



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 6 Sayı: 25 Volume: 6 Issue: 25

-Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU Armağanı-

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

DAVİD, ROSSETTİ VE DAUMIER'NİN EDEBİ KONULU RESİMLERİNDE AVRUPA'DAKİ TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN YANSIMALARI*

THE SOCIAL CHANGES IN EUROPE AND THE REFLECTION OF LITERARY THEMES IN THE PAINTINGS OF DAVID, ROSSETTI AND DAUMIER

Günnaz ÖZMUTLU*

Öz

Her biri farklı bir akımın temsilcisi olan Jacques Louis David (1748-1822), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ve Honoré-Victorine Daumier (1808-1879) gibi ressamlar, 18. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına uzanan bir çağa tanıklık etmişlerdir. Bu çalışmada ressamların, edebi konulu resimlerinden yola çıkarak Avrupa'daki toplumsal değişimlerden ne ölçüde etkilendikleri ve bu değişimlere ne tür tepkiler verdikleri anlaşılmaya çalışılacaktır. 18. ve 19. yüzyıl Avrupa için büyük değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı çağlardır. 18. yüzyılda Aydınlanma çağı akla ve bilime olan güveni yansıtırken, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi toplumsal yaşama farklı boyutlar kazandırmıştır. 19. yüzyılda bilim ve teknolojiye gelişmeler sayesinde ise pozitivist çağa geçilmiştir. Toplumsal yaşamdaki bu hızlı değişim, bir önceki akıma tepki olarak doğan akımların çeşitliliği ile Avrupa sanatına da yansımıştır. Bu çalışmada, konu seçimi açısından David Neoklasisizm'in, Rossetti Romantizm'in, Daumier ise Realizm'in temsilcisi olarak değerlendirilmektedir. David'in Homeros'un *İlyada*'sını, Rossetti'nin Dante'nin *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedya*'sını, Daumier'nin Cervantes'in *Don Kişot*'unu konu aldığı resimler eşliğinde, ressamların bu eserleri neden konu olarak seçtikleri ve resimlerine nasıl yansıttıkları üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Neoklasisizm, Romantizm, Realizm, Resim, Edebiyat.

Abstract

Three outstanding artists of 18th and 19th century; Jacques Louis David (1748-1822), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), and Honoré-Victorine Daumier (1808-1879) are representatives of three different art movements. The paper focuses on the way these artists were affected by social changes in Europe and the way reflected their paintings related to literary themes. The 18th and 19th centuries saw enormous changes in Europe. While Enlightenment relies on human reason and science, the French Revolution along with Industrial Revolution had a great impact on social life. The advancements in science and technology led to the positivist era in the 19th century. The rapid changes in the social life influenced the European art considerably. As a result, the several new movements like Neoclassicism, Romanticism, and Realism have emerged as a response to the previous ones. The paper is trying to analyze literature related painting of David, Rossetti, and Daumier who are among the leading artists of these movements. We discuss why and how David revisited *Iliad*, Rossetti reflected *The New Life* and *The Divine Comedy* on canvas, and Daumier interpreted *Don Quixote*.

Keywords: Neoclassicism, Romanticism, Realism, Painting, Literature.

* Bu makalede temel alınan kaynaklar ve daha geniş bilgi için bkz. Günnaz Özmutlu, *19. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Edebi Konulu Resimler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2005.

* Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü.

Giriş

19. yüzyılda Avrupa toplumunun ekonomik yapısını Sanayi Devrimi, siyasi yapısını ise büyük ölçüde Fransız İhtilali biçimlendirmiştir (Hobsbawn, 2003: 63). Sanayi Devrimi makineleşmeyi sağlarken, fabrikaların çoğalması, şehirlerin giderek kalabalık ve karmaşık bir hal alması gibi olumsuz toplumsal koşulları da beraberinde getirmiştir. Fransız İhtilali, ulusçuluk ve özgürlük bilincini ortaya çıkarmış ancak bu durum Napolyon'un yayılcı yönetim anlayışıyla son bulmuştur. 19. yüzyıl başlarındaki devrimlerin ardından gelen muhafazakâr hükümet biçimleri ve Sanayi Devrimi'nin yarattığı olumsuz toplumsal koşullar karşısında, Aydınlanma çağına akılçılığı sorunlara çözüm getirememiş, akla olan güven önemini yitirmiştir. 18. yüzyılın akılçılığına ve klasik kuralları yüceltmesine karşın 19. yüzyılın ilk yarısında bireyciliği ve idealizmi savunan, kurallara ve otoriteye karşı çıkan Romantik akım, felsefe alanında başta Almanya olmak üzere önemli gelişmelere sahne olmuştur (Hobbs, 1992: 206). 1848'deki başarısız devrimler, sanayileşme, materyalizm, orta sınıfın büyüyen gücü ve bilimsel yöntemlerin her alana uygulanabileceğini savunan düşünce ise Romantizm'den Realizm'e geçişi sağlamıştır (Hobbs, 1992: 369). Toplumsal başkalaşımdan etkilendikleri gibi bu sürece katkı sağlayanlar da sanatçılar olmuştur. Sanatçıların bazıları bu dönüşümlere sözcülük ederken, bazıları tepkisel davranmayı seçmiş, bazıları da bireysel tercihlerine dayalı eserleriyle kendilerini ifade etmişlerdir.

Neoklasik Akımda David Homeros Etkileşimi

J. L. David'in temsilcisi olduğu Neoklasisizm akımı 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında etkinliğini sürdürmüştür. Akım, Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına karşı bir tepki ve antik sanata öykünme şeklinde ortaya çıkmıştır (Smith, 1992: 335). Aydınlanma çağı ve sanayi devriminin ardından Hıristiyanlık inancı toplumsal bir güç olmaktan çıkmış toplumu yönlendiren düşünürlerinin de etkisiyle akıl ve sadelik taraftarı bir yol izlenmiştir. Barok döneme kadar resimde dini konular baskınken Neoklasik çağda bunun yerini mitoloji ve Antikçağ kaynaklı konular almıştır (Honour, 1991: 543).

Neoklasik akımda Antikiteye duyulan ilgi ansızın olmadığı gibi sebepsiz de değildir. Bu ilginin en önemli nedenlerinden biri 18. yüzyıl ortalarına doğru İtalya'da yapılan arkeolojik kazılardır. M.Ö 79'da Vezüv Yanardağı'nın lavları altında kalan Herculaneum (1738) ve Pompeii (1748) kentlerinin kazılarla ortaya çıkarılmasının yanı sıra antik şehirlere yapılan gezi ve araştırmalarla ilgili yayınlar da Antikçağ'ı cazip hale getirmiştir.¹ Dönemin sanatçıları üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan Alman eleştirmen ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ise, Yunan sanatının üstünlüğünü savunduğu (*Resim ve Heykel Sanatındaki Yunan Eserlerinin Taklidine İlişkin Düşünceler*, 1755) kuramsal yazılarıyla Antikite hayranlığının en etkili temsilcisi olmuştur. Winckelmann'ın Yunan sanatını "soylu bir yalınlık ve sakin bir yücelik" sözleriyle tanımlaması, Rokoko'nun yapaylığına ve anlamsızlığına karşı bir protesto niteliği taşımaktadır. Ona göre ideal güzellik için doğaya bakılmalıdır, doğa kusursuz olmadığından ondan alınanlar Antik çağ sanatçılarının bıraktıklarına göre saflaştırılmalı ve kusurları düzeltilmelidir (Inankur, 1997: 18).

Neoklasik akımın temsilcisi olan Alman Anton Raffael Mengs (1728-79), Fransız Joseph Marie Vien (1716-1809) ve İskoç Gavin Hamilton (1723-98), Winckelmann'ın etkisinde kalan ressamlardır (Janson, 1991: 619). Bu sanatçıların ortak noktalarından biri de Antikçağ eserlerini taklit ederken kuru ve yapay bir üslup geliştirmeleridir. Neoklasik akımın en önemli ressamlarından birisi olan Jacques Louis David (1748-1822) ise sanatında Antikçağ'ı kaynak almakla beraber bu kaynağı doğayla, insan hayatıyla ve toplumla ilişkilendirerek yapaylıktan

¹ Robert Wood ve James Dawkins'in *Küçük Asya Seyahatleri*'nin ardından yayınladıkları (1750-53). *Palmyra Harabeleri ve Baalbec Harabeleri* (1757) adlı eserler, James Stuart ve Nicholas Revett'nin Atina'daki araştırmalarının ürünü olan (1751-53) *Atina Antikitelemi* (1761) (Roma ve Yunan mimarisi arasındaki farkı ilk kez ortaya koymuştur), Giovanni Battista Piranesi'nin (1720-78) Roma harabelerinin asit baskılarını yaptığı *Roma Antikitelemi* (1756) gibi eserler antik sanat yapıtlarının tanıtıldığı eserlerdir. E. M. Upjohn- P. S. Wingert-J.G. Mahler (1961). *History of World Art*, USA, s. 477, 478., Caroline Clifton-Mogg (1991). *The Neoclassical Source Book*, Italy, s. 20, 21.

kurtarmıştır (İnankur, 1997: 19). David'in, Antikite idealleriyle Fransa'daki devrim öncesi demokratik heyecan arasında bir bağ kurmaya çalıştığı görülür (Mogg, 1991: 24). Onun eserleri, Yunan ve Roma sanatını öykünme biçimiyle Fransız İhtilali'nin ideolojisine bir anlamda hizmet etmiştir. Bu dönemde; vatanseverlik, kahramanlık gibi erdemler ve cumhuriyetçi yönetim biçimleri model alınmıştır. Ona göre, Fransız devriminin sanatı vatanseverlik ve kahramanlık duygularını, Romalılara özgü erdemleri ve cumhuriyetçi düşünceleri yansıtmalıdır (Hauser, 1995: 133). David de bunu, konusunu Roma tarihçisi Titus Livius'tan aldığı *Horacelar'ın Yemini* adlı eserinde en açık biçimiyle ifade etmiştir. Resimde, vatanlarını her şeyin üstünde gören Horacelar kahramanca savaşıma kararı almaktadırlar (Eitner, 1987: 19). Sanatçının bu eseri, resim tarihi açısından oldukça önemli bulunurken, aynı zamanda yeni düzeni destekleyen görsel bir bildiri niteliği taşımaktadır (Janson, 1984: 26).

Rönesans'ta görülen edebiyat ve sanat etkileşiminin, Neoklasik akımda ve özellikle de David'le birlikte yeniden hareketlendiği görülür. David'in başlıca kaynaklarından biri Yunan destan yazarı Homeros olmuştur. Neoklasik resimde Yunan toplumuna dair zengin bir dünya sunan Homeros'un (M.Ö. 9.- 8.yüzyıl) *İlyada* ve *Odyseia*² destanları, Avrupa edebiyatının da temelini oluşturmaktadır.³ Çalışma kapsamındaki *İlyada*, Yunanlıların Troya şehrini on yıl süre ile kuşatmalarını, kronolojik bir sıra izlemeksizin ve son savaş yıllarını kapsayan parça parça öyküler halinde ele almaktadır.⁴

Bu çalışmada Homeros'un *İlyada*'sının seçilmesinin nedeni, destandaki trajik unsurların ağır basması (Kullmann, 1985: 2) ve başta David olmak üzere Neoklasik çağ ressamlarının *İlyada*'yı bu açıdan daha sık betimlemelerinden dolayıdır. *İlyada*'yı konu alan resimlere Neoklasik akımdan önce 15. yüzyılın sonlarında İtalyan sanatında rastlanmaktaydı. 18. yüzyılın ikinci yarısında ise bu sahneler oldukça popülerlik kazanmıştır. 16. ve 17. yüzyıl edebiyat eleştirmenleri; Homeros'u, konudan sapması, konu dışı sözleri uzatması, gerçekçi ve bayağı tasvirleri, sıradan ve ideal olmayan durumlar ve kahraman olmayan kahramanlar yaratması, şiirlerindeki alegorik yapının eksikliği ve sadece öyküleyici yönü olan şiirleri nedeniyle güçlü bir biçimde eleştirmişlerdir. Homeros'a yönelik olumsuz bakış açısı 17. ve 18. yüzyıllarda da sürmüştür. 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise Homeros'a yönelik olan bu olumsuz yaklaşımın değiştiği anlaşılıyor. 1750'den sonra *İlyada*'yı konu alan pek çok seri illüstrasyon yapılmış ve bu illüstrasyonlar çeşitli alanlarda uygulanmıştır. Winckelman'ın yayınlarından sonra, arkeoloji yayınlarında gelenek olarak Troya'nın anlatıldığı bölümde *İlyada* konulu sahneler antikçağdaki illüstrasyonlara dayalı bir biçimde yapılmaya başlanmıştır. 1750 yılından sonra *İlyada*'dan seçilen konu sayısı artmış ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Bu tarihten önce *İlyada*'dan seçilen konu sayısı 12 iken, bu tarihten sonra 45'in üzerinde farklı konu betimlenmiştir. *İlyada*'nın illüstrasyonları 1757-1790 yılları arasında Caylus ve Hamilton'la başlayan ve Vien'le en üst noktasına ulaşan bir reform hareketini yansıtmaktadır (Wiebenson, 1964: 23-25, 32, 33).

David'in *İlyada* Konulu Resimleri

Neoklasik akımda Antikçağ toplumunun yanı sıra kahramanlık ve vatanseverlik gibi erdemlerin yansıtıldığı *İlyada*, David'in resimlerine konu olmuştur. *İlyada*, Akha (Yunan) ordusunun yöneticisi Agamemnon tarafından, Briseis adlı kadın tutsağı elinden alınan Akhalı

² *Odyseia* destanında, Odysseus'un Troya'nın alınmasının ardından evine dönünceye kadar başından geçen olayların yanı sıra İthaka'daki durum, Odysseus'un karısı Penelope'nin kendisine talip olanlarca zorlanması Telemakhos'un kaybolan babasını aramak için çıktığı yolculuk anlatılır. Destan Odysseus'un eve dönmesi, karısına talip olanların yargılanması, kendisinin yeniden baba ve koca olarak tanınması, taliplerin yakınlarıncı kıskırılan İthaka halkının, Odysseus'un koruyucu tanrıçası Athena tarafından yatıştırılması ile son bulur. *Odyseia*'daki ahlaki mesajda ise, Odysseus'un aklı ve sabrı sonucunda yaşadığı güçlüklerin üstesinden gelmesi, yani erdemlilik vurgulanmaktadır. Aziz Çalışlar (1993). *Türk ve Dünya Edebiyatçıları*, C.2, Homeros maddesi, İstanbul, s. 229; Jackson Spielvogel (1991). *Western Civilization*, Vol. A USA, s. 60, 61.

³ Homeros'un İonyalı olduğu ve eserlerinin MÖ 7. yüzyılda İonya'dan Yunanistan'a getirildiği bilinmektedir. Homeros *İlyada*, çev. A. Erhat/ A.Kadir (2005), İstanbul: Can Yayınları, s. 12.

⁴ Aziz Çalışlar (1993). *Türk ve Dünya Edebiyatçıları*, C.2, Homeros maddesi, s. 229.

kahraman Akhilleus'un öfkelenip savaştan çekilmesiyle başlar; Akhilleus'un, arkadaşı Patroklos'un öldürülmesi üzerine savaşa dönmesi, Troyalı kahraman Hektor'u öldürüp Troya şehrinin çevresinde sürüklemesi, sonra da ölüsünü babası Priamos'a vermesi ile biter (Erhat, 2001: 154). David'in, *Paris ve Helena, Patroklos'un Cenaze Töreni, Andromakhe Hektor'a Yas Tutuyor* adlı resimleri *İlyada*'daki önemli olayları yansıtmaktadır. Resimlerdeki mekân ve karakterlerin Homeros'un anlatımına uygunluğu dikkat çekicidir.

Paris ve Helena (Resim 1) resmi, *İlyada*'daki savaşı başlatan karakterler olması nedeniyle önemlidir.⁵ Paris'in güzellik yarışmasında Afrodite'yi seçmesi Sparta Kralı Menelaos'un aşkını tercih etmesi anlamına geliyordu. Paris Helena'nın aşkını seçmekle yasak bir aşkı, kurallara karşı gelen özgür bir ruhu yansıtıyordu. Güzellik yarışmasındaki "*Paris'in Yargısı*" genel olarak resim konusu olarak seçilirken; bu resim, David'in Paris ve Helena'yı kendi yatak odalarında birlikte betimlediği tek örnek olması nedeniyle önemlidir (Korshak, 1987: 105).

David böyle bir sahneyle klasik biçimleri reddediyor görünmekte ve kendine özgü bir üslup geliştirmektedir. Resimdeki konu ve imgeler devrim öncüsü düşünceleri desteklemektedir. İlk bakışta göze çarpan erotik vurdumduymazlık nedeniyle resim yeterince önemsenmemiştir. Oysa resim, David'in diğer büyük eserleri gibi zengin fikirler ve ahlaki değerler içermektedir. Paris'in elindeki lirin üzerinde betimlenen *Paris'in Yargısı* sahnesi (**Resim 2**), resmin ahlaki tema içeriğini yansıtır; seçim ve karar/yargı. Paris, bilgelik ve güce karşı aşkı seçmiştir. David burada Fransız monarşisinin kendini beğenmişliğine ve Fransız İhtilali öncesinde görevden kaçmaya ilişkin bir metafor kullanmakta, özgürlük düşüncesini sembolik olarak ifade etmektedir (Korshak, 1987: 102).

Sevgililerin, birbirlerinin gözlerine şefkatle bakmaları resimde yumuşak bir hava yaratmıştır. Helena'nın yüzü ve vücudu, güzellik ve zarafeti yansıtmaktadır. Görünürde şiddetli bir duygu olmamasına rağmen, genel izlenim oldukça etkileyicidir. Dekor oldukça dikkatli ve ayrıntılı bir biçimde ele alınmış, ışık da sahne içinde etkili bir biçimde kullanılmıştır (Nanteuil, 1985: 98). Arka plandaki mimari unsur (caryatid platform), figürlerin kostümleri ve ayrıntılardaki motifler klasik antikiteye dayalıdır. Resmin sağ tarafında kaide üzerinde zafer çelengi ve kucaklaşan Cupid ve Psyche figürleri görülmektedir. Bu iki figür geleneksel olarak manevi, ruhani aşkı simgelemektedir, kanatlar ise ruhsal çağrışımı güçlendirmektedir. Sahnenin sol tarafındaki elinde elma tutan Venüs figürü, antik heykellere benzer tarzda çizilmiş ve Paris'in yargısında kazanan Muzaffer Venüs'ü simgelemektedir. Venüs'ün altındaki sütunda ok kılıfının içinde Paris'in ok ve yayları asılıdır. Bunlar bir taraftan Cupid'in attığı aşk oklarını, diğer taraftan Paris'in savaştan utanç verici bir biçimde geri dönüşünü ima etmektedir (Korshak, 1987: 105, 107, 108).

Arkeolojik kaynaklarda Paris ve Helena'nın aşkı ahlaksız ve aldatmaya dayalı bir ilişki olarak yansıtılır. Paris'in liri aşağılık bir obje olarak; Hector'un alayının hedefidir. Büyük İskender Troya'yı gezerken Paris'in lirini küçümser ve bakmak istemezken Akhilleus'un lirine hayranlık duyar (Korshak, 1987: 106). Troya savaşında Paris hiç de iyi bir figür olarak görülmez; önce bütün Yunanlılar'ın en cesur olanlarını kendisiyle boy ölçüşmeye zorlar; ancak

⁵ Troya savaşını başlatan olay *İlyada*'da anlatılmamaktadır: Deniz tanrıçası Thetis ve Phtia Kralı Peleus'un düğünü Olympos'ta tanrılar sofrasında kutlanmaktadır. Sorun çıkaracağı düşünülen kavga tanrıçası Eris, düğüne davet edilmez. Bu duruma kızan Eris, masanın üzerine, "en güzeline" yazılı altın bir elma atar. Bu elma, tanrıçalar arasında güzellik yarışmasına yol açar. Zeus altın elmayı kime vereceğini bilemediği için yargıç olarak İdalı çoban Paris'i seçer. Yarışmaya tanrıça, Hera, Athena ve Aphrodite katılır. Tanrıçaların üçü de, elmaya karşılık Paris'e çeşitli tekliflerde bulunurlar. Hera, Asya krallığını; Athena, sonsuz akli ve başarıyı; Aphrodite ise Spartalı Helena'nın aşkını teklif eder. Paris Aphrodite'yi, dolayısıyla Helena'nın aşkını tercih eder. Priamos'un oğlu (Hektor'un kardeşi) olan Paris, Yunanistan'a Helena'yı almaya gider. Helena Sparta kralı Menelaos'un (Agamemnon'un kardeşi) karısıdır. Menelaos, Paris'i bir süre ağırlar, sonra Girit'e dedesi Katreus'un cenaze törenine gitmek zorunda kalır. Paris de fırsattan yararlanarak Helena'yı kaçıtır. Helena'nın kandırılarak mı yoksa kendi isteğiyle mi kaçırıldığı bilinmemektedir. Paris Helena'yı baştan çıkarırken Aphrodite'nin desteğini almıştır. Azra Erhat (2001). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, s. 312. Menelaos, Sparta'ya döndüğünde karısının kaçırıldığı haberini alır almaz, ağabeyi Agamemnon'la birlikte sefer hazırlıklarına başlar.

Menelaos yaklaşıncı geri çekilir ve kardeşi Hektor onu azarlayana kadar kalabalığın içinde saklanır. Paris böylesine kötü azarlanınca cesaretini toplayıp Menelaos ile teke tek dövüşmeye kalkılır. Aphrodite kendisini Helena'nın odasına götürmesi bu onun sonu olacaktır (Fink, 1997: 54, 55).

Patroklos'un Cenaze Töreni (Resim 3) adlı resim, kalabalık kompozisyonuyla oldukça dikkat çekicidir. *İlyada'*ya göre, Akhalı kahraman Akhilleus'un ordudan arkadaşı olan Patroklos, Troyalı kahraman Hektor tarafından öldürölür. Arkadaşının öcünü almak isteyen Akhilleus da Hektor'u öldürölür. Sonunda, Akhilleus Patroklos'a görkemli bir cenaze töreni hazırlar. Bu cenaze töreni *İlyada'* da şöyle anlatılmaktadır:

" ...
Orada yalnız ölünün yakınları kalmıştı,
bir yığın yaptılar eni boyu yüz ayak,
koydular yürekleri yan yana yığının tepesine ölüyü.
Yüzöldü bir sürü yağlı koyun derisi,
çarpık yürüyen boynuzlu öküz derisi yüzöldü,
bu iş yapıldı yığının önünde.
Ulu canlı Akhilleus aldı hepsinin yağından bir parça,
sürdü yağı ölünün bütün bedenine,
yüzölmüş kurbanları çevresine yığdı,
yanına da küpler dayadı balla zeytinyağı dolu,
sonra hıçkırır hıçkırır hızla attı
yığının üstüne geniş enseli dört tane at.
Patroklos'un dokuz köpeğı vardı,
onlar artıklarla beslenirdi sofrasında,
kesti Akhilleus ikisinin boğazını, attı yığına,
yanlarına on iki Troyalı çocuğı da kattı,
on ikisini de tunçla öldürdükten sonra.
Yüreğinin tek isteğı, canlara kıymaktı.
Sonra da, bütün bunları silsin süpürsün diye
yaktı ateşin yıkıcı gücünü.
..."⁶

Akhilleus, Patroklos'un cenaze töreninin ve yarışların ardından, Patroklos'u hâlâ aklından çıkaramamıştır.

" ...
şafak sökünce denizin, kıyılarında üstünde,
ossaat koştu hızlı atlarını arabasına,
sürüklemek için bağladı Hektor'u arabanın arkasına.
Menoitiosoğlu'nun ölüsü gömülü mezarın çevresinde
üç kere dolaştırdı Hektor'u,
sonra döndü yine barakasına,
toz toprak içinde yüzükoyun bıraktı ölüyü
..."⁷

David'in resminde betimlediğı, Troya ovası, kıyıya demir atmış Yunan gemileri, Agamemnon'un ordugâhındaki çadırlar, sol tarafta savaşçıların ve savaş arabalarının düzensiz geçit alayı, sağda tabut taşıyanların kurbanları olmak üzere David'in, mekân ve karakterleri Homeros'un anlatımına uygundur (Nanteuil, 1985: 78). Üç bölümünden oluşan kompozisyon, oldukça kalabalık ve karmaşık görünmektedir (Janson, 1984: 24). Merkezde, seremonik bir örtüyle kapatılan taş platform üzerinde, odun yığınlarının aşağısında, ışığın yansıdığı bir tabut durmaktadır. Seyircinin gözünün doğrudan odun yığına yönelmesini sağlayan ışık,

⁶ Homeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat/ A.Kadir(2005), İstanbul, XXIII.bölüm, s. 490, 491.

⁷ Homeros, *İlyada*, XXIV. bölüm, s.512.

kompozisyonun en dikkat çekici unsurudur. Işınlr resmin merkezini delip geçmekte ve kompozisyonun paralel çizgileriyle bir açı oluşturmaktadır. Tüylerle süslü miğferiyle Akhilleus, arkadaşı Patroklos'un cesedinin üzerine eğilmiş yas tutmaktadır. Ön düzlemde, Hektor'un çıplak cesedinin Troya'nın surları etrafında sürüklenmek üzere, şaha kalkmış atlar tarafından çekilen savaş arabasına bağlandığı görülür. Sol tarafta, bir rahip, on iki Troyalı prensten birini öldürürken, köleler de odun yığınlarının üzerine, öldürülmüş diğer bir Troyalıyı koymaktadır (Nanteuil, 1985: 78).

Akhilleus arkadaşı Patroklos'a görkemli bir tören düzenlediği gibi onun katili olan Hektor'un canını almış ve tören alanına onu da sürüklemiştir. Akhilleus Patroklos'un intikamını almıştır ancak David, Homeros'un öyküsündeki intikam ruhundan çok ihtişamın üzerinde durmaktadır. Homeros'un destanındaki cenaze töreni, oldukça kanlı, bol kurbanlı, intikam duygusuna hitabeden bir biçimde anlatılmıştır. David'in eserindeki cenaze töreninde ise aynı konu kanlı bir görüntü yerine, resim konusu olabilecek biçimde görkemli bir töreni yansıtmaktadır.

Andromakhe Hektor'a Yas Tutuyor (Resim 4): *İlyada'* da anlatıldığına göre, Troya kralı Priamos'un oğlu Hektor, Troya'yı Akhilleus'a yenilene kadar on yıl boyunca korur. Akhilleus arkadaşı Patroklos'un intikamını almak için Hektor'u öldürür ve cesedini arabasına bağlayarak Troya surlarının çevresinde sürükler. Kral Priamos, oğlu Hektor'un cesedini almak için Akhilleus'un barakasına armağanlarla birlikte gelir, dizlerine sarılır, ellerini öper ve oğlunun cesedini ister. Her ikisi de acı doludur. Akhilleus, Hektor'un cesedini babasına verir, Priamos ceset ile birlikte Troya'ya döner. Dokuz gün Hektor'un ateş yığını için odun taşınır. Karısı Andromakhe, annesi Hekabe, Priamos ve Helena, Hektor'a ağıt yakarlar. Onuncu gün yapılan cenaze töreniyle *İlyada* son bulur.⁸ Aşağıdaki dizeler, Andromakhe'nin Hektor'a yaktığı ağıtı içermektedir.

“ ...
Ünlü sarayına götürdüler ölüyü,
yatırdılar on delikli bir döseğe,
ozanlar oturtular yanbaşına,
ağıt yakmada çok ustaydı bunlar,
yanık yanık ağıta başladılar,
kadınlar karşılık verdi hıçkırıklarla,
Ak kollu Andromakhe başladı kadınlar ağıtına,
aldı elleri arasına adam öldüren Hektor'un başını:
“Erkeğim benim göçüp gittin genç yaşında,
gittin evimizde dul bıraktın beni,
çocuğumuz da ufacık, körpecik,
bizden olan kara talihli ikimizden,
bilmem, gençlik çağına erer mi ki,
bu kent yerle bir olacak baştan aşağı,
sen öldün onun koruyucusu, bekçisi,
sen, soylu anaları, çocukları ayakta tutan,
Onları koca karınlı gemiler götürecek yakında,
Beni de götürecek gemiler, yavrum, beni de,
sen benim ardımdan geleceksin belki,
şurda burda bayağı işler göreceksin, yavrum,
didineceksin katı yürekli bir efendinin gözü önünde,
belki bir Akhalı surlardan aşağı atacak seni,
Hektor babasını ya da oğlunu öldürdü diye,
böyle alacak öcünü Hektor'dan.
öldürdü diye kardaşımı onun,

⁸ Homeros, *İlyada*, XXIV. bölüm, s.512-539.

...”9

David’in eserinde, Hektor’un cesedinin bulunduğu kraliyet yatağının ucunda, anne ve oğul endişeli yüzlerle, adeta onları neyin beklediğini sorar gibi görünmektedirler. Artık bir esir olan Andromakhe oğlunu korumak zorundadır. Kompozisyon esas olarak düşey iki bölüme ayrılmıştır. Büyük bir yatak ve onun destekleri, tuvalin tüm genişliğini kaplamaktadır. Ağır kumaşların tutturulduğu duvar, sağlam bir biçimde yükselmektedir. Hektor’un gövdesi yataktan biraz yükseltilmiştir. Andromakhe’nin vücudu ise oğlunu desteklemektedir. Piranesi’nin bir gravüründen alındığı düşünülen mangal, yamuk bir kaideye oturmaktadır. Döşeme, miğfer ve kılıç antik örneklerden esinlenilmiştir. Kırışmış yatak örtüsü, cesedin üzerine örtülen kumaş, Andromakhe’nin oldukça dökümlü giysisi, başındaki uzun örtüsü ve çocuğun fazlaca büyük cübbesi, resme hareket katan unsurlardır. Andromakhe’nin duruşu, teatral ve aynı zamanda donuktur. Hektor’un gövdesi, soylu ve trajik bir güzelliğe örnek oluşturmaktadır. Bu figürler, aslında, vücutları yüzlerinden daha hareketli olan klasik heykelleri anımsatmaktadırlar (Nanteuil, 1985: 88).

Destanda anlatıldığına göre, Andromakhe kocasının başını ellerinin arasına alarak yas tutmaktadır. David’in eserinde ise Andromakhe Hektor’a oldukça mesafelidir ve bir kolunu uzatmış eline dokunmaktadır. Andromakhe, ne kocasıyla ne de çocuğuyla ilgilidir, sanki içinde bulunduğu trajik durumu izleyiciye anlatma kaygısı ve telaşı içindedir. Homeros’un eserinde görülen bağıllık ve duygusallık David’in eserinde daha soğuk ve soylu bir biçimde yansıtılmıştır.

Romantik Akımda Rosetti Dante Etkileşimi

Dante Gabriel Rossetti’nin üyesi olduğu Ön-Raffaellocu grubun esin kaynağı, 15.yy İtalyan Primitifleri olduğu için grup bu yönüyle Romantizm’in önemli bir yönü olan Gotik canlandırıcılığına dâhildir (Baker, 1933: 201). Bu çalışmada Rossetti de konu seçimi açısından Romantizm’in içinde değerlendirilecektir. Neoklasisizm’e karşı güçlü bir tepki oluşturan Romantizm, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın ilk yarısında sanatta ve edebiyatta etkili olan bir akımdır. Müzikte ise akımın etkileri geç başlamış ve 20. yüzyıl başlarına kadar sürmüştür. Adını, Ortaçağ romanslarından¹⁰ alan Romantizm İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa’ya hâkim olmuştur. Sanayi devrimi ve Fransız İhtilali sonucunda, otoriteye ve geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik şeklinde ortaya çıkan Romantizm’e, kuramsal boyutta öncülük eden düşünürlerden ilki Jean Jacques Rousseau’dur. Onun *Toplum Sözleşmesi* (1762) adlı eserindeki: “İnsan özgür doğar ama her yerde zincire bağlı olarak yaşar.” sözü, Fransız devriminin bildirisi niteliğini taşımaktadır. Rousseau, keyfi kurallarıyla insanların doğal haklarını çiğneyen hükümetleri devirmek ister ve doğadaki vahşi soyluluğu yüceltir (Hobbs, 1992: 204, 205). Yazar Edmund Burke’in (1728-97) fikirleri de Romantizm’i biçimlendirmiştir. Burke, *Güzel ve Yüce Üzerine Deneme*’sinde (1756), doğa ve sanatta bulunan ve güzelden daha önemli olduğuna inandığı bir unsura, “yüce”ye dikkat çekmektedir. Ona göre nesnelereki yücelik, izleyicinin acı ve tehlike duygularını harekete geçirir, izleyici nesnenin ezici gücü karşısında heyecanlanır (Gelernter, 1996: 159). Adını Klinger’in (1752-1831) *Sturm und Drang* adlı romanından alan akım, akli bilginin temel aracı saymayı reddedip, sezgi ve duyarlılığı akla tercih ederek Romantizm’e öncülük etmiştir. *Sturm und Drang* hareketi de aynı biçimde, korkunç ve ezici güçlere karşı verilen duygusal tepkilere odaklanmıştır (Claudon, 1988: 12).

Romantik akım, ilk olarak sanayi devriminin gerçekleştiği ülke olan İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Devrimle birlikte, fabrikaların çoğalması, şehirlerin giderek büyümesi ve kalabalıklaşması, karmaşa duman ve kirlilik nedeniyle sağlıksız hale gelmesi, bireyi yüzleşmek istemediği gerçeklerden kaçmaya yöneltmiştir. Kaçış başka bir şeye sığınmayı zorunlu kılmaktadır, Romantikler de gerçeklerle bağlarını kopararak geçmişte, egzotik yerlerde, imgelemlerinde ve doğada yeni birer yaşam kaynağı bulmuşlardır (Upjohn, 1961: 485). Bununla

⁹ Homeros, *İlyada*, XXIV. bölüm, s.532, 533.

¹⁰ Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylenceler

birlikte bireycilik ve özneliğin aşırı boyutlarda oluşu, anlaşılama, yanlış anlaşılma ve yabancılaşmaya yol açmıştır. Bu da Almanların *weltschmerz* (dünya acısı), Fransızların da *mal du siècle* (çağın hastalığı) olarak adlandırdıkları bir tür melankoliye dönüşmüştür. Doğa sevgisi de bunlarla yakından ilişkilidir, birey yabancılaşma hissi ve yalnızlık karşısında doğaya yönelmektedir. Bu da doğa gizemciliğini ve sonsuzluk fikrini ortaya çıkarmıştır. Romantikler ayrıca geçmişle, Ortaçağ ve o dönemdeki üsluplarla, özellikle de Gotik üslupla yoğun olarak ilgilenmişlerdir (Hobbs, 1992: 205).

Romantik sanatçıların eserleri de, topluma yönelik olmak yerine, kendi imgelemelerine, beğenilerine göre biçimlenmiştir. Romantikler için duyguları en iyi yansıtan edebi tarz lirik şiir olmuştur. William Wodsworth (1770-1850) *Lirik Baladlar* adlı eserinde doğa sevgisini, insanın doğayla olan ilişkilerini yansıtmaktadır. Lord Byron (1788-1824) şiirlerinde toplumun baskılarına karşı isyan eden romantikleri dile getirmektedir. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) *Kubla Khan* (1798) adlı şiirinde egzotizmi, Sir Walter Scott (1771-1832) *Ivanhoe* (1819) adlı eserinde Ortaçağ yaşamını canlandırmakta, Victor Hugo (1802-1885) da eserlerinde Fransa'nın ulusal geçmişini ele almaktadır (Wallbank, 1961: 149-155).

Romantik akımın etkisindeki resimlerin geniş bir konu yelpazesine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Francisco Goya'nın (1746 -1828) eserlerinde fantastik unsurlara yer verilirken (Cunningham, 1990: 256), Ortaçağ'a duyulan hayranlık Henry Fuseli (1741-1825) ve William Blake'in (1757-1827) eserlerinde görülür. Eugène Delcroix'nın (1798-1863) ilham kaynağı edebiyat, tarih ve egzotik ülkeler özellikle Kuzey Afrika olmuştur. Almanya'da ise dönemin dinsel ve mistik eğilimi resimde en açık ifadesini Nasıralılar adı verilen bir grup ressamın yapıtlarında bulmuştur (Eisenman, 1998: 82). 18. yüzyılda manzara resmi aklın egemenliğindeyken 19. yüzyılda romantikler manzara resmine kendi duyarlıklarını ve yüce kavramını kazandırmışlardır (Claudon, 12). John Constable (1776-1837 kullandığı renklerle ve William Turner (1775-1851) da canlı renk kullanımı ve güçlü imgelemeyle devrimci birer manzara ressamıdır (Wallbank, 1961: 155).

Romantik akımda ressamların edebiyatla oldukça ilgilendikleri resimlerine seçtikleri konulardan anlaşılmaktadır. Hatta çoğu ressamın şair de olması bu ilginin boyutunu yansıtır. Romantizm'de Ortaçağ öykülerini konu alan resimler başta olmak üzere edebi konulu resimlerin geniş bir dönemi kapsadığı görülür. Fuseli, Blake ve Delacroix'nın eserlerinden yola çıkıldığında, Dante'den, Milton, Shakespeare, Goethe, Scott ve Byron'a kadar her çağın önemli yazar ve şairlerinin resamlara ilham kaynağı olduğu görülür. Ancak 19. yüzyılda Ortaçağ etkileri geniş bir alana yayılmıştır. Dante gibi şairler, Vergilius ve Horace kadar değerli bulunurken, *Arthur*, *Robin Hood* ve *Siegfried* efsaneleri modern şairlerin ilham kaynağı olmuştur (Boak, 1951: 712). Aynı zamanda şair olan Dante Gabriel Rossetti, resimlerine başta Dante'nin eserleri olmak üzere Romantik ruhun duyarlılığını yansıtan konular seçerken dâhil olduğu Ön-Raffaellocu gruptan farklı bir tavır sergilemiştir.

Rossetti'nin kurucu üyesi olduğu grubun sanatsal geleneğe başkaldıran bir tavrı olsa da Rossetti grubun prensipleri yerine kendi bireysel tercihlerine yönelik hareket etmiştir. İlkelerini bir grup İngiliz ressamın ortaya koyduğu Ön-Raffaelloculuk akımı, 19. yüzyılın ortalarında etkinliğini göstermiştir. 1848 yılı, Fransa, Almanya ve İtalya'da devrimlerin yaşandığı bir yıldır. Londra'da ise Chartist¹¹ hareket erkeklerin oy çoğunluğunu gerektiriyordu. Bu devrimci coşku sanatta da karşılığını bulmuştur. Kendilerine Ön-Raffaellocular adını veren bir grup delikanlı, Londra'nın Gower sokağındaki üst kat odalarından birinde sanatın yarar ve zararları hakkında tartışır, Sir Joshua Reynolds'ın akademik geleneğini küçümseyerek ona şövalye lakabı "Sir

¹¹ Chartist hareket İngiltere'de 1830'larda ortaya çıkmış, 1839'da işçi sınıfı ve alt sınıf tarafından desteklenmiş, 1842'de yeniden ortaya çıkmış ancak ayaklanmaların hiçbirinde Chartistler'in oy hakkı taleplerine ilişkin dilekçeleri kabul edilmemiştir. 1848'de yeniden ayaklanan Chartistler silahlı bir ayaklanma planlarken ihbar üzerine durdurulmuşlardır. Chartistler başarısız olsalar da Parlamento seçimlerinin yılda bir yapılmasına ilişkin taleplerini kabul ettirmişlerdir. Alastair M. Taylor- T. Walter Wallbank (1961). *Civilization* (Past and Present), USA, s. 200.

Sloshua" takarlar. Sanatçılar, Benozzo Gozzoli'nin Pisa, Campo Santo'daki fresklerinden sonraki bazı gravürlere dayanarak, sanatın Raffaello'dan sonra yanlış bir yola saptığı sonucuna varırlar (Lambourne, 1999: 232). Çözüm, John Ruskin¹² (1819-1900) tarafından modern ressamalara açıklanan "doğalcılık" ile Yüksek Rönesans öncesindeki sanatın saflığına geri dönmektedir. Ön-Raffaellocular'dan önce, Alman Nasıralılar¹³ da benzer düşünceleri savunmuşlardır (Gaunt, 1988: 175, 176).

Grup Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, James Collinson, heykeltıraş Thomas Woolner, Fredrick Goerge Stephens ve Rossetti'nin kardeşi ve grubun etkinliklerinin tarihçisi William Michael tarafından kurulmuştur. Tam bir üye olmayan ve Nasıralılar'la çalışan Ford Madox Brown da onlara katılmıştır (Lambourne, 232). Alman Nasıralılar'dan ve Blake'den etkilenen Ön-Raffaellocu birlik, birbirinden oldukça farklı olan sanatçıları ancak birkaç yıl (1850'den 1856'ya kadar) bir arada tutunabilmiştir. Ön-Raffaellocular'ın resimleri, duygu yoğunluğu, ayrıntıcı yaklaşım ve renklerin parlaklığı ile ayırt edicidir. Grup sanatçıları, ayrıntıyla ve ayrıntının doğruluğuyla ilgilenmektedirler. Resimlerinde fotoğrafçılıktaki nesne gerçekliğini yansıtmaya çalışmaktadırlar.¹⁴ Açık havada çalışılan resimlerde, tam bir güneş ışığı etkisi yaratmak için sanatçılar "ıslak beyaz"¹⁵ tekniğini kullanmışlardır (İnankur, 1997: 61). Canlı model kullanımı, grubun prensipleri arasındadır (Barnes, 1998: 42, 43). Ortaçağ öykü ve efsanelerine olan ilgi ise Ön-Raffaelloculuğun diğer bir yönüdür. Sanatçılar resimlerinde Dante, Boccaccio ve Shakespeare'in yanı sıra Romantik şairler Keats ve Tennyson'dan esinlenmişlerdir.

Rossetti ise, Ön Raffaellocuların kurucu üyesi olmasına rağmen, grubun koyduğu ilkelere bağlı kalmayıp, teknik ve konu açısından daha bireysel davranmıştır. Rossetti'nin, sanatsal eğitimin sıkıcılığı karşısında sabırsız davranması, arkadaşları Hunt ve Millais'nin eserlerinde ayırt edilebilen teknik ustalığı elde etmesini engellemiştir. Grubun en heyecanlı ve yaratıcı üyelerinden birisi olmasına rağmen, eserlerinde teknik açıdan yetersizlikler görülmektedir.¹⁶ Toplumsal sorunlarla da fazla ilgilenmeyen sanatçı, eserlerinin konularını genellikle Dante'den, Ortaçağ düşlerinden ve öykülerinden almış, dini konulu resimler yapmıştır. Shakespeare, Malory ve Tennyson'un eserleri de sanatçının ilham kaynağı olmuştur. Ancak Rossetti'nin sanatının merkezinde Dante'nin eserleri yer almaktadır.

Rossetti'nin, Napoli Krallığı'ndan siyasi sürgün olan babası Gabriele Rossetti, Londra'ya yerleşir ve İtalyanca profesörü olur. Dante¹⁷'nin eserlerini yorumlayan Gabriele, ilk doğan oğlunun ismini Dante koyar ve onun şair olmasını ister. Bohem ve kozmopolit yapılı bir ailede, edebi bir ortamda yetiştirilen sanatçı, şiir ve resim arasında tercih yapmakta zorlanmıştır (Barnes, 1998: 39, 41). Rossetti, Blake'in izinden ilerleyerek şiirin ve resmin birlikte bir ifade

¹² *Mimarinin Yedi Lambası, Venedik'in Taşları ve Modern Ressamlar*'ın yazarı olan Ruskin, Ön Raffaellocuların arkadaşı, sanat koruyucusu ve savunucusu olmuştur. Ruskin'in grupla ilk tanışması 1851'de *The Times*'daki bir yazıda onları savunduğu zaman gerçekleşmiştir. Ruskin, *Modern Ressamlar* adlı eserinde, Turner'ı yüceltmekte; manzara resminde, doğru bir gözlemin ve gerçekçi bir betimlenin önemini anlatmaktadır. Ruskin, toplumsal adalet ve ahlaki doğrulukla estetik değerlerin bağlantılı olduğunu savunmaktadır ve 19.yy sanat eleştirisinde sanayi çağına karşı bir tavır içindedir. Linda Nochlin (1966). *Realism and Tradition in Art (1848-1900)*, USA, s. 117, 118.

¹³ 15.yy İtalya'sında ve Almanya'da Ortaçağ'ın sonlarında gerçekleştirilen dini konulu resimleri örnek alan grubun amacı Hristiyan sanatını canlandırmaktır. 1809'da Viyana'da kurulan grup, 1810 yılında S. İsidoro Manastırı'na yerleşmiştir. Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Josef Wintergerst (1783-1867), Joseph Sutter of Linz (1781-1866), Georg Ludwig Vogel (1788-1879),Johann Konrad Hottinger (1788-1828) gibi ressamlardan oluşan gruba daha sonra Peter Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Olivier gibi ressamlar da katılmıştır. Nasıralıların eserlerinde edebi konulara da rastlamak mümkündür, Peter Cornelius'un *Faust* ve Alman destanı *Nibelungenlied* için yaptığı illüstrasyonlar bunlardan bazılarıdır. Fritz Novotny (1960). *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Baltimore, s. 64-67.

¹⁴ *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce (1987), İstanbul, s. 47.

¹⁵ Ön-Raffaellocu ressamlar, resimlerdeki parlak renkleri ve ışık etkisini elde edebilmek için, tuvallerini önce beyaz bir astar boya ile boyar, onun üstüne ikici kat beyaz boya sürer ve bu kat daha kurumadan resimlerini yaparlardı.

¹⁶ *McGraw-Hill Dictionary of Art.*, (Bernard. S.Myers) (1969), V. III, London, s. 560.

¹⁷ Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçiş noktasında önemli bir yeri olan Dante Alighieri, İtalyan edebiyatının en büyük şairi olmakla beraber, edebiyat kuramcısı, ahlak felsefecisi ve siyasal düşünürdür

aracı olması gerektiğini savunmuştur (Janson, 1984: 259). Rossetti'nin erken dönem eserlerinde ise Anglikan olan annesi Frances Polidori'nin dini inancının etkileri görülür (Barnes, 39). Sanatçının, Dante'ye saplantı derecesinde bağlı kalmasında babasının etkisinin yanı sıra Romantik çağın ruhuna sahip olmasının da payı vardır. Rossetti, Dante'nin çoğunlukla *Yeni Hayat* adlı eserinden esinlenmiştir. *Beatrice'nin İlk Ölüm Yıldönümü*, *Dante'nin Aşkı*, *Güzel Beatrice*, *Beatrice'nin Ölüm Anında Dante'nin Düşü* adlı resimlerinin konuları *Yeni Hayat*'tan alınmıştır. Rossetti ayrıca, Dante'nin *İlahi Komedya*'sının *Araf*'ını konu aldığı, *La Pia de' Tolomei* ve *Dante'nin Rachel ve Lia Düşü* adlı resimleri, *Cehennem*'ini konu aldığı *Dante ve Francesca da Rimini* adlı resmi de edebi konulu eserleri arasındadır.

Rossetti'nin resim konusu olarak seçtiği *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedya* (Divina Commedia), Dante'nin de en önemli iki eseri olup, sanatçılar üzerinde İncil'den daha fazla etki bırakmışlardır. 14. ve 15. yüzyıllarda düzinelerce minyatür ve elyazma gerçekleştirilmiş, fresco resminde ise Giotto'nunkiler başta olmak üzere özellikle Dante'nin *İnfernosunu* konu alan pek çok resim yapılmıştır. Dante'nin *İlahi Komedya*'sının ilk seri illüstrasyonunu gerçekleştiren (mürekkep ve kalemle) ressam Botticelli olmuştur (1480) (Barricelli, 1996: 79-81). Yabancı edebiyatlar arasında Dante'nin bilgisini ve takdirini diğer ülkelere kıyasla az da olsa çok da olsa devam ettiren en iyi kanıt İngiltere olmuştur. Chaucer, Milton ve Shelly'nin eserlerinde Dante'nin etkileri görülebilir. Dante'nin sanatçılar üzerinde en fazla etki bırakan eseri *İlahi Komedya*'nın bölümleri 15. yüzyıldan itibaren çevrilmeye başlanmış, *Yeni Hayat* (Vita Nuova) başta olmak üzere diğer küçük eserleri ise 19. yüzyılda çevrilmiştir (Friedrich, 1949: 45,46).

Botticelli'nin *İlahi Komedya*'nın 1481'deki baskısına yaptığı illüstrasyonlardan Sir Joshua Reynolds'ın ünlü resmi 1773'deki Ugolino'ya, Ingres'in, Delacroix'nın ve Ayy Scheffer'in Dante, Virgil, Beatrice ve Francesca resimlerinden, Alman Cornelius, Veit ve Feuerbach, Avusturyalı Koch, İsviçreli Böcklin gibi ressamın resimlerine dek Dante'nin eserleri ilham kaynağı olmuştur. Bu illüstrasyonların önemli bir çoğunluğu Dante'nin *İlahi Komedya*'sından bölümler içerir. Rossetti'nin yanı sıra Dante'nin eserlerini betimlemeleriyle ön plana çıkan ressamlar Blake, Flaxman İngiliz-İsviçreli Fuseli, Almanya'da Vogelstein, Fransa'da Gustave Doré olmuştur. 19. yüzyıl operası da Dante konulu şiirleri seçmiştir. Hatta Alman besteci Wagner Dante'den son derece etkilenmiştir. Bu alanda en iyi bilinen eser şüphesiz Liszt'in 1855'deki Dante Senfonisi'dir (Barricelli, 90-Friedrich, 47).

Rossetti'nin Yeni Hayat ve İlahi Komedya Konulu Resimleri

• Yeni Hayat Konulu Resimler

Dante'nin halk dilinde (İtalyanca) yazılmış ve kronolojik olarak ilk eseri olan (Timur, 1954: 9) (1292-1293) *Yeni Hayat*, otobiyografik bir aşk öyküsüdür). Eser, lirik-düzyazı karışımı bir yapı içinde gelişir. *Yeni Hayat* Dante'nin, dokuz yaşındayken görüp âşık olduğu Beatrice'ye olan duygularının gelişimini ve şairin değişimini yansıtmaktadır (Işık, 1966: 118,119). Eserdeki olay örgüsü Beatrice eksenlidir. Dante, Beatrice'ye olan aşkını, başka kadınları paravan olarak kullanıp herkesten gizlemiştir. Şair, aşkın yarattığı etki karşısında gerçek ve düş arasında gidip gelmektedir. Dante Beatrice'nin selamını aldığı zaman mutlu olur. Beatrice Dante'den selamını esirgediğinde, şair hüsrana uğrar, aşkını gizlemekten vazgeçer ve kendini yalnızca Beatrice için övgü dolu şiirler yazmaya adar. Beatrice babasını kaybettiğinde, Dante bir gün Beatrice'nin de öleceğini düşünür. Düşünde Beatrice'nin öldüğünü görür ve gerçekte de Beatrice ölür. Bundan sonra Dante, Beatrice'ye layık bir biçimde ondan söz edebileceği düzeye gelene dek ondan söz etmeyecektir¹⁸.

Yeni Hayat, Guinizzelli'nin ortaya attığı "Dolce Stil Novo" akımının etkisinde yazılmıştır. Bu akıma göre bütün konuların başında aşk gelmektedir. Sevilen kadın, tanrının yeryüzündeki hayalidir. Tanrı nasıl meleklerle güç vererek gök cisimlerini yönetiyorsa, kadın da sevgilisini gözleriyle etkileyerek onu erdemini kusursuzluğuna erdendirir, en yüksek noktaya

¹⁸ Dante Alighieri, *Yeni Hayat*, çev. Işıl Saatçioğlu (1995), İstanbul, s.17-66.

ulaşmasını sağlar Tanrı ile kadın arasındaki bu benzeşim ilişkisini kavramak bütün Dante'yi kavramak bakımından önemlidir, *İlahi Komedya*'nın anahtarlarından biri de budur (Işık, 1966: 27). Kadın, gerçeğin yeryüzündeki görünümünü temsil ettiği için ona bakan göz de aldanmayacaktır.¹⁹

Beatrice'nin Ölüm Anında Dante'nin Düşü (Resim 5)

Beatrice, babası ölünce derin bir üzüntüye kapılır. Bunun üzerine, Dante dokuz gün süren sancılı bir hastalık geçirir. Dokuzuncu gün ise Dante, bir gün Beatrice'nin de öleceğini düşünür. Bu düşünceyle bir sanrı görür²⁰ ve şöyle anlatır: "*Düş gücümün yarattığı sanrının başında saç başı darmadağın kadın yüzleri göründü bana, şöyle diyorlardı: "Ölüsün sen". Düşlemim başıboş dolaşmaya başladı ve nerede olduğunu bilmediğim bir yere geldim. Saçı başı darmadağın kadınların, derin bir üzüntüyle sokaklarda yürüdüğünü görüyordum sanki; güneş kararıyor gibiydi; öyle ki, ağladıklarını düşündüren bir renge bürünüyordu yıldızlar; kuşlar havada ölüp yere düşüyorlar, müthiş depremler oluyordu sanki. Bu düşlem karşısında şaşkın ve büyük korku içinde bir dostumun bana gelip şöyle dediğini imgeledim: "Duymadın mı? Senin tansıklı kadının ayrıldı bu hayattan". Büyük acıyla ağlamaya başladım bu sözler üzerine; yalnız imgelemimde ağlamıyordum, gözlerim ağlıyor, gerçek yaşlarla ıslanıyorlardı. Göğe baktığımı imgeliyordum ve bir sürü meleğin yukarı döndüğünü görüyordum sanki, önlerinde bembeyaz bir bulutçuk vardı Melekler mutluluk içinde şarkı söylüyor gibiydi, şarkılarının sözleri şöyleydi sanıyorum: Osanna in excelsis (Kerem eyle en yücelerde bizi); başka bir şey duyduğumu sanmıyorum. O an, bunca aşkla dolu yüreğim şöyle diyordu sanki: "Doğru, cansız yatıyor kadınımuz". Bunun üzerine, o soylular soylusu ve mutlu ruhun bir zamanlar içinde bulunduğu bedeni görmeye gidiyorum gibi geldi; ve öyle güçlüydü ki bu yalan düşlem, bu kadını ölü gösterdi bana: Kadınlar üzerini, bir tülle başını örtüyordu sanki; öyle yalın, öyle alçakgönüllü bir ifade vardı ki yüzünde, şöyle diyor gibiydi: "O huzur kaynağını görüyorum ben..."²¹*

Rossetti'nin resminde ise Beatrice'nin hizmetçileri onun cesedi üzerine kefen örterlerken, Aşk figürü, Dante'yi Beatrice'ye doğru yaklaştırmaktadır. Zemin, uyuşturucu niteliği nedeniyle hem kendinden geçmenin, hem de ölüm uykusunun simgesi olan gelinciklerle doludur. Aşk elinde Dante'nin kalbini işaret eden bir ok tutmaktadır. Aşk Cupid'den ziyade, *Yeni Hayat*'ın deniztarağı kabuğu giymiş hacısını simgelemektedir. Aşk figürünün omuzlarında hacılığın işareti görülmekte ve figür elma çiçeği taşımaktadır, tabut örtüsünün üzerinde alıç, küçük frizde bekâretin ve saflığın simgesi olan menekşe ve güller yer alır. Günün doğmasıyla lamba titrek aleviyle sönmek üzereymiş gibi görünmektedir; tıpkı yaşamın bitişi gibi. Renk simgeçiliği, Aşk'ın üzerindeki parlak kırmızı renkli çüppede ve sahnenin yanlarında uçuşan kırmızı kumrulara tutkunun simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Umudun rengi yeşil ise hizmetçilerin giysilerinde kullanılmıştır ve çiftin daha sonra gerçekleşecek olan ruhlarının birleşimini simgelemektedir. Çatının kirişlerine tutturulan rulo biçimli metinde *Yaremya'nın Ağlaması*'ndaki ağıtın başlangıcından Dante'nin yaptığı alıntı vardır (Quomodo sedet solo civitas) "*İnsanlarla dolu olan bu şehir nasıl da ıssızlaştı*" (Milner, 1988: 62).

Şiirde sözü edilen melekler, yeni doğan günün ışıklarıyla kompozisyondaki aydınlık feneri benzeri açıklıktaki gökyüzüne, cennete doğru yükselmektedir. Resmin sağında sabah yaklaşırken çalmak üzere olan bir çan kulesi görülür. Kadın figürleri uzun boylu güçlü Amazon kadınlarına benzemektedir ve bu Rossetti'nin geç dönemde uyguladığı bir tarzdır. Beatrice'ye modellik eden Jane Morris, hizmetçilere modellik edenler ise Alexa Wilding ve Mrs. Stillman'dır. Oyuncu Johnston Forbes-Robertson'un yüzü Aşk figüründe kullanılmıştır. Dante'nin yüzünde ise ölü maski ve Giotto tarafından yapılan portresinden yararlanılmıştır.

Bu eser, 1856'daki aynı konulu sulu boya resimle önemli benzerlikler gösterir. Beatrice'nin grubu ve hizmetçileri, lahdin üzerinde elleri birbirine kenetlenmiş bir biçimde

¹⁹ Dante, *Yeni Hayat*, s. 11.

²⁰ Dante, *Yeni Hayat*, s. 39- 41.

²¹ Dante, *Yeni Hayat*, s. 41, 42.

uzanmış, tam boy ölü heykelini göstermek amacıyla perdeleri geriye çeken hizmetçilerin betimlendiği 13 ve 14.yüzyıl İtalyan mezar heykellerini hatırlatmaktadır. Aynı konulu suluboya resmindeki yumuşak saydamlık bu eserde loş, kasvetli bir havaya bürünmüştür. Figürler suluboya resimdeki keskin hatlara sahip olmasalar da donuk bir biçimde betimlenmişlerdir. Resmin sağ ve sol tarafında göze ilişen Floransa yapıları, üst kısımda gökyüzünü gösteren açıklık, duvarla çevrili odayı dışa açmaktadır.

Resmin çerçevesi de Rossetti tarafından tasarlanmıştır. Çerçevenin alt kenarı üzerine *Yeni Hayat*'ın son sekiz dizesi, resmin başlığı ve Beatrice'nin ölüm tarihi yazılmıştır. Çerçevenin sol üst köşesinde yuvarlak bir güneş, sağ üst köşesinde ise bir ay görülmektedir. Gece ve gündüzdeki güç ve iktidarın bu şekilde betimlenmesine Rossetti'nin şiir ve resimlerinde sıkça rastlanır (Milner, 62, 63).

Güzel Beatrice (Beata Beatrix) (Resim 6)

Güzel Beatrice, Rossetti'nin ölen karısı Elizabeth Siddal'in portresidir.²² Resim, Rossetti'nin eşini anıtsallaştırdığı unutulmaz eserlerinden birisidir. Rossetti'nin Ellen Heaton'a yazdığı mektuba göre esere, eşinin 1862'de ölümünden yıllar önce başlamıştır, ancak ciddi bir biçimde çalışmaya başlaması 1864'te olmuştur. Kompozisyon, Beatrice'nin dünyadan cennete geçişinin gizemli bir görüntüsünü yansıtmaktadır. Sağda, ıssız Floransa sokaklarında ayakta duran Dante, resmin solundaki Aşk meleşine doğru bakmaktadır. Dante, *Yeni Hayat*'ta şehrin durumunu şöyle anlatmaktadır: "Onun bu hayattan ayrılışından sonra şehir bütünüyle onurundan yoksun, yalnız ve çirliçiplak kaldı; ben ise bu çorak, ıssız şehirde ağlamayı sürdürerek, Yeremya Peygamber'in, *Quomodo sedet sola civitas* diyen girişini kullanarak yeryüzünün büyüklerine şehrin durumunu yazdım."²³ Beatrice, 9 Haziran 1290'da ölüm saati olan dokuza gölgenin düştüğü, güneş saatinin yanında kendinden geçmiş bir durumda oturmaktadır. Ölümün habercisi, kırmızı, haleli bir kuş, Beatrice'nin kavuşmuş ellerine uykunun simgesi olan bir gelincik bırakmaktadır (Rodgers, 1996: 82).

Sanatçı, resmi 1870'de tamamladıktan sonra şunları söyler: "Resmi yalnızca Beatrice'nin ölüm olayının betimlenmesi olarak görmemek gerek, eser ruhsal başkalaşımı ve kendinden geçmeyi de simgelemektedir. Beatrice cennette gözleri kapalı kendinden geçmiş bir durumda görülmektedir. Ölümün habercisi olan bir kuş Beatrice'nin elleri arasına beyaz bir gelincik bırakmaktadır. Arka planda Beatrice'nin ölümüne yas tutan ıssız bir şehir ve şehrin sokaklarında Dante, karşı taraftaki elinde Beatrice'nin hayatını simgeleyen alevi tutan Aşk figürüne doğru bakmaktadır. Güneş saatinin üzerindeki gölge dokuzun üzerine düşmüştür. Dante'ye göre dokuz, Beatrice ve onun ölümüyle bağlantısı olan gizemli bir sayıdır." (Barnes, 1998: 48). Rossetti'nin tanımlaması dışında, güneş saatinin üzerinde Beatrice'nin kendinden geçmiş donuk yüzüne doğru çıkıntı yapan göstergenin, cinselliğin simgesi olduğu düşünülmektedir (Parris, 1996: 209).

Rossetti eserde ayrıca eşinin ölümüne ilişkin deliller de sunmaktadır. Kuşun gagasındaki beyaz gelincik eşinin aşırı dozda laudanum (uyuşturucu) alarak öldüğünün göstergesidir. Renklerin de simgesel anlamları vardır. Beatrice mora çalan gri renkli elbise üzerine yeşil bir tunik giymiştir. Renkler, yaşam ve ölümün olduğu kadar umut ve kederin de simgesidirler. Rossetti eşinin öbür dünyada yaşayacağını ummaktadır (Barnes, 48).

²² Rossetti, 22 yaşındayken Ön-Raffaelloocular'ın esin kaynağı olan Elizabeth Siddal'e âşık olur ve bundan sonraki beş yıl Elizabeth ressamın sanatının odak noktası haline gelir; o, Dante'nin Beatrice'sidir. Rossetti'nin Elizabeth resimlerinden sonuncusu ise, karısının intiharının ardından onun anısına yaptığı *Güzel Beatrice*'dir. Elizabeth Siddal, 1862'de düşük doğum yaptıktan sonra depresyona girer ve aşırı dozda uyuşturucu alarak kendini öldürür. Karısının intihar etmesi sonucu, onun ölümünden kendini sorumlu tutan Rossetti, şiirlerinin tek nüshasını fedakârlık örneği olarak karısıyla birlikte gömer. Birkaç yıl sonra Rossetti, Jane Morris için yazdığı şiirlerle, önceki şiirlerini birlikte yayımlamak ister. Nisan 1870'de diğer şiirleriyle basılmak üzere, Ekim 1869'da Elizabeth Siddal'in mezarı açılır ve içindeki el yazma şiirler alınır. Barnes, 1998: 42; Lambourne, 1999: 254.

²³ Dante, *Yeni Hayat*, s. 52.

Elizabeth'in başının çevresindeki hale izlenimi veren mat ışık, Victoria dönemi fotoğrafçısı Julia Margaret Cameron soft-focus fotoğraflarından esinlenilmiştir. Resmin alt kısmında Eski Ahit'in Ağlama kitabından bir satır yer almaktadır:(1:1) *O kent ki, insan doluydu, nasıl da tek başına kaldı şimdi!*²⁴ Dante bu sözleri *Yeni Hayat*'ta Beatrice'nin ölümünün ardından şehrin durumunu anlatmak için alıntı yapmıştır. Resmin üst kısmında Beatrice'in ölüm tarihi verilmiştir, Jun: Die 9; Anno 1290. Ayrıca saat dokuz Rossetti'nin arkadaşı Algernon Charles Swinburne ile seyahate çıkmadan önce Elizabeth'i canlı olarak gördüğü andır. Yuvarlaklar içinde, güneşin, ayın, yıldızların ve dünyanın betimi görülür. Dante'nin *İlahi Komedyası*'nın son satırlarında şöyle demektedir: "*güneşi ve diğer yıldızları hareket ettiren Aşk'tır.*" (Barnes, 1998: 48)

Beatrice'nin İlk Ölüm Yıldönümünde: Dante Melek Çiziyor (Resim 7)

Dante olayı *Yeni Hayat*'ta şöyle anlatmaktadır:

*"Bu kadının bengi hayatın sakinleri arasına katılışının yıldönümüne rastlayan o gün, bir tarafa çekilmiş, onu düşünerek bir tahta parçasına melek resimleri çiziyordum; tam resmi çizerken gözlerimi çevirdim ve onurlandırılması gereken adamların durduğunu gördüm yanımda. Ne yaptığıma bakıyorlardı; sonradan dediklerine bakılırsa çoktandır oradaymışlar da ben fark etmemişim. Onları görünce ayağa kalktım ve selamlayarak şöyle dedim: "Kafamda başka biri vardı."*²⁵

Eser, Dante Gabriel Rossetti'nin suluboya resimlerinin en büyük boyutlu olanıdır. Sanatçı, resimde yakınlarını canlı model olarak kullanmıştır. W.M. Rossetti Dante'nin, Williams adlı aile hizmetçisi yaşlı ziyaretçinin, Elizabeth Siddal ise kadın ziyaretçinin modelidir (Parris, 1996: 265). Rossetti'nin, 1849'da yaptığı aynı konulu resimde kadın ziyaretçiye yer verilmediği görülür. Sanatçı, McCracken'a yazmış olduğu mektupta: "*Dante'nin daha sonra evlendiği Gemma Donati'nin sembolünü üç ziyaretçinin giysisinde göstermeyi düşündüm ama uygun bir yöntem bulamadım. Daha sonra da Dante'yi ön planda tutarak tamamen kendi düşüncelerimle bu acılı kadını resme dâhil ettim.*" (Parris, 266) demektedir.

Kompozisyonun üst kısmında bordür oluşturacak biçimde sıralanan başlar, Dante'nin canlı hayatının simgesidir. Resmin sağ tarafında resim sehпасı yanında tüy kalem ve mürekkep kâsesi vardır. Pencerenin solunda Floransa'nun sembolü olan zambak, sağında ise bir nar görülmektedir. Eşiğin aşağısında; kopuz, kafatası, sarmaşık asmabıyığı ve Vergilius'un kitabı gibi vanitas²⁶ sembolleri görülmektedir. Eserdeki Ortaçağ'a özgü iç dekorasyon, Rossetti'nin bugüne kadar yaptığı en etkili çalışmadır. Ancak sanatçı, modelleri kaynak olarak Dante'nin son dönemlerinden ve İtalya'dan ziyade Kuzey Avrupa'dan almıştır. Arno'nun üzerindeki görüntü 15.yy Flaman resim ve minyatürlerindeki ayrıntıları anımsatmaktadır. Dante ise, Rossetti'nin kopya ettiği Giotto'nun Bargello'da yer alan Dante portresinde olduğu gibi başlıklıdır (Parris, 266).

• İlahi Komedyası Konulu Resimler

Dante'nin en önemli eseri olan *İlahi Komedyası* (1313-21) ise, Ortaçağ'ın temelini oluşturur. *İlahi Komedyası*'da Ortaçağ'da oldukça yaygın olan ruhların kurtuluşa doğru ilerleyişi (ahret yolculuğu) anlatılmaktadır. Eser, *Cehennem* (Inferno), *Araf* (Purgatorio) ve *Cennet* (Paradiso) olmak üzere üç ana bölüme ayrılmıştır. Dante'ye Cehennem'deki hayali yolculuğunda klasik yazar Vergilius rehberlik eder. Eserde Tanrı'yı arayan insanı Dante kendisi temsil etmektedir (Işık, 1966: 49). Alegorik olarak Cehennem²⁷, ümitsizliği, yolculuğun ikinci aşaması olan Araf²⁸;

²⁴ *Kutsal Kitap*, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 2001, s. 1010.

²⁵ Dante, *Yeni Hayat*, s. 57.

²⁶ Boş şey veya boşluk sözcüklerinin karşılığıdır. İnsanın ölümlülüğünü ve bütün dünyasal zevklerin ve başarıların geçiciliğini simgeleyen nesnelerin yer aldığı ölü bir doğa resmidir

²⁷ "*Ruhların dünyada işledikleri suçların cezasını ebediyen çektikleri yer olan cehennem, Kudüs'ün altında oyulmuş huni biçiminde derin bir çukurdur. Göklerden kovulan Lucifero (Şeytan) yeryüzüne düşünce ucu ta dünyanın merkezine varan bu çukuru açmıştır. En dibinde Lucifero buzlara saplanmış olarak durur. Onun öbür yarım küreye doğru ittiği kara kütleli güney yarım küresinde su yüzüne çıkmış, Araf dağına oluşturmuştur. Cehennem, dibe doğru giderek daralan, merkezleri aynı olan dokuz tabakadan oluşmaktadır ve karanlıktır.*" Süheyla Öncel (1996), *İtalyan Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 50,51.

ümidi, son aşamadaki Cennet²⁹; mükemmelliği ve kurtuluşu yansıtmaktadır. *İlahi Komedyâ*, insanın tanrıyı arayışını, ona doğru yolculuğunu ve nihayetinde ona varışını alegorik bir biçimde yansıtmaktadır (Işık, 39). Eserin temelini oluşturan Hıristiyanlık ilkelerine göre, insan hem bu dünyadaki hem de öteki dünyadaki acılarına kendisi sebep olmuştur. Dante'ye göre, insan tanrıdan uzaklaşırsa kötülüğe sürüklenir, tanrıya yönelip, dünyada tanrıyı temsil eden kilisenin ve imparatorun izinden giderse kurtuluşa ulaşabilir. Dante de, meleksi kadın Beatrice'yi izleyip Tanrı'ya yöneleceğine bu yoldan sapmıştır (Işık, 47, 48).

İlahi Komedyâ'da yalnızca bilinen bir ahret yolculuğu anlatılmamaktadır, olaylar ve kişiler Dante'nin kurguladığı bir dünyaya aittirler. Bu dünyada, Dante'nin kendi deneyimleri (aşk ve politika), Hıristiyanlık ve Roma tarihinden alıntılar, skolâstik felsefe ve kutsal kitaplardan, pagan mitolojisine kadar, farklı unsurların bir bütün halinde ele alındığı görülür (Işık, 44).

Dante ve Francesca da Rimini (Resim 8)

Resmin konusu Dante'nin *Cehennem*'inin V. bölümünden alınmıştır. Dante ve Vergilius cehennemden ikinci dairededirler ve burası asıl cehennemdir. Eski zamanların önemli kişilerinden bazıları şehvete düşkünlükleri nedeniyle sonsuza dek cezalandırılmışlardır. Bu dairede şehvet suçluları, sonsuz bir fırtınanın çevresinde dönmektedirler. Dante bunu şöyle betimlemektedir: “*Fırtınalı bir havada, ters yönlerden esen rüzgârların dövdüğü bir deniz gibi uğultulu, ışısız bir yerdî burası. Durmak bilmeyen cehennemî kasırğa, ruhları girdabı içine almış sürüklüyor, çarpıyor ve canlarını yakıyordu. Ruhlar, kasırğanın önüne katılıp yanımıza gelince, ortalık çığlıklar, huçkarıklar, inilti ve tanrısal kudrete savrulan sövgülerle doluyordu*”³⁰ Fırtına, karşı konulmaz bir tutkuyu simgelemektedir. Bu fırtınada sürüklenenler arasında Troya'lı Helena ve Mısırlı Cleopatra gibi efsanevi ve tarihi nitelikli kraliçeler vardır. Dante ise bunların arasından, Rimini'nin ünlü âşıkları Paolo ve Francesca ile konuşmayı tercih eder.

Dante, âşıkların hikâyesini Francesca'dan dinler: “*Günlerden bir gündü. Vakit geçirmek maksadıyla Lancelot³¹'un menkıbelerini ve aşkın ağına nasıl düştüğünü okuyorduk. Yalnızdık, hiçbir şeyden şüphelenmiyorduk. Kitabı okurken birkaç defa göz göze geldik ve rengimiz soldu. Ama o bir nokta mağlup etti bizi. Bu büyük aşğın, sevgilisinin gülümseyen dudaklarını nasıl öptüğünü okuduğumuz zaman, benden asla ayrılmayacak olan sevgilim, ürpererek dudaklarını dudaklarımın üzerinde kenetledi. Kitap ve onu yazan, Gallehaut³² oldu bizim için. O gün daha fazla okumak nasip değilmiş (Gianciotto'nun kılıcı bir vuruşta ikisini de öldürmüştür.)*”³³

Aynı konu Romantik ressam William Blake tarafından da resmedilmiştir ve Blake'in resminde şehvet suçluları bir girdabın içinde dönmektedir. Rossetti'nin resminde ise sevgililer iki biçimde; bir panoda öpüşürken diğesinde ise garip bir biçimde boşlukta savrulurken betimlenmişlerdir. Sanatçı Dante'den ziyade Leigh Hunt'ın şiiri *Rimini'nin Öyküsü*'nden esinlenmiştir. W.M. Rossetti'nin notlarına göre, 1849 yılında aynı sahnelerin farklı sıralandığı üçlü bir resim panosu tasarlanmıştır. Soldaki sahnede Paolo ve Francesca öpüşmektedir, ortadaki sahnede Dante ve Vergilius ikinci dairededir, sağdaki sahnede ise ruhlar aynı yöne doğru uçmaktadırlar. Sevgililerin öpüşürken betimlendiği çizimler 1855'te tamamlanmıştır. Rossetti, Elizabeth Siddal'in güney Fransa'ya gitmesi için gereken parayı sağlamak amacıyla resmi çok kısa bir sürede tamamlamıştır. Rossetti'nin sevgilileri hale biçimli bir pencere önünde

²⁸ “*Araf, pişmanlık duyarak kurtuluşu bekleyen ruhların günahlarından arınarak göğe çıkmaya layık duruma geldiği yerdir*”. Öncel, 1996: 54.

²⁹ “*Mutlu ruhların barındığı yer olan Cennet dünyanın çevresini saran dokuz gök küresinden oluşur. Küreler saf ışıktandır ve Tanrı'ya yaklaşıldıkça ışığın şiddeti çoğalır*.” Öncel, 1996: 55.

³⁰ Dante Alighieri, *İlahi Komedyâ (Cehennem)*, çev. Feridun Timur (1984), C.1, İstanbul, s. 110.

³¹ Yuvarlak masa şövalyelerinden. Galles ülkesinin efsanevi kralı Arthur'un karısı Genièvre'e aşık olur. Fransız romanında aşkı bizzat Genièvre öper.

³² Adı geçen romanda Gallehaut, Lancelot ile Genièvre arasında aracılık yapan kimsedir

³³ Feridun Timur (1954). *Dante Alighieri (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, İstanbul, s. 30-32

betimlediği kompozisyonun kara kalem çizimleri olasılıkla daha önce tamamlanmıştır (Parris, 278).

Kompozisyonda Paolo ve Francesca kırmızılar içinde betimlenmiştir. Paolo'nun okuduğu kitap, kaçınılmaz bir biçimde sevgililerin öpüşmelerine yol açmıştır. Sevgililerin ayakları altında güller görülmektedir (Parris, 278). Soldaki panoda elleri ve dudakları birbirine kenetlenmiş, oldukça canlı bir görüntü sergilemektedirler. Orta panodaki Dante ve Vergilius elele tutuşmaktadır. Cehenneme düştükten sonra ise sevgililerin kolları birbirine kenetlenmiş, öpüşmek yerine korkudan dolayı sarılmışlardır. Sevgililerin giysileri bile yüzleri gibi rengini, canlılığını yitirmiştir.

La pia de' Tolomei (Resim 9)

Resmin konusu Dante'nin *Araf*'ının V. bölümünden alınmıştır. *Vergilius ile Dante Araf'ta ilerlerken karşılıklı bir ruh kafilesi çıkar. Bunlar savaşta ölmüş veya cinayete kurban gitmiş kimselerin ruhlarıdır. Öncekiler gibi bu kafiledeki ruhlar da son nefeslerinde bağışlanmışlar ve cennete çıkmaya hak kazanmışlardır. Bu ruhlar Dante'nin canlı olduğunu anlarlar ve onun dünyaya döneceğini bilip mesajlar verirler.*³⁴ *Kafiledeki ruhlardan üçüncüsü şöyle der: " Dünyaya dönüp de bu uzun yolculuğun yorgunluğunu çıkardıktan sonra beni de Pia'yı³⁵ da hatırla! Siena'da açtım gözlerimi Maremma'da kapadım. Evlenirken elime nişan yüzüğünü takan bunu bilir."*³⁶

Pia de' Tolomei kocası Nello della Pietra tarafından Siena yakınlarında sıtmalı bir bölge olan Maremma'da bir kalede hapsedilmiştir. Burada ya hummadan ya da zehirlenerek ölmüştür (Parris, 1996: 233): Rossetti'nin resmi gerçekleştirilmesinde, 1856 ve 1857'de Londra'da sahnelenen başrolünde Adelaide Ristori'nin yer aldığı Charles Marengo'nun oyunu *Pia dei Tolomei*'nin payı vardır. Konu, Rossetti'yi bu dönem meşgul eden pek çok mutsuz evlilikten birisiyle ilgilidir ve böyle konular seçmesinin nedeni modeli ve esin kaynağı Jane Morris'in özel hayatıyla ilgili olmasındandır. Rossetti'nin kardeşinin 23 Ocak 1868'de yazdığına göre, resim için ilk çalışmalar başlamış ve resme Jane Morris modellik yapmıştır. Mevcut eskizlere göre figür sol tarafta bir korkuluğa yaslanmıştır ve arkada Maremma bataklıklarını yansıtan bir ayna yer almaktadır. Figür üzgün bir biçimde parmaklarıyla yüzüğü tutmaktadır, yapmış olduğu evlilikten şimdiden pişman olmuştur. Erken çizimlerinde baş arkaya doğru eğimliyen sonradan dikkatin ellere ve yüze doğru yönelmesini sağlamak için baş öne doğru eğilmiştir. Swinburne bitmemiş resmi 1868 baharında şöyle betimlemiştir: "*Saçlarının koyu siyahlığına karşın beyaz ve solgun yüzlüdür. Solgun ve güzel yüzü biraz öne doğru eğilmiştir. Gözlerinde garip bir şaşkınlık, acı ve yorgunluk ifadesi vardır.*" (Parris, 233, 234).

Rossetti resmin arka planını Haziran 1869'da yapmayı düşünürken, F.R. Leyland'ın siparişi üzerine resmi bırakmış ancak 1880'in sonlarında tamamlamıştır. 1875 yılında yazılmış bir mektuba göre figürün üzerindeki giysi muhtemelen, şimdi Victoria and Albert Müzesi'nde bulunan ve 1867'de Rossetti tarafından satın alınan Botticelli'nin bir potresindeki giysiden esinlenilmiştir. 1880'de Fairfax Murray resmin arka planı için sanatçıya Maremma bölgesiyle ilgili çizimler, Frederick Shields ise sarmaşıkla çevrili duvarların fotoğraflarını gönderir. Sanatçı yaz sonlarına doğru incir ağacının yapraklarını ve sarmaşığı tamamlar. Aralık başlarında resim tamamlanır (Rodgers, 98-Parris, 24).

İncir ağacı verimliliğin simgesidir ama burada La Pia'nın durumuna ilişkin ironik bir anlam da içerebilir. Sarmaşık ölümün içindeki yaşamın bir simgesidir. Ön planda görülen güneş saati zamanın geçişini simgelemekle beraber saatin göstergesindeki Blake tarzı bir melek ve şans çarkı ile kocasının eski aşk mektupları değişimi simgelemektedir. Önceki mutluluğun yerini zorunlu bekârlık almıştır. Tespih ve dua kitabı tutsağın ismini ima etmektedir; Pious.

³⁴ Dante Alighieri, *İlahi Komedyası (Araf-Cennet)*, çev. Feridun Timur (1969), C.2, s. 43-48.

³⁵ Tanınmış Siena'lı de' Tolomei ailesinin kızı olan Pia, kıskançlık yüzünden ya da ikinci kez evlenebilmek amacıyla kocası Nello de' Pannocchieschi tarafından Maremma'da öldürülmüştür.

³⁶ Dante, *İlahi Komedyası (Araf-Cennet)*, s. 48.

Sanatçının, Jane Morris'in modellik ettiği geç dönem eserlerinde yorgun ve bitkin bir ruh hali hâkimdir (Rodgers, 98- Parris, 234, 235).

Dante'nin Rachel ve Lia Düşü (Resim 10)

Dante Vergilius'un rehberliğinde Araf'ta ilerlemektedir. Yedinci katta şehvet düşkünlerinin yanarak paklaştıkları alevlerin içinden geçer ve son merdivene varırlar. Fakat akşam olduğundan yollarına devam edemezler ve geceyi basamakların üzerinde geçirirler. Dante bir düş görür.³⁷ Dante gördüğü düşü şöyle anlatır: "Aşk odiyle bidüziye yanıyormuş gibi görünen Kytheralının doğuda, dağ tepesinde ışımaya başladığı saatte idi sanırım, rüyada genç ve güzel bir kadın gördüm. Kırdı çiçek toplayarak dolaşıyor ve şarkı söyleye söyleye diyordu ki:

*-İsmimi soranlar bilsinler ki ben Lia'yım kendime bir çelenk yapmak için güzel ellerimi şurada burada gezdiriyorum. Aynada kendimi beğeneyim diye burada süsleniyorum, ama kız kardeşim Rachel aynasının önünden asla ayrılmaz, bütün gün orada oturur. O benim güzel gözlerimi görmekten ne kadar hoşlanırsa ben de ellerimle kendimi süslemekten öyle hoşlanırım. Onun zevki temaşa etmek, benim zevkim de bir şeyler yapmaktır."*³⁸

Dante Virgil'in rehberliğinde Araf'ta ilerlemektedir. Düşler çayırında Elizabeth Siddal'in modellik ettiği Rachel nehrin üzerindeki taş bir havuz üzerine oturmuş sudaki yansımasına bakarken, kardeşi Lia çelenk yapmak için hanımeli dalları toplamaktadır. Sol arka planda çalılığın önünde yürüyen figür ise Dante'dir. Nehrin aktığı tünel ve havuz Rossetti'nin hayalinde yarattığı garip mimari kuruluşlardır (Rossetti, 48). Ruskin'in ricası üzerine Rossetti resmin ön planındaki bitkilere ve suya özel bir çaba harcamıştır. Ruskin eserdeki çüppenin mor rengini, taş işçiliğini ve hanımeli çiçeklerini renk açısından eşsiz bulmuştur (Parris, 277). Lia'nın saçındaki hanımeli ve gül Rossetti için cinsel cazibeyi çağrıştırmaktadır. Lia üzerindeki yeşil giysiyle yaşamın rengini dolayısıyla da canlı bir hayatı, Rachel ise dine dayalı bir hayatı simgelemektedir. Rossetti Rachel'in üzerindeki mor renkli giysiyle hareketsizliği ve hatta ölümü simgelemektedir. Resimde model olan Elizabeth'in bu sıralar hasta olma ihtimali yüksektir. Elizabeth, Ruskin'in resim için ödediği para ile güney Fransa'ya tedavi olmaya gitmiştir (Barnes, 1998: 46).

Realizm Akımında Daumier Cervantes Etkileşimi

Honoré-Victorine Daumier'nin de temsilcisi olduğu Realizm, 19.yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıkmış, özellikle edebiyat ve resimde etkisini göstermiş bir akımdır. Realizm akımının müzikte karşılığı yoktur (Hobbs, 1992: 368). 19.yüzyıl Realizm'i, Romantizm'in ihmal ettiği orta ve alt sınıfı gerçekçi bir biçimde betimlemeyi amaçlamıştır. Romantikler tutku ve sevgileriyle hareket ederler, imgelemleri onları geçmişe, Ortaçağ'a götürür. Realistler ise, dış dünyayla ilgilidirler; toplumsal koşulları, günlük yaşamdan ayrıntıları, insanların nasıl göründüklerini, nasıl çalıştıklarını ve nasıl davrandıklarını ayrıntılı bir biçimde incelerler (Perry, 1985: 543).

Edebiyat ve sanattaki realizm, 19.yüzyıldaki bilimsel ve teknolojik gelişmeler sayesinde güçlenmiştir. 19.yüzyılın ikinci yarısı Pozitivist çağ olarak adlandırılmaktadır. Pozitivism terimi, Auguste Comte (1798-1857) tarafından 1830'larda kullanılmıştır. Comte, bilimin ve nesnel yöntemlerin tüm insanlığın problemlerini çözeceğine inanır. Görsel sanatlarda Pozitivist yaklaşım, romantik öznelliği ve imgelemi reddederek, sıradan, gözlemlenebilir dünyanın oldukça nesnel ve anlaşılır bir tasvirini yapar. Pozitivism yalnızca Natürallizm'in doğmasına neden olmamış, ayrıca akademik sanatın gerçekçi figür ve unsurlarla güçlü, betimleyici üslubu, empresyonistlerin ışık fenomeni üzerinde durmaları, fotoğrafçılığın gelişmesi, mimariye yeni teknolojilerin uygulanması gibi 1850'den sonraki sanatsal gelişmeleri de etkilemiştir (Stokstad, 1999: 981).

³⁷ Dante, *İlahi Komedyâ (Araf-Cennet)*, s. 205.

³⁸ Dante, *İlahi Komedyâ (Araf-Cennet)*, s. 208, 209.

Realist sanatçı ve yazarlar, tıpkı bilim adamları gibi deneysel dünyayı dikkatli bir biçimde incelerler (Perry, 543). Romantik, kahraman ve evrensel olanı, realist ise sıradan insan tipini betimler. Edebiyatta, Goethe'nin *Faust*'u ile Tolstoy'un *Ivan Ilych*'i romantik ve realist yaklaşım arasındaki karşıtlığı yansıtan iki örnektir. Faust, mükemmel bir bilgin, bilgilerin efendisi, insanüstü tutkuları Tanrı ile kötü ruh arasındaki anlaşmazlık konusu haline gelmiştir. Ivan Ilych ise sıradan bir orta sınıf insanıdır ve orta yaşlarda korkunç bir hastalıktan ölür. Tolstoy'un Ivan Ilych'in ölümünü tasvir edişi natüralizm olarak adlandırılan Realizm'in aşırı biçimine yakındır (Hobbs, 1992: 368). Romantikler için duyguları en iyi yansıtan lirik şiir iken Realistler için toplumsal koşulların ve insan davranışlarının en iyi yansıtıldığı araç roman olmuştur. Yazarlar daha çok toplumsal yaşamdaki ve insan davranışlarındaki kötü yanları ele almaktadırlar. Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta (1863-69) Rusların soyluluğunu ve Napolyon'un Rusya'yı istilasının ardından yaşanan trajediyi anlatmaktadır. *Anna Karenina* 'da (1873-77) sınıf ayrımlarını ve evlilik ilişkilerindeki karmaşayı ele almaktadır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı (1866), insan davranışının derinliklerine inmeyi sağlayan psikolojik bir romandır. Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* (1857) adlı romanı realist romanın ilk örneğidir. Bencil bir kadının, sadık, çok çalışan ama sıkıcı eşine olan nefretini ve zinasını anlatmaktadır (Perry, 544).

Realist ressamlardan Gustave Courbet (1819-1877), taş kıran işçiler, toprağı süren köylüler, güreşçiler, yıkananlar, aile grupları gibi sıradan insanları ve sıradan sahneleri betimlemiştir. Realist ressamlar ayrıca dilencileri, fahişeleri, çalışan insanları da konu edinmişlerdir (Perry, 544). Eduard Manet ve Edgar Degas gibi ressamlar da fahişelik konusuyla ilgilenmişlerdir (Bolton, 1989: 52, 53). Daumier ise, orta sınıfın üst tabakasının, avukatların ve politikacıların kötü davranışlarını, zaafalarını yerdiği karikatürlerinin yanı sıra sanayi devriminin yarattığı işçi sınıfını konu alan *Transnonain Sokağı* (1834) ve *Üçüncü Sınıf Vagon* (1862) adlı resimlerimleriyle Realizm'e sözcülük etmiştir (de la Croix, 1991: 888, 889).

Daumier, toplumsal yaşamdaki aksaklıklara duyarlı bir ressamdır. Bunun en açık biçimini siyasi ve yergi içerikli karikatürlerinde göstermiştir., 1829'dan itibaren taşbaskı karikatürler çizmeye başlayan Daumier, 1831 yılında yayımcı Charles Philipon'un haftalık *La Craicature* dergisine siyasi ve yergi içerikli taşbaskı karikatürler çizer. Daumier'nin ilk karikatürleri, kral ve hükümetine karşıdır. Sanatçı, Kral Louis Philippe'i *Gargantua* olarak çizdiği için Saint-Pelagie hapisanesinde altı ay hapis yatar, serbest bırakıldıktan sonra da *La Caricature* ve Philipon'un diğer yayını olan *Le Charivari* için aynı tür karikatürler yapmayı sürdürür. Çağdaşı sanatçılardan etkilenen Daumier, karikatürün Fransa'da yeterince saygınlık kazanmadığı bu dönemlerde, aralarında ressam Diaz ve heykeltıraş Preault'ın bulunduğu bir grup siyasi köktenci bohemlere katılır ve yağlı boya resimler yapmayı dener (Eitner, 1987: 232, 233). Bu sıralarda, Daumier, Phillion'un önerisiyle, Fransız Parlamentosu üyelerinin karikatür büstlerini de yapar (Needham, 1988: 52). 1835 yılında *La Caricature* dergisinin kapanmasından sonra sanatçı, *Le Charivari* dergisinde, toplumsal yaşamı eleştiren, siyasi tartışmalara yol açmayan karikatürler çizmeye devam eder. Sanatçı yaptığı taşbaskı karikatürlerde Paris toplumunun her çeşit tipini betimlemiştir. Vatandaşlarını dolandıran girişimci *Robert Macaire* tiplmesi yüzden fazla farklı tipte betimlenmiştir. Aralık 1851'de Louis Napoleon cumhurbaşkanı seçilir ve despot bir yönetici olur. Cumhuriyet'in çöküşünden sonra Daumier, *Ratapoil* (1851) adlı Bonapartçı bir zorba tip yaratır (Eitner, 234).

Sanatçının öğretici, eleştirel yönü nedeniyle La Fontaine'in masalını konu alan *Değirmeci ve Oğlu* resminin yanı sıra edebiyattan esinlendiği en önemli örnek Cervantes'in Don Kişot'u olmuştur. Daumier, yaşamının sonlarına doğru, Cervantes'in *Don Kişot* romanını resimlemiştir. Önce 1850'de sonra da 1858'de Salon'a *Don Kişot* konulu iki resim göndermiştir. Sanatçı, 1867-68 yıllarında, 60 yaşına geldiğinde, görme yetisini kaybetmeye başlamış ve bu arada kendini *Don Kişot*'un tüm serisini yapmaya adanmıştır (Wilson, 1990: 42). Cervantes'in *Don Kişot*'u, İspanya'da yaygın olan Amadis de Gaula üslubundaki şövalye romanlarına bir yergi olarak yazılmıştır ve eserde 17. yüzyılın başlarında çökmekte olan İspanyol feodal toplumunun

eleştirel bir çözümlemesi yapılmaktadır.³⁹ Daumier de resimlerinde topluma yönelik yergisini ve siyasi eleştirisini yansıtmakla aynı amaca hizmet etmekte ve kaynak olarak da Don Kişot'u seçmektedir. Daumier'nin eserlerinde görülen ilginç noktalardan biri de realizmin ve imgelemin birbiriyle karışmasıdır.⁴⁰ Bu açıdan bakıldığında ressam için *Don Kişot* bunu en iyi yansıtan eser olmuştur.

Don Kişot'un kaleme alındığı dönemde İspanya'da Katolik kilisesi egemendir ve bu, edebiyatı da etkilemiştir. Dönemin roman ve oyunlarında, Ortaçağ şövalyeliği, özellikle onur ve sadakat temaları işlenmiştir (Kagan, 1991: 504). Cervantes, Don Kişot'da şövalyeliğin çekilmez yanını gülünç hale koyarak yergisini yaparken, şövalyeliğin hoş giden yanlarına dokunmamıştır. Yüce bir aşk, haksızlıklarla mücadele, zayıfların korunması gibi insan ruhunu heyecanlandıran duygular, gülünçlüğü altında yatan şeylerdir (Habib, 1940: 473). Cervantes'in eserinde Sanşo Panza'nın realizmi ile Don Kişot'un modası geçmiş dini idealizmi yan yanadır (Kagan, 505). Bu iki karşıt durum insanlığın doğasında var olan bir çelişkiyi yansıtmaktadır. Şövalyenin dış dünyası ile dış gerçekliğin çatışması sonucu trajik durumların yaşanması kaçınılmazdır. Bu durum karşısında çaresiz kalan iyi kalpli Sanşo Panza'nın düştüğü durum da trajiktir.⁴¹ Eserde gülünç olan sadece olaylardır, ancak Don Kişot'un kendisi insanı en çok düşündüren karakterdir (Habib, 472). Alman filozof F. W. J. Von Shelling'e göre: Don Kişot, yaşamın en evrensel, en etkileyici ve en resimsel portresidir.⁴²

Daumier'nin Don Kişot Konulu Resimleri

Daumier, Cervantes'in Don Kişot'unu konu aldığı çok sayıda eser gerçekleştirmiştir. *Don Kişot ve Sanşo Panza (Resim 11)* resminde ise sanatçı, Don Kişot ve Sanşo Panza'yı izleyiciye tanıtmaktadır. Cervantes'in eserinin konusu ise kısaca şöyledir: "Elli yaşlarında bir asilzade olan kahraman, Manş eyaletinin bir kasabasında, kadın kâhyası, genç yeğeni ve bir uşak ile birlikte yaşamaktadır. Sabahları erken kalkan, uzun boylu, zayıf vücutlu bu kahraman, ava düşkünlüğü ile bilinir. Asilzade çok fazla şövalye kitapları okumaktan aklını yitirir, sonunda kahramanlık gerektiren işler yaparak şövalyeliği tekrar canlandırmak ister. Asilzade, kendine Don Kişot, yaşlı ve sıska atına Rossinante ismini verir, paslı zırh ve kırık miğferiyle yola koyulur. Dülsine adlı köylü bir kıızı, soylu bir bayan olarak görür ve onun aşkı için savaşır. Don Kişot'a seyislik yapan, şövalyenin peşine ada valisi olmak amacıyla takılan köylü Sanşo Panza'dır. Don Kişot, sayısız maceralar yaşar, kendince kahramanlıklar sergiler ama her zaman trajik ve gülünç durumlara düşer. Sanşo'nun uyarılarına aldırmaz etmeyen Don Kişot'a göre her şey büyüldür. Kasabanın rahibi, berberi ve genç Karrasko çeşitli planlarla onu kasabaya döndürmek isterler. Karrasko şövalye kılığına girer ve ilkinde Don Kişot'a yenilir. İkinci kez şövalye kılığına girdiğinde Don Kişot'u yener, karşılığında Don Kişot bir yıllığına şövalyelikten vazgeçecektir. Bunun üzerine Don Kişot kasabasına döner, aklı başına geldiği sırada ise ölür. Ölmeden önce de yaptıklarından dolayı pişmanlığını dile getirir.⁴³

Bu bitmemiş tuval ise, sanatçının, her şeyi düzlemler içine yerleştirdiği, ışık ve gölge arasındaki karşıtlığı kullandığı çalışmalarının ilkidir. Eserde, hacimlerin üzerinde çok çalışılmıştır. Resimde ne ifade edileceği üzerinde mutlak bir kesinlik vardır. Bu plastik yöntemler sayesinde, karakterler gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir. Sanşo, bodur ve ağır kütleyle eşeğin üzerinde uysal bir biçimde ağır ağır ilerlemektedir. Sanşo'nun göbeği ve sağ bacağı gölgede kalmıştır. Don Kişot, gülünç atı Rossinante üzerinde, olabildiğince farklı, tümüyle parlak bir hayalet görünümünde ilerlemektedir. Don Kişot, kendi düşlerinin dünyasındadır, vücut hatları insan vücuduna benzememektedir, kahramanın ağırlığı yoktur. Don Kişot, kahramanlık takıntısının parlak bir ruhudur ve ay ışığında ilerlemektedir. Bu, Cervantes'in kahramanının fıkra tarzındaki betimlenişinden oldukça farklıdır (Rey, 1985: 74).

³⁹ Aziz Çalışlar (1993). *Türk ve Dünya Edebiyatçıları*, C.I, Cervantes maddesi, İstanbul, s. 286.

⁴⁰ *Encyclopedia of World Art*, V.IV, s. 238.

⁴¹ Çalışlar, Cervantes maddesi, s. 286.

⁴² *The McGraw-Hill Encyclopedia Of World Biography* (1973), V.II, s.451.

⁴³ Cervantes, *Don Kişot*, çev. Aynur Durukan (1996), İstanbul.

Don Kişot Yel Değirmenlerine Saldırıyor (Resim 12) adlı resimde, Don Kişot'un şövalyelik ruhuyla kahramanlık sergilemeye çalıştığı an betimlenmiştir.

O sırada, Don Kişot, ovada otuz kadar yel değirmeni görünce silahşoru Sanşo'ya seslendi:

"Dostum, şansımız yaver gidiyor, şu karşıdaki müthiş devleri görüyor musun? Sayıları otuzdan fazla, bunlar ile savaşıp hepsini öldüreceğim. Alacağımız ganimetler ile zenginleşmeye başlayacağız. Bu alçak yaratıkları yeryüzünden kaldırmak ile Tanrı'ya hizmet etmiş de olacağım."

Sanşo hayretle: "Hangi devler," dedi.

Don Kişot:

"İşte şu gördüklerin, kolları da ne kadar büyük. Bunların içinde kolları iki fersah uzunluğunda olanlar bile vardır."

"Fakat efendim, aman dikkat edin, onlar dev değil yel değirmeni. Sizin kol zannettikleriniz de kanatlarından başka bir şey değil."

"Senin maceralarda hiç tecrüben olmadığı görülüyor, eğer korkuyorsun buradan çekilip bir köşede dua etmeye başla, ben de eşit şartlar içinde bulunmadığım halde, bu tehlikeli savaşa girişeceğim."

Bu sözleri söyler söylemez Rossinante'yi mahmuzlayıp değirmenlere saldırdı. Bunların dev değil yel değirmeni olduğunu bağıra bağıra söyleyen Sanşo'yu dinlemiyordu bile. İşin garip tarafı değirmenlere yaklaştığı halde fikrini hiç değiştirmemesiydi.

Bütün gücüyle bağırarak:

"Kaçmayın alçak yaratıklar, size saldıran şövalye tek başına çarpışıyor." diyordu.

Tam bu sırada, biraz rüzgâr çıkmış, değirmenlerin kanatları da dönmeye başlamıştı.

Don Kişot sözlerine devamla:

Ne yaparsanız boşuna, kollarınızı Briarée denilen devinkinden fazla da sallarsanız, cezanızı vereceğim."

Bu sözlerinden sonra, kalkanını öptü ve canım Dulcinée'sine emanet ederek, mızrak elde, ilk değirmenin kanadına saldırdı. Dönmekte olan kanat Don Kişot'u atı ile birlikte havaya kaldırıp yirmi adım öteye fırlattı. Sanşo, eşeğini alabildiğine sürüp efendisinin imdadına koşuyordu. Şövalyemiz öyle şiddetli düşmüştü ki, at uşağı, kendisini kaldırmakta epey zorluk çekti."⁴⁴

Don Kişot teması, Daumier'yi teknik olarak oldukça özgür kılmıştır. Resimde görülen hareket hem plastik hem de psikolojik açıdan güçlü bir biçimde ifade edilmiştir. Ön planda mantıklı Sanşo, efendisinin yel değirmenlerine vahşice saldırışı karşısında, ellerini ümitsizlik içinde sıkmaktadır. Don Kişot, düz bir ovada hızla ilerlemektedir, deliliğin yarattığı kendini bilmezlikle, yel değirmenleriyle mücadele etmeyi amaçlamaktadır (Rey, 120).

Don Kişot ve Ölü Katır (Resim 13): Don Kişot ve Sanşo Panza Sierra Morena dağında ilerlerken yolda kurtlar ve köpekler tarafından parçalanmış bir katır ölüsüne rastlarlar. Yoldan geçen bir çoban durumu anlatır. Kardino adında bir genç, sevdiği kız elinden hile ile alındığı, sonra da onu bulamadığı için delirmiştir. Buralara ilk katır sırtında gelmiş, sonra katırı ölmüş, o ise aşk acısından çılına dönerek dağlarda yaşamaya başlamıştır.⁴⁵

Eser küçük boyutlu olmasına rağmen, anıtsal bir etki bırakmaktadır. Kompozisyonda, sağ taraftan vuran ışık, parçalanmış zemine doğru yayılmıştır. Günün ilk ışıkları, kahramanın atının üzerine düşmektedir ve bu ışıklar ölü katırın önüne trajik bir biçimde yansımaktadır. Işığın yaratmış olduğu etki oldukça teatraldır. Ölü katır, Don Kişot'un yoluna çıkan bir engeldir; kahraman spotla aydınlatılmış uzak bir mesafede durmaktadır. Daumier, usta bir düzenleme ile gözün kahramana yönelmesini sağlamıştır. Işık, Don Kişot'un dikkatinin ölü hayvana yönelmesini sağlamaktadır. Gölgeler engebeli patikaya yayılmıştır. Resim teknik açıdan, oldukça zengin ve geniş kapsamlıdır. Güçlü bir ışık gölge kontrastı sayesinde, karanlık vücudu haleyle çevrilen ölü katır, daha da hareketsiz hale gelmiştir. Sanatçı, Don Kişot'un ölü katıra rastlamasından oldukça etkilenmiş ve bunu Dabigny'nin Auvers'deki stüdyosuna duvar dekorasyonu olarak tekrar resmetmiştir (Rey, 124).

⁴⁴ Cervantes, *Don Kişot*, s. 36, 37.

⁴⁵ Cervantes, *Don Kişot*, s. 111-119.

Don Kişot Koyun Sürüsüne Saldırıyor (Resim 14): Don Kişot ve Sanşo Panza yollarında ilerlerken, iki toz bulutu görürler. Don Kişot, bunların savaşıcak olan iki ordu olduğunu düşünür; Sanşo buna önce inanır, sonra ise yaklaşan toz bulutunun koyun sürüsü olduğunu anlar. Sanşo efendisini uyarır ancak Don Kişot hayalinde yarattığı şövalyelerle savaşırçasına koyun sürülerine saldırır. Çobanlar, koyunları öldüren Don Kişot'u, bağrısalar da durduramazlar ve ona sapanlarıyla taş atarlar. Bu taşlar, onun kaburgalarını zedeler, dişlerini kırar ve parmaklarını ezer. Don Kişot atından düşünce, çobanlar onu öldürdüklerini sanarak koyunlarını da alıp kaçarlar. Sanşo ise, iki eliyle sakalını yolarak, dünyaya geldiğine pişman bir halde kaderine küfretmektedir.⁴⁶

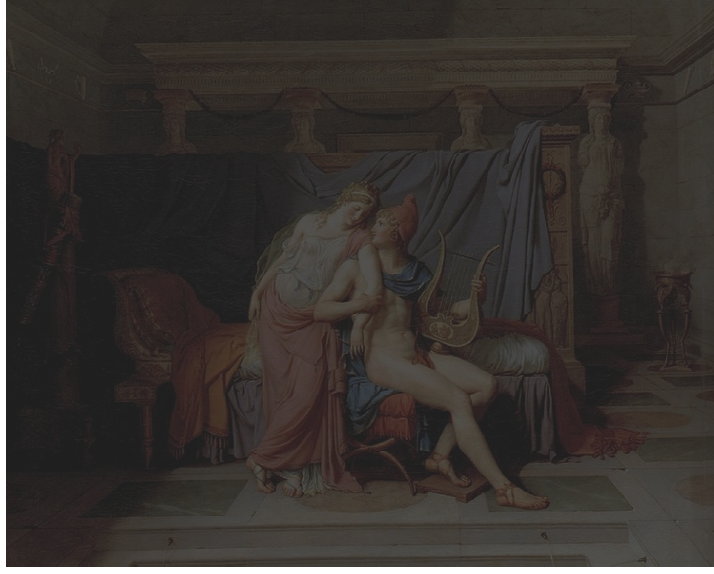
Resimde, Don Kişot, koyun sürüsüne saldırırken betimlenmiştir. Daumier, sıska atın üzerindeki uzun ve yana yatmış Don Kişot ile cüsseli eşeğin üzerindeki şişko Sanşo Panza arasında güçlü bir karşıtlık oluşturmuştur. Sanatçı, bu gülünç ve dokunaklı olayı betimlerken ayrıntıları ele almamıştır. Kompozisyon, ışık ve gölgenin oluşturduğu birkaç geniş alandan oluşmaktadır. Don Kişot ve Sanşo Panza figürleri, gökyüzüne karşı yerleştirilmiştir (Wilson, 42).

Sonuç

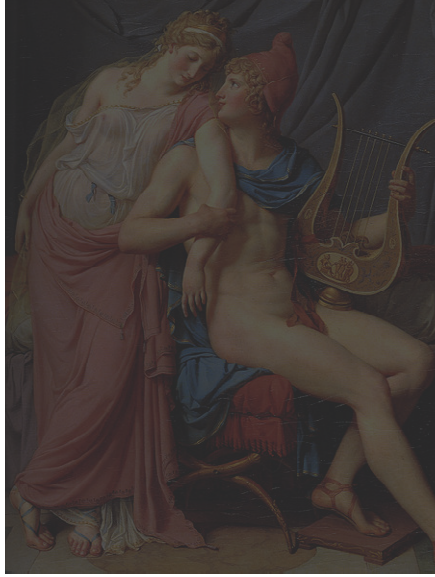
Neoklasik akımda antikçağa öykünme, toplumsal değişimlere duyarlı bir ressam olması nedeniyle David'in resimlerinde farklı bir boyut kazanmıştır. Fransız İhtilali öncesi, vatanseverlik, kahramanlık ve özgürlük gibi monarşi karşıtı düşünceleri savunan ressam, Homeros'un *İlyada'sını* konu aldığı resimlerde de bu duyguları ön plana çıkarmıştır. Eserlerindeki mekân ve karakterler antikçağa özgü olmasına rağmen, David'in fikirleriyle yeniden canlanarak bu çağın ruhuna sözcülük etmişlerdir. Romantik çağın temsilcisi olan Rossetti her ne kadar Ön-Raffaellocu gruba dâhil olsa da kendine özgü bireysel bir üslup geliştirmiş, aslında o çağın bizatihi romantik ruhunu yansıtmıştır. Hem şair hem ressam olarak Dante'nin eserlerine, bir anlamda dini konulara romantik ve şiirsel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Toplumsal sorunlarla fazla ilgilenmeyen Rossetti, resimlerinde Ortaçağ'a özgü motif ve simgelere odaklanarak kendi çağından uzaklaşıp esin kaynağını farklı bir dünyada bulmuştur. Gerçekleri eleştiri ve yergileriyle gözler önüne sermeye çalışan Daumier ise, toplumsal yaşamdaki aksaklıklara oldukça duyarlı bir ressamdır. Bu yönüyle realizmi temsil ederken, onun zıttı olan idealizmi de ön planda tutarak amacını daha doğru bir biçimde ifade etmeye çalışmıştır. Nitekim sanatçının, *Don Kişot'u* konu olarak seçmesi, insan doğasında var olan gerçek bir ikilemi yansıtmaya nedeniyse önemlidir.

⁴⁶ Cervantes, *Don Kişot*, s. 82-85.

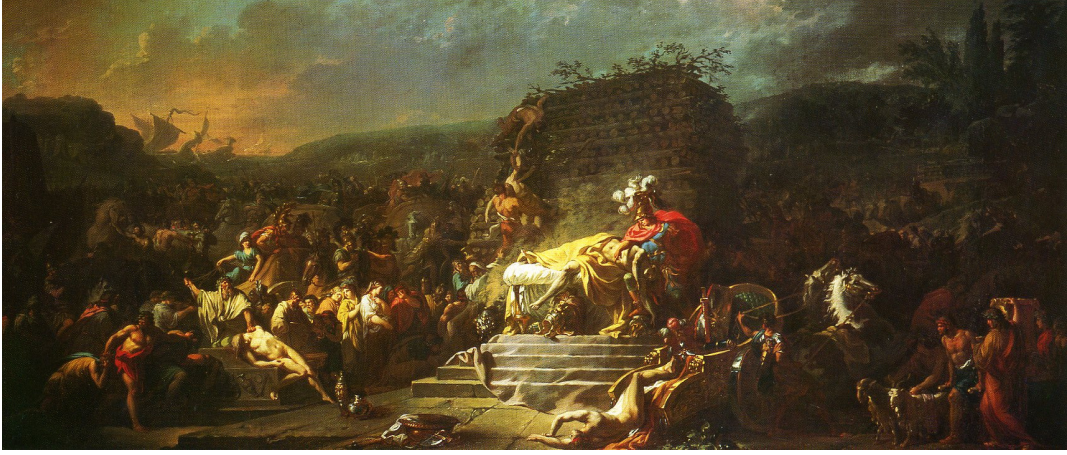
RESİMLER



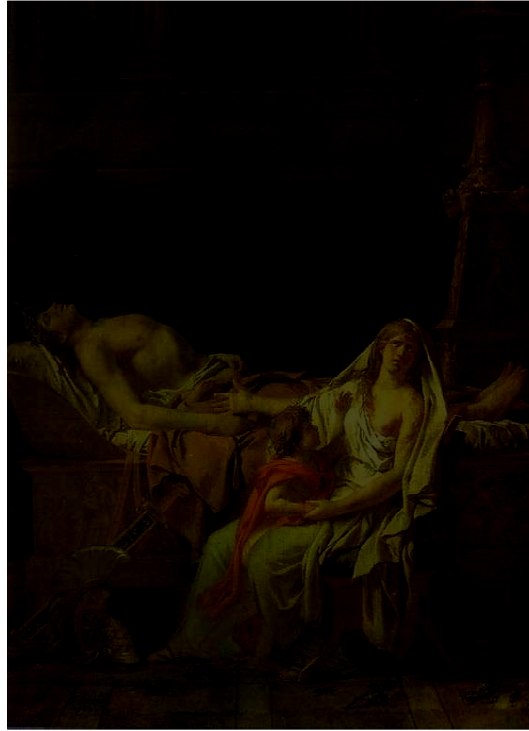
Resim 1: Jacques-Louis David, *Paris ve Helena*, 1788, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris, Homeros, *İlyada*' dan



Resim 2: *Paris ve Helena*, Lir Detay



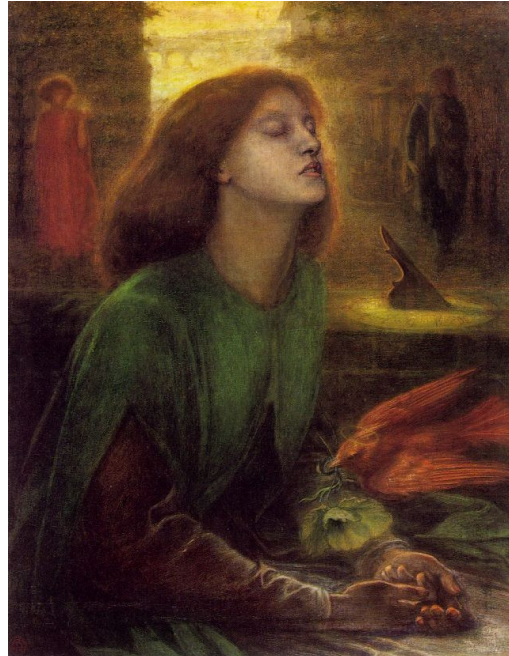
Resim 3: Jacques-Louis David, *Patroklos'un Cenaze Töreni*, 1778-79, Tuval Üzerine Yağlıboya, İrlanda Ulusal Galeri, Dublin, Homeros, *İlyada*, XIII. Bölümden



Resim 4: Jacques-Louis David, *Andromakhe Hektor'a Yas Tutuyor*, 1783, Tuval Üzerine Yağlıboya, Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Homeros, *İlyada*, XXIV. Bölümden.



Resim 5: Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice'nin Ölüm Anında Dante'nin Düşü*, 1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, Dante, *Yeni Hayat*'tan



Resim 6: Dante Gabriel Rossetti, *Güzel Beatrice*, 1864-70, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Galeri, Londra, Dante, *Yeni Hayat*'tan.



Resim 7: Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice'nin İlk Ölüm Yıldönümünde: Dante Melek Çiziyor*, 1853, Kâğıt Üzerine Suluboya, Ashmolean Müzesi, Oxford, Dante, *Yeni Hayat*'tan



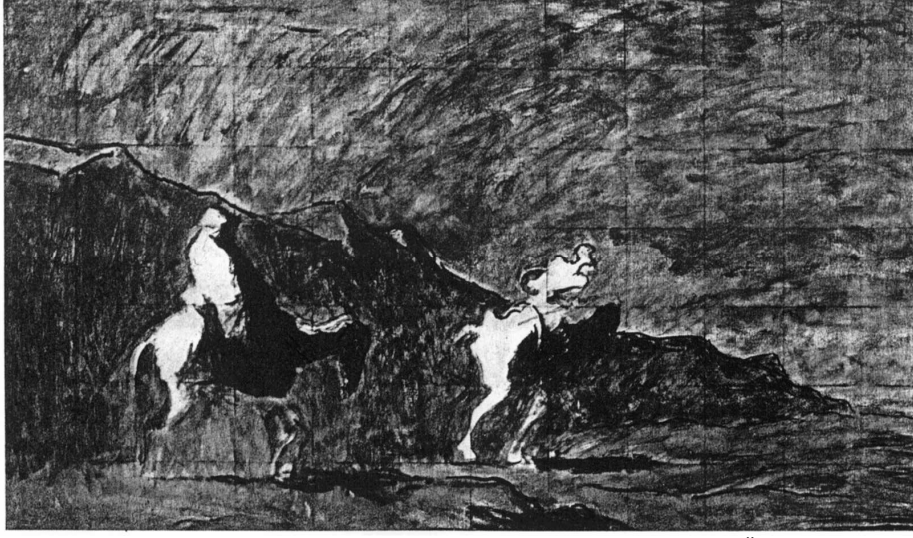
Resim 8 : Dante Gabriel Rossetti, *Dante ve Francesca da Rimini*, 1855, Suluboya, Tate Galeri, Londra, Dante, *İlahi Komedyâ-Cehennem*, V.Bölümden



Resim 9: Dante Gabriel Rossetti, *La pia de' Tolomei*, 1868-80, Tuval Üzerine Yağlıboya, Spencer Sanat Müzesi, Kansas Üniversitesi, Dante, *İlahi Komedya-Araf*, V. Bölümden



Resim 10: Dante Gabriel Rossetti, *Dante'nin Rachel ve Lia Düşü*, 1855, Kâğıt Üzerine Suluboya, Tate Galeri, Londra, Dante, *İlahi Komedya-Araf*, XXVII. Bölümden



Resim 11: Honoré-Victorine Daumier, *Don Kişot ve Sanşo Panza*, 1854-56, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, Zürich, Cervantes, *Don Kişot*'tan



Resim 12: Honoré-Victorine Daumier, *Don Kişot Yel Değirmenlerine Saldırıyor*, 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, Charles S. Payson Koleksiyonu, New York, Cervantes, *Don Kişot*'tan



Resim 13: Honoré-Victorine Daumier, *Don Kişot ve Ölü Katur*, 1868, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Cervantes, *Don Kişot'tan*



Resim 14: Honoré-Victorine Daumier, *Don Kişot Koyun Sürüsüne Saldırıyor*, 1855, Londra Ulusal Galeri, Cervantes, *Don Kişot'tan*

KAYNAKÇA

- BAKER, C.H.Collins (1933). *British Painting*, Printed in Great Britain.
- BARNES, Rachel (1998). *The Pre-Raphaelites and Their World*, London.
- BARRICELLI, Jean-Pierre (1996). "Dante in the Arts: A Survey", *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, No. 114, pp. 79-93.
- BOAK, A. E. R.- Hyma A.- Slosson P. (1951). *The Growth of Western Civilization*, New York.
- BOLTON, Linda (1989). *The History and Techniques of The Great Masters-Manet*, London.
- CERVANTES (1996). *Don Kişot*, çev. Aynur Durukan, İstanbul.
- CLAUDON, Francis, (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Ö. İnce, İ. Usmanbaş, İstanbul.
- CUNNINGHAM, Lawrence-Reich John (1990). *Culture and Values V.II*, Florida.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1993). *Türk ve Dünya Edebiyatçıları*, C.I Cervantes maddesi, İstanbul.
- _____ (1993). *Türk ve Dünya Edebiyatçıları*, C.2, Homeros maddesi, İstanbul.
- DANTE ALIGHIERI (1984). *İlahi Komedy*, çev. Feridun Timur, C.1 Cehennem, İstanbul.
- _____ (1969). *İlahi Komedy (Araf-Cennet)*, çev. Feridun Timur, C.2.
- _____ (1995). *Yeni Hayat*, çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul.
- DE LA CROIX, H-Tansey R. G.-Kirkpatrick D (1991). *Art Through The Ages II, Renaissance and Modern Art*, Florida.

- Encyclopedia of World Art* (1961), IV, London.
- ERHAT, Azra (2001). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
- EISENMAN, Stephen F.(1998), *Nineteenth Century Art* (A Critical History), London.
- EITNER, Lorenz (1987). *An Outline of 19th Century European Painting from David through Cézanne*, V.I. Text, USA.
- FINK, Gerhard, *Antik Mitolojide Kim Kimdir*, çev. Ümit Öztürk (1997), İstanbul.
- FRIEDRIC, W. P. (1949). "Dante through the Centuries", *Comparative Literature*, Vol. 1, No. 1, Duke University Press, pp. 44-54.
- GAUNT, William (1988). *English Painting*, London.
- GELERTER, Mark (1996). *Sources of Architectural Form*, Great Britain.
- HABİB, İsmail (1940). *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, İstanbul.
- HAUSER, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü (1995), İstanbul.
- HOBBS, Jack A – Duncan, Robert L.(1992). *Arts in Civilisation* (Pre-historic culture to the twentieth century), London.
- HOBSBAWN, E. J., *Devrim Çağı (1789-1848)*. çev. Bahadır Sina Şener (2003), Ankara.
- HOMEROS, *İlyada*, çev. Azra Erhat-A.Kadir (2005), İstanbul: Can Yayınları.
- HONOUR, H.- Fleming J.(1991). *A World History of Art*, London.
- İŞİK, Gül - V.Sabatelli (1966). *Yeniçağın Eşiğinde Dante*, İstanbul.
- İNANKUR, Zeynep (1997). *19.Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul.
- JANSON, H.W. (1984). *19th Century Art*, New York.
- _____ (1991). *History of Art*, New York.
- KAGAN, Donald (1991). *The Western Heritage*, V.I, New York.
- KORSHAK, Yvonne (1987). "Paris ve Helen by Jacques Louis David: Choice and Judgement on the Eve of the French Revolution", *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 1, pp. 102-116.
- KULLMANN, Wolfgang (1985). "Gods and Men in the Iliad and the Odyssey", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 89, pp. 1-23.
- Kutsal Kitap* (2001). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- LAMBOURNE, Lionel (1999). *Victorian Painting*, London.
- McGraw- Hill Dictionary of Art*, (Bernard. S.Myers) (1969). V. III, London.
- McGraw-Hill Encyclopedia of World Biography* (1973). V. II., Philippines.
- MILNER, Frank (1988). *The Pre-Raphaelites*, UK.
- MOGG- Clifton, Caroline (1991). *The Neoclassical Source Book*, Italy.
- NANTEUIL, Luc De (1985). *Jacques Louis David*, New York.
- NEEDHAM, Gerald (1988). *19th Century Realist Art*, New York.
- NOCHLIN, Linda (1996). *Realism and Tradition in Art (1848-1900)*, USA.
- NOVOTNY, Fritz (1960). *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Baltimore.
- ÖNCEL, Süheyla (1986). *İtalyan Edebiyatı Tarihi*, Ankara.
- ÖZDEMİR, Emin (1980). *Türk ve Dünya Edebiyatı*, Ankara.
- PARRIS, Leslie (1996). *The Pre- Raphaelites*, Italy.
- PERRY/Chase/Jacop/Jacop/Von Laue (1985). *Western Civilization* (Ideas, Politics & Society), Vol.II, USA.
- REY, Robert (1985). *Honoré Daumier*, New York.
- RODGERS, David (1996). *Rossetti*, London.
- Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce (1987), İstanbul.
- SMITH, Edward Lucie (1992). *Art & Civilization*, London.
- SPIELVOGEL, Jackson (1991). *Western Civilization*, Vol.A USA.
- STOKSTAD, Marilyn (1999). *Art History*, New York.
- TİMUR, Feridun (1954). *Dante Alighieri (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, İstanbul.
- UPJOHN, E. M. ve P. S. Wingert, J. G. Mahler (1961). *History of World Art*, USA.
- WALLBANK, T. Walter - Taylor, Alastair M (1961). *Civilization* (Past and Present), USA.
- WIEBENSON, Dora (Mar.1964). "Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art", *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 1, pp. 23-37
- WILSON, Mikhael (1990). *French Paintings after 1800*, Great Britain.