Sanatçının resim aracılığı ile görünenden hareketle

gösterilmek isteneni verme biçimi ise içeriğin yorumlanmasıyla somutlaşmaktadır. Erkek sanatçı bireyselliğini ve özgürlüğünü kazanmasının söz konusu olduğu modern döneme kadar kilise, kraliyet, aristokrasi veya burjuvaziye hizmet ederek, zengin ve güçlü sınıfların biçimlendirdiği düşünce ve kurallar ile kompozisyonlar üretmiştir. Bu bağlamda sanat tarihinin önemli başyapıtları içinde görülen ve mizojini içeren üstü örtülü anlatımlar, eril gücün hizmetinde gerçekleşmiş, resim sanatı ataerkil düşünceleri empoze etmede önemli bir araç olmuştur. Dünyaya kötülükleri getiren, nemfomanyaklığı nedeniyle erkeğin iktidarını, itibarını sarsan ve mahveden kötü kadın anlatımı Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Yeni Klasisizm gibi farklı estetik anlayışlarda bile ortak bir anlam birliği göstermektedir. Söz konusu bu estetik anlayışlar doğrultusunda yapılmış mitolojik, teolojik, edebi kurgularda kadın figürlerinin biçim ve içerik açısından benzerliklerini koruduğu saptanmıştır. Erdemli, itaatkâr ve “Kutsal Anne” ile onun tam karşıtı olan şehvetli, günahkâr “Kötü Kadın” erkek izleyiciye uzak durması gereken zaafılar konusunda dersler vermektedir. Resim kompozisyonlarındaki göstergelerin manüpüle edici tavrını kullanarak erkeklere şehvetin tehlikelerini sebep sonuç ilişkisi içinde veren resimler bu açıdan didaktik bir yapıya bürünmektedir. Korunmaya muhtaç zavallıdan, kaçırılan, tecavüz edilen güçsüz bedenlere, baştan çıkartarak erkeğin hayatını mahveden nemfomanyaktan, eril gücü reddetmesi sonucu dışlanarak canavar ya da cadıya dönüştürülen dişilere kadar geniş bir skala oluşturan resimlerdeki kadın karakterler, dönemlerin siyasi ve politik çekişmeleri içinde bir iktidar meselesi olarak da sanat tarihinde yer almışlardır.

Resim tarihinde kompozisyonlarda yer alan kadın figürü üç tipte yansıtılmıştır. İdeal kadın, bekaretini koruyarak kendini tanrıya adayan Meryem “Evdeki Melek”, Mecdelli Meryem hayata günahkar başlayıp İsa’yı görmesiyle iman eden fahişe “Tövbekar Kadın”, Havva itaatsizliği, şeytan ile olan yakınlığı, baştan çıkarıcı olması, ilk günahın sorumlusu ve dolayısıyla dünyadaki tüm kötülüklerin sebebi olan “Ölümçül/ Erkeğe Kötü Sonu Hazırlayan Kadın”. Ataerkil ideolojinin bu üç prototipi içinde yer alan Fransızca Femme Fatale – Ölümçül Kadın, egemen ideolojinin uygun gördüğü kadın modelinin karşıtı olarak resim tarihinin en önemli yapıtları içinde görülmektedir. Resim kompozisyonlarında belirli ikonografik özelliklere sahip kötü kadın tipi, cinselliği ile varlığını ortaya koyar ve yine cinsel açıdan saldırgandır. Bununla birlikte başında gücünün simgesi taç ya da şapka, değerli taşlarla ya da çiçeklerle süslenmiş uzun saçları, boynunda özellikle inci kolye, kulağında küpe, parmaklarda yüzük gibi bir çok mücevhere sahip, çıplak ya da transparan kıyafetler içinde, giysili ise vücudunun hatlarını belli eden gösterişli bir kostüm içinde ve genellikle erkek izleyiciyle utanmaz bakışlar ile dialektik kurarak onu davet eden bir çerçeveye içinde karakterize edilmiştir. Bu bağlamda Avrupa resim sanatı içinde yer alan bu Ölüme sebebiyet veren/ Ölümçül Kadın figürlerinin yer aldığı kompozisyonlar biçim-içerik açısından incelenerek Alegorik-Didaktik, Betimlemeci-Tematik ve Edebi olarak üç bölüme ayrılmıştır. Bu kadın figürlerinin kompozisyon içindeki ontolojik rolü

ve göstergelerinin altında yatan anlam, kadın düşmanlığını kanıtlayan en önemli argümanlardır.

Alegorik resimlerde genellikle kadın figürü belli bir kavramın sembolü ve kişileştirilmiş hali olarak kurgulanmıştır. Bu tür kişileştirmeler ile insanlara ahlaki mesajlarla erdemli hayatın yolları işaret edilerek gösterilmektedir. Böylelikle kadının cinsel çekiciliği karşısında tutkularına hâkim olamayan erkeğin yaşadığı trajik olaylar ders verici niteliği ile didaktik bir yapıya bürünmektedir. Sahnelerde en dikkat çekici nokta, erkeğin yaptığı yanlış, hatalı, günahkâr davranışının baştan çıkarma ve kandırılma sonucu kadınların sebep olduğu imasıdır. Dolayısıyla kadınlar tehlikeli ve şeytani varlıklardır, çekicilikleri ile erkeği yoldan çıkartarak erkeğe günah işletirler.

Konuya en yetkin örnek Francesco del Cossa'nın "Nisan Alegorisi: Venüs'ün Zaferi" adlı yapıtıdır. Schifanoia Sarayı'nın Aylar Salonu'nda yer almaktadır (Resim 3). Baldassare d'Este ve Ercole de Roberti'ye atfedilen fresklerin konusu yılın ayları üzerinedir. Salonun bütün duvarları alegoriler ile doludur. Doğu duvarında bulunan "Nisan Alegorisi: Venüs'ün Zaferi" konusu diğer tüm alegoriler gibi üç katmanlı friz olarak düzenlenmiştir. Frizin en üst bölümünde yer alan resmin orta bölümünde mitolojik bir anlatım ile kadim tanrısallık, alt bölümünde ise o döneme uygun saray olayları betimlenmiştir.



Resim 3. Francesco del Cossa, "Nisan Alegorisi: Venüs'ün Zaferi", 500 cm x 320 cm, Fresk, 1468-70, Schifanoia Sarayı, Aylar Salonu, Ferrara, İtalya.

Kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş aşk tanrıçası Venüs, oturduğu dikdörtgen biçimli tahtının bulunduğu ve üzeri süslü kumaşlar ile bezeli salı, bir çift kuğu ile çekilmektedir. Tanrıçanın yukarı doğru kaldırmış olduğu sağ elinde bir elma görülmektedir. Başında çiçeklerden bir taç ile betimlenen tanrıçanın sağ ve sol yanında uçuşan sevgi sembolü iki beyaz güvercin yer almaktadır. Hemen önünde sırtı izleyiciye doğru dönük bir şövalye diz üstü çökmüş Venüs'e bakmaktadır. Şövalyenin önünde izleyiciye gösterilmemiş bir yerden sarkan zincir ise tutsaklığı ile onu Venüs'ün oturduğu tahta bağlamaktadır. Sahnenin sol planında kadın ve erkekten oluşan on kişilik bir figür grubu vardır. Ayakta duran dörtlü grupta izleyiciye dönük üç kadın ve bu grup

içindeki bir kadını öpen erkek figür görülmektedir. Aynı düzlemde yer alan hemen sağda bu öpüşmeyi izleyen kollarını bağlamış bir erkek yer alır. Onun hemen arkasında izleyiciye sırtı dönük olarak yerleştirilmiş sohbet eden bir kadın ve bir erkek oturur pozisyonda görülmektedir. Bu planın son grubunda ise iki kadın bir erkekli üçlü grup çalılarla çevrili alanda ayakta durmaktadır. Pembe giysili kadın sol elinde bir gül tutmaktadır. Resmin sağ planında ise on beş kişilik kadın ve erkekli grup, ellerinde enstrümanlar ile orkestra görünümü vermektedir. İki kadın ve bir erkekten oluşan birbirleriyle oldukça yakın ilişki içinde görünen üçlü bu grubun ortasında yerde oturmaktadır. Bunların etrafında ayakta duran ve onları izleyen figürler görülmektedir. Bu bölümün arka planında ve daha yukarıda antikitenin önemli motifi üç güzeller ellerinde meyveler ile gösterilmiştir. Sahnenin en arka planında ise Ferrara şehri, dönemin mimari özelliğini taşıyan binalar ile birlikte yer almaktadır. Kompozisyonun geneline tavşanlar ile kuşlar yerleştirilmiştir. Şehvet, Hristiyanlığın yedi ölümcül günahlarından biri olarak güvercin ve tavşanlar olarak sembolize edilmiştir. Bu tür hayvan sembolleri özellikle dizginlenemez hayvani tutkuları ima etmektedir (Gibson, 2013:203). Bununla birlikte romantik aşkın sembolleri olarak da bilinen söz konusu hayvan betimleri kompozisyondaki erotik göndermelere de hizmet etmektedir. Po di Volonte adlı akarsuyun yanına konumlandırılmış bir şehir olan Ferrara önünde, sivri kavalıkların arasından çekilen tanrıça Venüs, savaş Tanrısı Mars'ı güzelliği ve dişliliği karşısında diz çöktürerek kölesi haline getirmiştir. Süslü kumaşlarla bezenmiş Venüs'ün tahtını çeken kuğular bu anlamda şövalyenin Venüs'e olan sadakatini simgelemektedirler.

Kadın figürlerinin yer aldığı resimlerin etki gücünün yüksek olmasının nedeni Leppert'in deyimiyle görülmeyen seyircinin maddi dünyayla olan ilişkisine tetiklenen bir bakma erotizmine, bakma arzusuna ve hazzına bağlı olmasıdır. Natürmortun izleyicinin bakışını yakalaması ve akabinde koklama, tatma, işitme, dokunma duyularını uyandırması gibi kadın figürü de aynı duyuları uyandırırken güçlü-zayıf, kaçan-kovalanan, av-avcı, korkak- cesur, etken-edilgen, sahip-köle, kötü-iyi, günahkâr-masum gibi karşıt kavramlara çağrışımlar yaparak haz, zevk, güç, iktidar gibi erkil enstrümanlar üzerinden skopofilik doyumunu tetiklemektedir (Leppert, 2009:147-159).

Bir öykünün başlangıç, gelişme ve sonuç aşamalarının aynı kompozisyon içersinde gösterilmesine öyküleyici ya da hikâyeci anlatım da denilmiştir. Sanatçı eserlerinde hikâyeleri anlatmak için iki ya da daha fazla sahne kullanmıştır. Geçmiş, gelecek ve o an, aynı sahne içinde inşa edilmiştir. Sahne içersindeki hikayeyi çözmek için farklı imgeler arasında bağlantı kurmak gerekmektedir. Betimlenen hikayenin anlamı her zaman tüm açıklığı ile verilmemiş, metaforik ve ironik anlatımlar kullanılmıştır. Adem ve Havva, Salome, Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi gibi popüler teolojik temalar bu sahneleme tekniğinde sıkça kullanılmıştır (Tükel ve Arsal 2014:222). Kutsal kitaptaki olayları inananlara anlatmanın en iyi yolu görsel temsiliyeti

kullanmak olmuştur. Kilise yetkilileri herhangi yorum ve yanlış anlamaya yer vermeyecek biçimde yapılmasını istediği görsel malzemeler tek bir gücün toplumu istediği gibi yönlendirmesinde çok güçlü silahlar olarak varlıklarını ortaya koymuşlardır. Ortaçağ boyunca kutsal kitapta anlatılan olaylar gerçek olmayan ya da en azından insanın çevresindeki doğayı hemen hemen hiçbir referans vermeyen ortamlarda betimlenmiştir. Böylece bakanların ilgisi sadece olayın kendisi üzerine yoğunlaşabilirken göz ve zihin manzara mimari gibi gerçek elemanlar ile meşgul edilmemiştir. Bu gerçek dışı ortam yaratma işi çoğunlukla altın varak zemin olarak kullanılarak gerçekleşmiştir. Rönesans dönemi ile birlikte bu kez aynı olaylar dönemin değişen değerleri ışığında geçmiş gibi gösterilen izleyicinin içinde yaşadığı mekanlara taşınmış bu bakımdan çok daha gerçekçi anlatımlar oluşmuş ama dine dair olayların yorumlanması önceki dönemde olduğu gibi devam etmiş çok aşırı ve farklı yorumlara gidilmemiştir. Dini hikâyelere bağlılık sembollerin ve referansların belirlenen çerçevede kullanılması barok dönem içinde de değişmemiş sadece olayların dramatik kurgusu ve aktarımındaki teknik meseleler dönemin üslup özelliğine bağlı kalınarak çözümlenmiştir (Boynudelik, 2015: 9-10). Bu yaklaşım Manet'in "Olympia" sında açıkça görülmektedir. Manet, "Olympia" isimli resmi için Tiziano'nun Urbino Venüsü'nden ilham almıştır (Resim 4). Aresse'ye göre Manet bu resimden bir pin-up kızı izlenimi edinmiş, Olympia'da bu imajı vermesi için müşterisini bekleyen kibar bir fahişe betimlemiştir. Geleneksel perspektifli sahne düzeni ve yazınsal konuyu temel alan bir teatrallığe karşı tavrı geliştiren sanatçı, bakanlara kendini göstermekle ve onlara bakmakla yetinen kadın izleyicinin dikkatini resmin yüzeyinde tutmaktadır (Aresse, 2015:110-111). Bunda kadının kendine olan güveniyle, utanmaz ve dominant bakışları izleyiciyi ile bir dialektik kurarak tutsağı haline getirmektedir. Manet'nin kompozisyonunda beyaz örtülü bir yatağın üzerinde uzanmış olan çıplak kadın erkek olduğu düşünülen izleyiciye doğru bakmaktadır. Sağ planda siyah bir hizmetçi Olympia'nın hayranlarından biri tarafından geldiği düşünülen bir buket çiçek ile betimlenmiştir. Olympia'nın hemen ayakucunda yer alan bir siyah kedi saldırgan tavrı ile dikkat çekmektedir. Kadının erkeğin üzerindeki dişil gücü, kıskırtıcılığı, hükmeden tavrı, ayağındaki terlikleri, boynunda kadife gerdanlığı, saçındaki kamelyası ve eliyle kapattığı cinsel organı ile uzanmış betimlenen genç fahişe ile erkek izleyici için adeta bir tuzaktır. Parmaklarının duruşu ay ışığı altında çiftleşme dansı yapan bir dişi yengece ya da çiftleştikten sonra erkeğini yiyen bir tarantulaya benzetilir. Genç fahişenin kolunda Manet'nin annesine ait bir bilezik ve o bilezikte kendi bebeklik saçından bir bukle olduğu ve saçındaki kamelyanın Alexandre Dumas ve Verdi'nin La Traviata operasına ilham veren romanı "Kamelyalı Kadın"a dair bir gönderme olduğu düşünülmektedir (Rubin, 2015:218-219).



Resim 4. Manet, “Olympia”, 130.5 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1863, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Manet'nin Olympia'sında geleneksel Venüs imgesi bozulmuştur. Bir başkaldırma olarak görülen resimde ideal kadın figürü yerine modern dönemin kadına biçtiği rollerden birisi olan fahişe, bir aktris gibi başrolde yer almaktadır. Manet'nin Olympia'sının izleyiciye olan doğrudan bakışı erkeğe açıkça bir meydan okumadır (Çakırusta, 2006:17). Mary Kelly'ye göre kadın imgesine bakan herkes röntgenci konumundadır. Kadın bu bakıştaki kendi imgesiyle özdeşleşmeyi narsisistik bir özdeşleşme veya bir rahatsızlık olarak yaşar. Freud'dan yola çıkan Mulvey, 'skopofili'yi 'bakmaktan ve bakılmaktan zevk almanın yanı sıra, denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi tutarak diğer insanları nesne olarak' görmekle ilişkilendirirken, 'bakışın sahibi'nin erkek, imgenin ise kadın olduğunu ekler. 'Belirleyen erkek bakışı, buna göre biçimlenen kadın figürüne fantezisini yansıtır. Geleneksel teşhirci rolündeki kadınlar', sergilenerek 'bakılan olma'yı (to-be-looked-at-ness) ifade ederler' (Aydoğan, 2006:6). İlk kadın çıplaklar İtalyanca cassone olarak adlandırılan evlilik hediyeleri çeyiz sandıklarına yapılmıştır. Yatak odalarını süsleyen bu sandık kapaklarının içlerine çizilmiş ilk çıplaklar Giorgione'nın Uyuyan Venüs'üyle kamusal alanlara taşınmıştır (Resim 5). 1507-1508'de düğün hediyesi olarak yapılması, figürün doğanın içinde tasvir edilmesi ile Venüs'e dönüşmesi ve uyuyan bir çıplak olarak izlendiğinin farkında olmaması sayesinde meşru görülmüştür (Corbin vd. 2011:348).



Resim 5. Giorgione, “Uyuyan Venüs”, 108.5 cm x 175 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1508-1510, Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden, Almanya.

Zevk yatırımları denebilecek bu tür resimlerde şehvet yoğun olarak işlenmiş, görme ile birlikte dokunma duygusu uyandıran erotik hisler barındırmışlardır. Bu nedenle bedeni konu alan resimlerde o döneme ait popüler duruşlar ortaya çıkmıştır. Bu duruşların popüler olmasını sağlayan Giorgione'nın Venüs'ü kırsal bir alanda uykuya dalmış çıplak olarak betimlenmiştir. Herhangi bir alt metin barındırmadan resmedilmiş bu kadın figürü dokunma duygusunu harekete geçirmektedir. Haz verme duygusunu harekete geçiren erotikleşme, dokunma duygusunun özel bir erotik duygu olarak erkeklerin ilgi alanına girmesi ve mitolojik resimlerin entelektüel ortam dışında da talep edilir olması bu tür resimlerin popüler olmasını sağlamıştır denebilir. Dönemin geleneklerine bağlı olarak evlenecek kadının çeyizinin bulunduğu bilinen bu sandıklara yapılan resimler özellikle kadına evlilikteki rolünü açıklar nitelikte yol gösterici olmuştur. Çeyiz sandıklarına yapılan bu uzanmış çıplak kadınlar ile çiftleri cinselliğe ve doğurganlığa teşvik etmek amaçlanmıştır. Bununla birlikte dönemin sosyo-kültürel ahlaki yapısı içinde kadının cinsel ilişki sırasında zevk almaması gerektiği yargısıyla üreme odaklı cinsellikler yaşanmış, kadının kendini eşinin zevk alacağı bu duruma hazırlaması için öğretici olmuştur.

Edebiyat yapıtlarının resimlere konu oluşu Rönesans ve Barok dönemlerde sınırlı sayıdadır. Bu durum genel okuma-yazma bilen kitlelerin azlığı ile doğru orantılıdır. Nesilden nesile kulaktan kulağa sözel olarak aktarılan mitler ya da efsaneler çoğunluk tarafından kolay okunabilen ana fikri çıkarılabilen eğitici ya da öğretici işlevini koruyabilen özelliklerinden dolayı sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Ressam resminin konusunu azınlık tarafından bilinen edebi metinlerden değil çoğunluk tarafından bilinen hikâye ve efsanelerden seçmiştir. Bu durum kısır bir döngü olarak tekrar etmiş, din ve inanç sistemi üzerinden insanların görsel yollarla bilgilendirilmeleri ve yönlendirilmeleri etkin olarak resim sanatında konu seçiminde belirleyici bir unsur olmuştur. John Milton'un "Kayıp Cennet" adlı epik şiirinden bir bölüm olan Hogarth'ın sahnesinde, Şeytan cehenneme giderken Ölüm ile yüzleşmektedir (Görsel 6). Aralarında çıplak bir kadın olarak betimlenmiş olan ise Günah'tır. Hogarth, Milton'un şiirinin atmosferini yakalamak için etkin renk ve boya katmanlarının kullandığı bir kompozisyon sunmaktadır. Karanlık bir atmosferin içerisinde parlak renkleri kullanarak önemli detayları ortaya çıkarmayı başarmıştır. Kadının günah olarak sembolize edilmiş olduğu sahnede figürün üst kısmı güzelliğini ortaya koyarken belden alt kısmı grotesk yılanlarla ve cehennem köpekleri ile yapılandırılmıştır. Şeytan maske gibi bir yüzü olan, zırhlı, kuyruklu ve büyük kanatları ile bir kahraman olarak yansıtılmıştır. Bu anlayış romantiklerin kullandığı Düşmüş Melek teması ile uyum göstermektedir.



Resim 6. W.Hogarth, “Kayıp Cennet; Şeytan, Günah ve Ölüm”, 619x745 mm, T.Ü.Y.B., 1735-40, İngiltere.

Sonuç

Ataerkil toplum biçiminin, insanlığın en ilkel süreçlerinden itibaren var olduğu iddiası, tarihin gizli kalmış köşelerinin aydınlatılmasıyla artık kaygan bir zemine taşınmıştır. Bugün söz konusu cinsiyet ayrımcı ideolojinin erkil iktidar tarafından yaratılmış olduğu argümanlar ile kanıtlanmakta, tarihin yeniden inşa edilmesinde önemli dayanaklar sağlamaktadır. Politik, teolojik, sosyolojik, tarihsel ve kültürel öğelerin içerisine yerleştirilmiş bu erkil fikirler ile her daim dinamik yapısını koruyarak bugüne kadar gelmiş olan cinsiyet ayrımcılığı, artık çağdaş bir anlayışın dışında kalan kör bir bakıştır.

Zamana karşı durabilen ve direnen en önemli olgulardan biri olan sanat, özellikle resim sanatı, ataerkil sistemi şekillendirmede yayılmasını sağlamada önemli roller üstlenmiştir. Resim tarihinin bizlere sunduğu kompozisyonun bütününe bakıldığında erkil iktidar toplumun düşünce imgelemine bu yolla yönlendirirken sanatın göstergeleri ile birlikte eğitsel ve öğretici işlevlerini de kullanarak, kadına Ölümcül/Kötü sıfatlarını yüklediği görsel dokümanları evrensel bilinçaltına yerleştirmiştir. Toplumun bilinçaltına yüklenen bu fragmanların tek amacı ise otoriteye karşı sonsuz itaat ile birlikte kadının ikincil konumunu sarsılmaz bir zemine yerleştirmek olmuştur. Avrupa estetiği içinde oluşmuş yapıtlar incelendiğinde görülmüştür ki; patriarkal ideoloji içinde gelişen bu resimlerde kadın, erkek şövenizminin görmek ve göstermek istediği yönde tehlikeli cinsel kimliğini ön plana çıkartan yansımalar biçimindedir. Saygınlık ve özveri simgesi olan kadın, “Meryem” ya da “Evdeki Melek” tipi ile idealleştirilmiş, güzelliği ile erkeğin aklını başından alan, cinselliği ile güçten düşüren, itibarsızlaştıran, hatta ölümüne sebep olabilen fahişe ruhlu “Kötü Kadın” tipi ile dışlanmış, tahakküm altına alınması gereken ölümcül varlıklar olarak addedilmiştir. Bununla birlikte kadının okültik güçleri olduğu varsayımından hareketle kendini güçsüz hisseden ve korku duyan erkek, resimler yoluyla kadını cezalandırarak kendisine boyun eğdirmiştir. Bu bağlamda mitsel, dinsel kriterler ile

oluşan ve bugüne kadar değişime uğramadan gelmiş olan bu kadın arketipleri didaktik bir amaca hizmet ederek kadınların Havva'nın kızları olduğu, onun gibi itaatsiz, günahkar, nefomanyak ve güvenilmez olduğu uyarıları erkeklerin kadına ona bakışını olumsuz olarak etkilemiştir.

“Avrupa Resim Sanatındaki Ölümcül Kadın Figürleri”nin varlık sebepleri, verdiği mesajlar, taşıdığı içsel değerler, biçim ve içerik açısından incelenmesi ile netleşmiş, okuyucuya elde edilen bu bilgi ve dökümanlar aracılığı ile sav aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra resimlerde betimlenmiş olan kadınlar ve ona uygun görülen ölümcül roller ancak feminist bir biçim-içerik incelemesi ile görünür hale getirilmiş, patriarkal fikirlerin kadın betimleri üzerindeki baskın gücü ortaya çıkarılmıştır. “Kadınlar tehlikelidir, cinsellikleri ile erkeği baştan çıkararak onlara istediklerini yaptırırlar ve bu erkeğin itibarsızlaşmasına hatta ölümüne yol açar” şeklindeki mizojininin özünü oluşturan bu fikir 9. yüzyıldan itibaren incelenmiş olan resimlerdeki kadın figürlerinin alt metni olmuş, geçmişten geleceğe aktarılan ölümcül kadın göstergeleri ile uygulanan tahakküm her zaman haklı çıkarılmıştır. Nesilden nesile aktarılmış bahsi geçen konu ve figürler ile bugünde kadın düşmanlığı canlılığını korumaktadır. Lakin geçmişten bugüne sık sık yinelenmiş söz konusu ölümcül kadın figürlerinin böyle bir muhalif bir bakış açısı ile incelenmesi, patriarkal iktidarın topluma sunduğu kurgulanmış kadın rollerine açıklık kazandırırken farklı bir resim tarihi algısının da varlığını ortaya koymuş olur. Ölümcül kadın figürlerinin ontolojik olarak çözümlenmesi ile erkek şövenizmi tarafından bugüne kadar dayatılmış olan estetik algının da değişmesine hizmet etmesi olası hale gelir. Öte yandan yine bahsi geçen eserlerde yer alan kadın figürlerinin yeniden anlamlandırılmış olması bugüne kadar doğru olduğu iddia edilmiş bilgilerin sorgulanmasını da gündeme getirir. Kendi döneminden tarihsel kesitler sunan söz konusu resimlerin feminist kuram çerçevesinde irdelenmesi kadının sadece cinsellikten ibaret olmadığını düşünmeye iter. Kadınların tarihte hayalet bir figür oluşları ile onlara doğmadan önce biçilmiş bu rollerin eleştirilmesi varlıklarını ortaya koyabilmelerine fırsat sunarken üzeri örtülmüş hatta yok edilmeye çalışılmış geçmişlerini ortaya çıkarmayı da sağlayabilir. Yüzyıllardır bizlere sunulmuş olan bu bilgilerin dışında farklı argümanları önümüze koyan ve erkil düşüncesini eleştiren bu tür incelemeler, resim tarihinde Ölümcül/Kötü olarak betimlenmiş kadın figürlerinin sözü edilen anlamlar dışında sahip olabileceği birçok farklı anlam ve içerik barındırdığını göstermiş olur.

KAYNAKLAR

- ALATLI, A. (Der.) *Batı'ya Yön Veren Metinler I, Kökler /Orta Çağlar (∞ - 1350)*. (1. Baskı). (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti), Kapadokya:Melisa Matbaacılık, 2010
- ARASSE, D. *Yakın Bakış*. (1. Baskı). (Çev. O. Türkay). İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- AYDOĞAN, S. M. Ö. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi,2006
- BASKAN, F. B. *Canavardan Kız Kardeşe; Medusa Mitinin 20. YY. Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı*. Ankara Üniversitesi, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim -I Sempozyumu Bildirileri. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları. No.407. 88-96, 2011 (Erişim Tarihi: 18.08.2015)
- BEKSAÇ, E. *Ortaçağ Avrupa'sında Resim Sanatı*. Ankara: Paradigma Kitabevi, 2012
- BERKTAY, F. *Tarihin Cinsiyeti*.(4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 2012
- BERKTAY, F. *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 2014
- BOYNUDELİK, Z. İ. *Bu Resim Ne Anlatıyor? İkonografi*. (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015
- CİBİROĞLU, Y. *Kadının Yazısız Tarihi*. (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi, 1996
- CORBİN, A., Courtine J. J., VIGARELLO G. *Bedenin Tarihi 1-2, Rönesans'dan Aydınlanma'ya*. (1.Baskı). (Çev. Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011
- ÇAKIRUSTA, A. *Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006

ÇIĞ, M. İ. *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2010

ECO, U. (Haz.) *Çirkinliğin Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. Ergün A. U., Çelik Ö., Uysal A., AKBAŞ E. N., BARSBEY M., AKBULUT K.K., ARSLAN D., YILMAZCAN B.). İstanbul: Doğan Kitap, 2009

ERBİL, P. (2012). *Kibele'den Pandora'ya, Kadının Tarihsel Yenilgisi*. (3. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

ERHAT, A. *Mitoloji Sözlüğü*. (12. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003

EROĞLU, Ö. *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?*. (1.Baskı). İstanbul: Tekne Yayınları, 2013

GİBSON, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?, Resimli Sembol Okuma Rehberi*. (2. Baskı). (Çev. C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları, 2013

Kitabı Mukaddes Şirketi. (1999). *İncil*. İstanbul: Ohan Matbaacılık.

KÖSE, E. *Sessizliği Söylemek, Dindar Kadın Edebiyatı*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları,2014

LEPPERT, R. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (2. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009

MİLLETT, K. *Cinsel Politika*. 3. Baskı. (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel Yayınevi, 2011

OKTAN, A. KÜÇÜKALKAN, Y. *Kadının Şeytani Kimyası: "Üçüncü Sayfa" ve "Kıskanmak" Filmlerinde Kadın Tipolojileri*. Doğu Batı Düşünce Dergisi. Ankara: Doğu Batı Yayınları, Yıl.16, Sayı.64. ?,2013 (Erişim Tarihi: 17.11.2014)

RUBİN, J. H. *İzlenimcilik Nasıl Okunur? Bakma Biçimleri*. (Çev. F. T. Kazancı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015

ROLLER, L.E. *Ana Tanrıça'nın İzinde*. (Çev. B. Avunç). İstanbul: Alfa, 2013

ŞENEL, A. *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*. (6. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004

ŞENEL, A. *Kemirgenlerden Sömüröngelere İnsanlık Tarihi*. (3. Baskı.) İstanbul:İmge Kitabevi, 2014

TÜKEL, U. Y. ARSAL, S. *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı, 2014

UZUNDEMİR, Ö. *İmgeyi Konuşturmak, İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010

VİDAL-NAQUET P. *Homeros'un Dünyası*. (1.Baskı). (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

YELÖZER, S. (Der.) *Fatmagül Berttay ile Analık Hukukundan Babalık Hukukuna Geçiş*. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Klasik Filoloji Bölümü Seminerleri. <http://kadinlarinkurtulusu.org/fatmagul-berktay-ile-analik-hukukundan-babalik-hukukuna-gecis/2013> (Erişim Tarihi: 11.12.2015)