

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**RÖNESANS'TAN ÇAĞDAŞ SANATA BİR ARKETİP OLARAK
JUDİTH VE HOLOFERNES'İN GÖSTERİMLERİ VE ANALİZİ**

Neslihan TÜYLÜOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÖNUÇAK

EYLÜL - 2022

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**RÖNESANS'TAN ÇAĞDAŞ SANATA BİR ARKETİP
OLARAK JUDİTH VE HOLOFERNES'İN
GÖSTERİMLERİ VE ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Neslihan TÜYLÜOĞLU

Enstitü Ana Sanat Dalı : Resim

**“Bu tez 06/09/2022 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Doç. Serkan ÇALIŞKAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÖNUÇAK	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları.)

Neslihan TÜYLÜOĞLU
06/09/2022

ÖNSÖZ

Bu çalışma, kadın ve ölüm kavramlarının özdeşleşmesiyle ortaya çıkan Femme Fatale kavramını Judith ve Holofernes'in hikayesi çerçevesinde ele almakta ve bunun yanı sıra incelenen dönemlerin toplumsal olarak Femme Fatale arketipini temsil eden kadın arketiplerinin sanat eserleri üzerinden analizini yapmıştır.

Bu çalışmanın gelişmesinde bana yardımcı olan ilgi ve desteğini her daim yansıtan, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan değerli danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Önuçak'a teşekkür ediyorum ve tüm bu süreçte bana destek olan sevgili ailem ve arkadaşlarıma sonsuz minnet ve şükran duygularımı sunuyorum.

Neslihan TÜYLÜOĞLU
06/09/2022

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	ii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: MİTLERDE FEMME FATALE ARKETİPİ	5
1.1. Mitin Tanımı ve Arketiple Olan İlişkisi	5
1.2. Arketip ve Sanat	10
1.3. Mitlerde Kadın Arketipi	13
1.3.1 Yaratılış Mitleri, Erdişi Kavramı ve Cinsiyetlerin Doğuşu.....	13
1.3.2 Kadının Kötülükle Özdeşleşmesi	20
2. BÖLÜM: RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE FEMME FATALE ARKETİPİ	31
2.1. Femme Fatale Arketipi Olarak Cadı ve Ölüm Kavramı.....	32
2.2. Rönesans ve Barok Sanatında Judith.....	44
2.2.1 Yudit Kitabı'nın Toplumsal Cinsiyet Çizgilerini Bulanıklaştırması.....	44
2.2.2 Rönesans ve Barok Sanatında Judith Tasvirlerinin Arketipsel Analizi	46
3. BÖLÜM: 19. VE 20. YY. SANATINDA FEMME FATALE ARKETİPİ	72
4. BÖLÜM: KADIN ARKETİPLERİ BAĞLAMINDA SANATSAL ÇALIŞMALAR	103
SONUÇ	116
KAYNAKÇA	118
ÖZGEÇMİŞ	123

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** *Athena'nın Doğumu*, M.Ö. 5. yy, Keramik, 46,1 cm, Louvre Müzesi, Paris. 18
- Resim 2:** *Varvakeion Athena*, M.Ö. 3.yy'ın yarısı, yükseklik 1,05 m, National Archaeological Museum, Atina 19
- Resim 3:** *Eski Athena Tapınağı*, M.Ö. 525-500, Paros Mermeri, Yükseklik 2,4 m, Archaic Acropolis Gallery, Atina 20
- Resim 4:** *Hayat Ağacının Yanında Tanrıça ve Tanrı; Sümer Silindir Mührü*, MÖ 2500 22
- Resim 5:** *Havva'nın cazibesi*. Codex Vigilianus, Albedense, MS 976, İspanya..... 23
- Resim 6:** Filippo Lippi, *Adam*, 1487-1502, Strozzi Şapeli Fresk, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya..... 24
- Resim 7:** Jean Cousin, *Eva Prima Pandora*, 1550, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa 29
- Resim 8:** Hans Baldung, *Havva, Yılan ve Ölüm*, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1510-1515, 64x32,5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa..... 34
- Resim 9:** Albrecht Dürer, *Dört Cadı*, 1497, Gravür, 19x 13,1 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 36
- Resim 10:** Albrecht Dürer, *Cadı*, 1500, Gravür, 11,7x7,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD..... 37
- Resim 11:** Hans Baldung, *Bewitched Groom*, 1544, Gravür, 34x20 cm, Royal Academy of Arts, Londra, İngiltere 38
- Resim 12:** Hans Baldung, *Two Witches*, 1523, 45,6x 65,3 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Stadel Museum, Frankfurt, Almanya 40
- Resim 13:** Hans Baldung, *The Fall of Mankind*, 1511, Gravür, 38x 25,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Amerika 41
- Resim 14:** Hans Baldung, *The Witches*, 1510, Gravür, 38.9 × 27 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD 42
- Resim 15:** Sandro Botticelli, *Judith with the Head of Holofernes*, 1470, Ahşap Üzeri Tempera, 28,5 x 20,9 cm, Uffizi Museum, Floransa, İtalya..... 48
- Resim 16:** Michelangelo, *Judith and Holofernes*, 1508-12, Fresk, Sistine Şapeli Tavanı, Roma, İtalya..... 49

Resim 17: Donatello, <i>Judith and Holofernes</i> , 1457–64, Bronz Heykel, 236 cm,	50
Resim 18: Donatello, <i>Judith and Holofernes</i> (Detay), 1457–64, Bronz, 236 cm,.....	51
Resim 19: Donatello, <i>Judith and Holofernes</i> (Detay), 1457–64, Bronz, 236 cm,.....	52
Resim 20: Giovanni Della Robbia, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 15. yy. sonları, Sırlı Pişmiş Toprak, 60x32x21 cm, Brooklyn Museum, New York, Amerika	53
Resim 21: Andrea Mantegna, <i>Judith and Holofernes</i> , 1495, Panelde Altın ve Gümüş ile Tempera, 30,6 x 19,7 cm, National Gallery of Art, Washington, ABD.....	54
Resim 22: Giorgione, <i>Judith</i> , 1504, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya	55
Resim 23: Peter Paul Rubens, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 1616, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 120 x 111 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Almanya.....	56
Resim 24: Tintoretto, <i>Judith and Holofernes</i> , 1577, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 188 x 251 cm, Museo Del Prado, Madrid, İspanya	57
Resim 25: Giorgio Vasari, <i>Judith and Holofernes</i> , 1554, Panel Üzerine Yağlı Boya,..	58
Resim 26: Parmigianino, <i>Judith</i> , Gravür, National Gallery of Art, Washington, Amerika	59
Resim 27: Lorenzo Sabatini, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 1562, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x85 cm, Fondazione Monte di Bologna and Ravenna, Bolonya, İtalya.....	59
Resim 28: Lavinia Fontana, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 1595, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50x61 cm, National Museum in Krakow, Krakow, Polonya	60
Resim 29: Nicoletto da Modena, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 1500, Gravür Baskı, 9,2 x 5,8 cm, Albertine Museum, Viyana, Avusturya	61
Resim 30: Conrad Meit, <i>Judith with the head of Holofernes</i> , 1514, Kaymaktaşı Heykel, Yükseklik 29,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Münih, Almanya	62
Resim 31: Hans Baldung, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 1525, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Germanisches National Museum, Nürnberg, Almanya.....	62
Resim 32: Jan Sanders van Hemessen, <i>Judith with the Head of Holofernes</i> , 1540, Panel Üzerine Yağlı Boya, 99,1 x 77,2 cm, Art Institute of Chicago, Chicago, Amerika	63

- Resim 33:** Sebald Beham, *Judith and her Maid with the Head of Holofernes*, 1520-30, Gravür, 10,9x6,8 cm, The British Museum, Londra, İngiltere..... 64
- Resim 34:** Sebald Beham, *Judith and her Maid with the Head of Holofernes*, 1520-30, Gravür, 10,3x6,7 cm, Met Museum, New York, Amerika..... 65
- Resim 35:** Barthel Beham, *Judith*, 1523, 4x6 cm, Gravür Baskı, Met Museum, New York, Amerika 66
- Resim 36:** Barthel Beham, *Judith Seated on the Body of Holofernes*, 1535, 5,4x 3,7 cm, Gravür Baskı, Met Museum, New York, ABD 67
- Resim 37:** Hans Baldung, *Aristoteles ve Phyllis*, 1513, Gravür Baskı, 33 x 23,6 cm, Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, Almanya..... 69
- Resim 38:** Barthel Beham, *Judith Seated on the Body of Holofernes*, 1535, 5,4x 3,7 cm, Gravür Baskı, Met Museum, New York, Amerika..... 71
- Resim 39:** Herbert James Draper, *Ulysses and the Sirens*, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 177 x 213, 5 cm, Ferens Art Gallery, Hull, İngiltere 76
- Resim 40:** Arnold Böcklin, *Sirens*, 1875, Tuval Üzerine Tempera, 46 x 31 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya 77
- Resim 41:** Dante Gabriel Rossetti, *The Laboratory*, 1849, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Mürekkep, 25 x 19,8 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere..... 79
- Resim 42:** Dante Gabriel Rossetti, *Ligeia Siren*, 1873, Renkli Tebeşirle Çizim, 78,7x 46,9 cm, Özel Koleksiyon, Yeri Bilinmiyor..... 80
- Resim 43:** Dante Gabriel Rossetti, *A Sea-Spell*, 1877, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 111,5 x 93 cm, Fogg Museum, Cambridge, ABD..... 80
- Resim 44:** Dante Gabriel Rossetti, *Lucrezia Borgia*, 1861, Kâğıt Üzerine Grafıt ve Sulu Boya, 43,8 x 25,8 cm, Tate Museum, Londra, İngiltere..... 81
- Resim 45:** Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1860, Panel Üzerine Yağlı Boya, 25,4 x 20,3 cm, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, Güney Afrika.. 82
- Resim 46:** Dante Gabriel Rossetti, *Sybilla Palmifera*, 1866, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,4x 85 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool, İngiltere 83
- Resim 47:** Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97,8 x 85,1 cm, Delaware Art Museum, Wilmington, ABD 84

- Resim 48:** Dante Gabriel Rossetti, *La Belle Dame Sans Merci*, 1855, Siyah ve Kâğıt Üzerinde Kahverengi Mürekkeple Fırça Çizimi ve Grafit, British Museum, Londra, İngiltere 85
- Resim 49:** Edward Burne Jones, *The Wine of Circe*, 1900, Kâğıt Üzerine Fotogravür, 37,5 x 51,5 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere 86
- Resim 50:** Edward Burne Jones, *The Tree of Forgiveness*, 1882, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190,5 x 106,7 cm, National Museum Liverpool, Liverpool, İngiltere 87
- Resim 51:** Edward Burne Jones, *The Depths of the Sea*, 1887, Panel Üzerine Monte Edilmiş Dokuma Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Guaj, 197 x 76 cm, Harvard Art Museums, Cambridge, ABD 88
- Resim 52:** Edward Burne Jones, *The Season, Winter*, 1870, Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 122 x 45 cm, Roy Miles Gallery, London, İngiltere..... 88
- Resim 53:** Edward Burne Jones, *The Season, Summer*, 1870, Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 122 x 45 cm, Roy Miles Gallery, London, İngiltere..... 89
- Resim 54:** Aubrey Beardsley, *The Climax, for Salome by Oscar Wilde*, 1907, Japon Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 34,2 x 27,2 cm, The Met Museum, New York, Amerika 90
- Resim 55:** Aubrey Beardsley, *The Eyes of Herod, for Salome by Oscar Wilde*, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 22,4 x 16,2 cm, The Met Museum, New York, Amerika 91
- Resim 56:** Aubrey Beardsley, *The Stomach Dance, for Salome by Oscar Wilde*, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 22,3 x 16,2 cm, The Met Museum, New York, Amerika..... 92
- Resim 57:** Aubrey Beardsley, *Toilette of Salome (first version), for Salome by Oscar Wilde*, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 22,8 x 16,3 cm, The Met Museum, New York, Amerika 92
- Resim 58:** Aubrey Beardsley, *Enter Herodias, for Salomé by Oscar Wilde*, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 34,7 x 27,3 cm, The Met Museum, New York, Amerika 93

Resim 59: Gustave Moreau, <i>Salome Dancing</i> , 1874, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 60 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, Fransa	94
Resim 60: Gustave Moreau, <i>The Suitors</i> , 1853, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 385 x 343 cm, Musée National Gustave-Moreau, Paris, Fransa	95
Resim 61: Marcel Lenoir, <i>Le Monstre</i> , 1896, Parşömen Kağıdına Orijinal Renkli Litografi, 58,5 x 34 cm	96
Resim 62: Lucien Levy-Dhurner, <i>Eve</i> , 1896, Kâğıt Üzerine Pastel ve Guaj, 46 x 49 cm, Arc Museum, Paris, Fransa.....	97
Resim 63: Fernand Khnopff, <i>Caresses</i> , 1896, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151 x 50,5 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüksel, Belçika	98
Resim 64: Franz von Stuck, <i>Battle for a Woman</i> , 1905, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 117 x 90 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya	98
Resim 65: Franz von Stuck, <i>Sensuality</i> , 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.....	99
Resim 66: Edvard Munch, <i>Beneath the Yoke</i> , 1896, Gravür, 23,5 x 21,4 cm, Munch Museum, Oslo, Norveç	100
Resim 67: Gustav Klimt, <i>The Kiss</i> , 1907-8, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya	101
Resim 68: Gustav Klimt, <i>Judith and the Head of Holofernes</i> , 1901, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 42 x 84 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya	102
Resim 69: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Mandorla</i> , 2021, 46x60 cm, Kâğıt Üzerine Nakışlı Kumaş	104
Resim 70: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Magna Mater</i> , 2018, 77x80 cm, Kumaş Üzerine İşleme	105
Resim 71: Neslihan Tüylüoğlu, <i>İsimsiz</i> , 2022, 55x85 cm, Kumaş Üzerine İşleme.....	106
Resim 72: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Trimorphis</i> , 2018, 33x53cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik.....	107
Resim 73: Neslihan Tüylüoğlu, <i>İsimsiz</i> , 2018, 39x48 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik	108
Resim 74: Neslihan Tüylüoğlu, <i>İsimsiz</i> , 2022, 45x46 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik	109

Resim 75: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Trimorphis</i> , 2018, 37x44 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik	110
Resim 76: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Korku</i> , 2022, 36x46 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik	111
Resim 77: Neslihan Tüylüoğlu, <i>İsimsiz</i> , 2022, 42x48 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik	112
Resim 78: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Psışe</i> , 2022, 32x41 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik	113
Resim 79: Neslihan Tüylüoğlu, <i>Hekate</i> , 2021, 32x36 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik	114
Resim 80: Neslihan Tüylüoğlu, <i>İsimsiz</i> , 2022, 35x42 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik	115

ÖZET

Başlık: Rönesans'tan Çağdaş Sanata Bir Arketip Olarak Judith ve Holofernes'in Gösterimleri ve Analizi

Yazar: Neslihan TÜYLÜOĞLU

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÖNUÇAK

Kabul Tarihi: 06/09/2022

Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 136 (ana kısım)

Arketip, evrensel bir sembol modelidir. Evrensel doğası gereği, arketipsel karakterler ve hikayeler, birçok farklı kültürdeki mitlerde tekrar ortaya çıkar. Arketipsel mitler, dünyanın ve yaşamın doğasını açıklar. Bu mitlerin bazı yönleri kültürel dikkate değer benzerliklere sahipken, diğerlerinin kendi kültürlerine özgü özellikleri vardır ve bu özellikler kültürel yapının ana taşlarıdır. Toplumların kültürlerinde oluşan cinsiyet hiyerarşilerinin kökeninde de bu mitler vardır.

Kadın, yaratılış mitlerinde iki arketip şeklinde görülmektedir. İlki iyi niteliklerin (itaat, saflık, özveri,bakım) simgesi olan anne arketipidir. İkincisi ise "Havva" erkeğin çöküşünden sözde sorumlu olan, Düşüş'ten sonra Tanrı'nın insanlığa verdiği ceza olan ölüm ile özdeşleştirilmiştir. Tanrı'nın varsayılan yaratılış düzenini bozarak kaos yaratan, isteklilik, bağımsızlık, merak ve itaatsizlik niteliklerine sahip olan ölümcül dişidir. Kaos yaratıcısı olarak birçok kadın arketipi mitlerde yer almaktadır. Bu yaratılış hikayeleri mevcut olmuş tüm kültürlerde, kadın ve bedeni hakkındaki görüşleri şekillendirmeye yardımcı olmuştur. 19. yy'da bu ölümcül kadın arketipi literatüre Femme Fatale olarak girmiştir.

Bu bilgiler kapsamında Eski Ahit'in Apokrif metninde yer alan Judith'in, Rönesans sanatından Çağdaş sanata kadar olan seçili eserleri, Femme Fatale arketipi bağlamında dönemin toplumsal dinamikleri göz önüne alınarak görseller incelenmiştir. Judith'in eserlerinin yanı sıra örnekleyici olması açısından dönemin toplumsal Femme Fatale'ini yansıtan kadın arketiplerinin de bulunduğu eserlerde çalışmanın analiz çerçevesi içerisine girmiştir. Aynı zamanda konu kapsamında üretilen eserlerde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Femme Fatale, Sanat, Arketip, Judith

ABSTRACT

Title of Thesis: Representations and Analysis of Judith and Holofernes as an Archetype from the Renaissance to Contemporary Art

Author of Thesis: Neslihan TÜYLÜOĞLU

Supervisor: Assist. Prof. Ayşe ÖNUÇAK

Accepted Date: 06/09/2022

Number of Pages: ix (pre text) + 136 (main part)

The archetype is a universal model of symbols. Because of their universal nature, archetypal characters and stories reappear in myths in many different cultures. Archetypal myths explain the nature of the world and life. While some aspects of these myths have remarkable cultural similarities, others have their own cultural characteristics and these characteristics are the cornerstones of the cultural structure. These myths are also at the root of gender hierarchies formed in the cultures of societies.

Woman is seen as two archetypes in creation myths. The first is the mother archetype, which is the symbol of good qualities (obedience, purity, self-sacrifice, care). The second is that death, God's punishment to humanity after the Fall, which was supposedly responsible for the downfall of the "Eve" man, is attributed to her. She is the mortal female, possessing the qualities of willingness, independence, curiosity, and disobedience, creating chaos by disrupting God's supposed order of creation. Many archetypes of women as creators of chaos appear in myths. These creation stories have helped shape views about woman and her body in all cultures that have existed. In the 19th century, this fatal female archetype entered the literature as Femme Fatale.

Within the scope of this information, selected works of Judith, which is included in the Apocrypha text of the Old Testament, from Renaissance art to Modern art, were examined in the context of the Femme Fatale archetype, taking into account the social dynamics of the period. In addition to Judith's works, in terms of being exemplary, women's archetypes reflecting the social Femme Fatale archetype of the period were included in the analysis framework of the study. It is also presented in the works produced within the scope of the subject.

Keywords: Femme fatale, Art, Archetype, Judith

GİRİŞ

Sanat müzelerine baktığımız zaman eril gücün çoğunlukla kazanılmış savaşlarda, normal hayatlarında ya da herhangi bir alandaki başarılarını yücelten tasvirlerini görmekteyiz. Toplumsal yapıda, Batı devletlerinin seçkin sınıflarında yer alan erkeklerin eşleri, Meryem Ana ve mitolojik kadın temsilleri bu müzelerde, çıplaklıklarının yanı sıra pürüzsüz mermer heykelleri andıran ciltleri ile narin varlıklar olarak tasvir edilmişlerdir. Onlara dair betimlemeler, güçlü duruşlarla tasvir edilmiş ve kazandıkları başarılarıyla insani özellikleri taşıyan semboller ve metaforlarla ifade edilmiş güçlü kahramanca figürlerinden farklıdır. Bu nitelikler erkek arketipiyle ve toplumsal manada erkek kimliği ile özdeşleştirilmiştir. Kadın ve erkek tasvirleri arasındaki fark, toplumsal rolleri açısından kadınların erkeklere kıyasla bazı erklerden yoksun olarak tasvir edilmişlerinde görülür. Kahramanca eylem sadece erkeğin niteliği olarak sunulmuş ve kadın, cinsiyeti üzerinden ona biçilen toplumsal tanımlar sebebiyle bu anlamda temsili görünürlük kazanmamıştır.

Toplumsal algıda cinsiyetler arasında ortaya çıkan bu ayrım sadece görsel tasvirlerde değil, kaynağı Roma-Yunan mitlerinden, Yahudi-Hristiyan dinleri olan tarihi anlatıların dilsel tasvirlerin de görülmektedir. Bu anlatılar başlangıçtan günümüze insanlığın kolektif bilinçdışında yer almaktadır ve çeşitli arketipler olarak tezahür etmektedir. Her arketip psişik bir niteliği temsil etmektedir. Psikolojide psişe insan zihni, bilinç ve bilinçdışının bütünüdür. Arketipin yapısı, dinamizm, sembolizm ve duygu içeren merkezi ve soyut birleştiricisi arketipin kendisi olan karmaşık psişik organizasyon ağıdır. Dünden bugüne toplumun cinsiyet algısını oluşturan ve ataerkil sisteminin oluşmasının en önemli sebeplerinden biri de mitler ve aynı oranda mitlerin içeriğinde yer alan arketipler olmuştur.

Başlangıç mitlerinde doğurganlık, kendi bedeninden besleme ve büyütme nitelikleriyle dişi kutsanmıştır. Fakat herhangi bir kültürün üreme sürecinde erkeğinde önemini kabul ettiği dönemden itibaren, dişiye ve geleneksel ana soylu düzenlemelere karşı meydan okuma potansiyeli yaratılmıştır. Bu noktada ataerkilliğin kadın gücünün yerini almaya başlamasıyla, arkaik dönemde binlerce yıldır tapılan dişi figürü küçümsenecek kötü bir kadın figürüne dönüşmüştür. Bugün oluşmuş olan toplumsal cinsiyet algısında kadının kötülük ve ölümle özdeşleştirilmesinin en önemli etkenlerinden biri ise Âdem ve

Havva'nın Yaradılış ve Cennet'ten Düşüş miti olmuştur. Erkekler güzelliğin, cinselliğin ve inkâr edilemez dikkat dağınıklığının ölümü getirmesinin sebebi olarak kadını görmüş ve Düşüş mitiyle ilişkilendirmiştir. İnsanlığın yaşadığı her dönemde ölümcül kadınlar var olmuştur. 19. yy'da güzel, zeki ve baştan çıkarıcı ölümcül kadınlar, bugün dünya çapında Fransız unvanıyla Femme Fatale olarak tanımlanmaktadır.

Ölümcül kadın arketipi kültürel yapılardan okunabildiği gibi sanat alanında da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Kadınlığın ve ölümcül kadınların erkeklerin metaforik çöküşüne nasıl neden olduğu ve düşmüş kadınların cinselliklerinin doğasında var olan içkin ahlaksızlığı tarafından nasıl yok edildiği dönemsellerle üretilen eserlerin analiz edilmesiyle anlaşılmaktadır. Cinselliğin düzenlenmesi, cinsiyet ve sınıf sınırlarını aşmıştır. Fakat kadın ihlali, ideolojik cinsiyet işlevlerini bozan öncelikli faktör olarak algılanmıştır. Bu bağlamda temel paradoks kadınların karşıt idealler olarak görsel temsilleri olmuştur; saf ve saf olmayan. Özellikle dini ve mitolojik hikayelerin tasvirlerinde dışının tartışmalı doğası izlenebilmektedir.

Judith ve Holofernes'in hikayesi de bunlardan biridir. Eski Ahit'in apokrif metinlerinden biri olan Judith, İsrail halkını Asur kuşatmasından, generalleri Holofernes'in başını keserek kurtarmıştır. Judith'in bu hikayedeki rolü farklı şekillerde yorumlanmıştır. Kadınsı cazibesini kullanan bir baştan çıkarıcı olmasının yanı sıra Judith'de ifade bulan bakire güzellik Holofernes'in şehvetinin üstesinden gelen bir iffet türü olarak görülür. Holofernes kiliseyle ilişkili bir figür olarak ahlaki bozulma ve kötülüğün fethini temsil eder. Judith'le ilgili bu yorumlamalar sanat alanına da yansımıştır. Rönesans ve Barok döneminde Judith'in sayısız temsili üretilmiştir. Sayısız temsil dışında dönemin büyük sanatçıları da Judith'in en az bir tasvirini ve hatta bazıları kariyerleri boyunca bu temanın birden fazla görüntüsünü üretmiştir. Judith'in tartışmalı doğası göz önüne alındığında sanatta popüler bir tema haline gelmesi ilginçtir. Bu nedenle Judith imgelerinin neden bu kadar çoğaldığını merak etmek doğaldır. Gelenekten kaynaklı üretimin bu kadar çok olduğunu düşünmek bir cevap olabilir. Fakat Judith tasvirleri Erken Kiliseye kadar uzanmaktadır ve sanatçılar 20. yy.'a kadar bu temanın temsillerini üretmişlerdir. Gelenek, bu temanın devamını kısmen açıklayabilse de Rönesans ve Barok dönemde oluşan popülariteyi ve çoğalmayı açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Kadınların boyun eğdirildiği ve hem cinsel hem de başka türlü güçlerinden çok korkulduğu bir zamanda, bu güçlü, cinsel kadın imajı neden bu kadar çok üretilmiştir?

15. ve 17. yy.'lar arasında Avrupa'nın sosyo-kültürel alanında kadınların içinde yer aldığı gündeme bakıldığı zaman cadı avı fenomeniyle karşılaşmaktayız. Uzak geçmişte oldukça marjinal ve izole bir fenomen olmaktan çıkıp 15. yy. itibariyle Avrupa toplum anlayışı için kadının sosyal ve kültürel kimliğinin şekillenmesinde giderek daha merkezi hale gelmiştir. Cadı avında, kilise ve devletin merkezileşme sürecini Avrupa kırsalının misyonerleştirilmesi ve Hıristiyanlaştırılması, kültürel reform ve ahlaki disiplin politikalarının dile getirilmesini, toplumsal cinsiyet ve bedenin yeniden tanımlanmasını profesyonel elitlerin ve seçkinlerin ortaya çıkışı gözlemlenebilmektedir. Sosyal ve kültürel davranışları daha etkili şekilde sınırlayan bilgiler, Avrupa cadı avı fenomeninde büyük bir kültürel dönüşümün sınırları çizmiştir.

Judith birçok kültürün masallarında ve mitlerinde ortaya çıkmış gibi görünen neredeyse evrensel bir figürdür. Bazıları tarihi kadınlara dayanan ve diğerleri kurgusal, güçlü ve iffetli kadınları içeren hikayeler dünyanın her yerindeki kültürlerde bol miktarda bulunmaktadır. Sanatçıların Judith tasvirlerini üretmeleri için pek çok muhtemel neden olmasına rağmen, bu nedenler, potansiyel olarak sorunlu bir figürün çok sayıda görüntüsünü açıklamak için yeterli değil gibi görünmektedir. Carl Gustav Jung ve Joseph Cambell'in bilinçdışına yönelik teorileri, Judith görüntülerini yaratmaya yönelik bu görünüşte açıklanamaz arzuya potansiyel bir farkındalık sunmaktadır. Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı özellikle Judith fenomeni bağlamında tez çalışmamızla ilgilidir. Jung'un kolektif bilinçdışının varlığını tanımamıza izin veren içerikleri arketip olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda tezin genel çerçevesini Judith'in tasvirleri üzerinden Femme Fatale arketipinin araştırılması oluşturmaktadır.

Çalışmanın Konusu

Çalışmanın konusunu, kadın ve ölüm kavramının hem dini hem de mitsel metinler çerçevesinde arketipsel çözümlemesi yapılarak seçili eserler üzerinden dönemsel analiz oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, kolektif bilinçdışında Femme Fatale arketipinin kökeni araştırılarak 15. yy. ve 20 yy. arasında üretilen Judith tasvirleri üzerinden dönemsel ölümcül kadın arketiplerinin gösterimlerini hem biçim hem de içerik açısından analiz etmektir.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışmada, kadın ve ölüm kavramlarının birbiriyle özdeşleştirilmesinin mitsel kökenleri araştırılmıştır. Judith'in görsel tasvirlerinin üretildikleri dönemde toplumsal algıda kadının konumu göz önüne alınarak analizleri yapılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

İlk bölümde literatür taraması yapılarak Carl Gustav Jung'un arketip kavramının mit ve sanat ile olan ilişkisi araştırılmıştır. Ayrıca mitlerdeki kadın arketipleri incelenerek ölümcül kadın arketipinin kökenleri sorgulanmıştır.

İkinci bölümde Femme Fatale arketipinin özellikleri incelenerek ölüm ile olan ilişkisi üzerinde durulmuş hem de bu arketipin Alman Rönesans'ında da temsil ettiği cadı figürü araştırılmıştır. Ayrıca Femme Fatale arketipinin dönem içinde üretilen Judith tasvirleri üzerinden analizi yapılmıştır.

nc bölümde ise 19. ve 20. yy. toplumsal Femme Fatale arketipinin dönem üzerindeki etkisi görsel eserler üzerinden incelenmiştir.

Dördüncü bölümde ise yazım sürecinde üretilen eserler çalışmanın konusu ile ilişkilendirilebilir şekilde sanatçı beyanı ile sunulmuştur.

1. BÖLÜM: MİTLERDE FEMME FATALE ARKETİPİ

1.1. Mitin Tanımı ve Arketiple Olan İlişkisi

Bu bölümde İsviçreli Analist Carl Gustav Jung'un *arketip* kavramını anlaşılabilir şekilde ifade etmek için temel olarak mitin kökeni, konusu ve işlevi üzerinde duracağız. Fakat mit kavramı mutlak bir doğru üzerinden yorumlanamadığı için üzerinde çalışma yapılan mit teorileri yalnızca temel sorulara verdikleri yanıtlarda değil, daha da temel olarak yanıtlamaya çalıştıkları sorularda da farklılık göstermektedir. Bazı araştırmalar mitin konusuna, bazıları kökenine, bazıları da işlevine odaklanır ve bu farklı disiplinler çerçevesinde de yapabilir. Bu tez çalışması arketip kavramı çerçevesinde şekilleneceği için Jung'un evrenselci bakış açısını benimsemiş mit uzmanlarının yaklaşımları üzerinde duracağız. Miti kavram olarak ele almadan önce, etimolojik olarak anlamını David A. Leeming'in şu cümlelerinden aktarmıştır; ““Mit” sözcüğü, aslen Yunanca *mū* sesinden türetilmiştir. Bu kök sesin ağzın bir hareketinden çıkan bir ses olduğu düşünülmektedir. Bu ses daha sonra bir kavrama dönüşmüş ve Yunanca *mithos* yani “sözcük” kelimesi ortaya çıkmıştır” (Leeming, 2018, s. 16). Mitleri kökeni, konusu ve işlevi üzerinden ele alan sayılı araştırmacıdan biri Jung'tur. Jung'un mitleri dilsel kurucu fonksiyonuyla ele alan yaklaşımını şu sözlerinden anlayabiliriz; "İlkel zihniyet mitleri icat etmez, onları tecrübe eder. Mitler, bilinç öncesi ruhun orijinal vahiyleri, bilinçsiz psişik olaylarla ilgili istemsiz ifadeler ve fiziksel süreçlerin alegorilerinden başka bir şeydir " (Jung, 1980, s. 154). Mitoloji dış dünyayla değil insan zihni ile alakalıdır, bu yüzden semboliktir. Mit, bilinçdışıyla temasa yönelik psikolojik ihtiyacı karşılamak için doğar ve işlev görür.

Bir din tarihçisi olan Mircea Eliade'nın mitleri tanımlama şekline bakacak olursak; mitler için yazı öncesi toplumlardan geleneksel toplumlara, bütün mitleri kapsayacak ve bu konuda uzman olanların kabul edebileceği şekilde, mutlak ve sınırlayıcı bir tanım yapmak olanaksız görünmektedir. Mite, birçok ve birbirini tamamlayan özellikler taşıyan yaklaşımlara göre yorumlanabilen kompleks yapıda bir kültür gerçekliği olarak bakılması gerekmektedir (Eliade, 2018, s. 16). Eliade yapılabilecek en geniş anlamlı tanımı şu cümleleriyle yapmıştır; “Mit kendisini varoluş tarzıyla tanımlar. Büsbütün tezahür etmiş bir şeyi açığa vurduğu ölçüde bir mit olarak kavranabilir ve bu tezahür de aynı anda hem yaratıcı hem de örnekleyici olabilir, çünkü hem gerçekliğin yapısının hem de insan davranışının temelini oluşturur” (Eliade, 2017, s. 13). Arkaik toplumlarda yaşamış insan

kendi varoluşunu ve içinde bulunduğu durumu, gerçekleşen mitsel olayların bir sonucu olarak görmektedir. Bu olayların gerçekleşmesi mitsel zamanlara tekabül ettiğinden dolayı onlar için kutsal kabul edilmektedir (Eliade, 2018, s. 25). Kutsal, gerçek olduğu için güçlü olmasının yanı sıra kalıcı ve etkili değişmez güçtür. Eliade mitlerin gerçek bir olayı anlattığını şu sözleriyle aktarmıştır:

“Bir mit daima gerçekten olmuş bir şeyi düpedüz meydana gelmiş bir olayı anlatır - bu, Dünya'nın yaratılmasıyla ilgili bir olay olabileceği gibi, en önemsiz hayvanların veya bitki türlerinin veya bir kurumun yaratılmasıyla ilgili de olabilir. Ne olduğunu söylemek bizatihi söz konusu şeyin nasıl gerçekleştiğini açığa vurur (dolayısıyla, bir şeyin nasıl olduğunu açıklamak, neden niçin olduğunu açıklamakla eşdeğerdir). Zira olmak, aynı zamanda bir gerçekliğin belirmesi temel yapılarının ortaya çıkmasıdır” (Eliade, 2017, s. 13).

Eliade gerçeklik yaklaşımını vurgulamak için Evrendoğum mitine yani kozmolojiye dikkat çeker. O, evrenin oluşumuyla birlikte bütün canlılarında doğduğunu bu yüzden kendi tanımıyla Evrendoğum mitinin bir *ontofani*, yani varlığın mutlak tezahürü olduğunu ileri sürmüştür. Varlığın mutlak tezahürünün de içinde bir *teofani*, yani tanrının tezahürü ve onunla birlikte de bir *hiyerofani*, yani kutsalın tezahürü olduğunu düşünmüştür. Eliade'ya göre bütün mitolojiler kozmolojik mitin parçalarıdır. Mitlerde yer alan tanrılar ve kahramanların ortaya koydukları davranış biçimleri gerçek kabul edilmektedir. Bunun nedeni, o davranış biçiminin ortaya konulmasından daha önce var olmamasıdır. Bu davranış biçimini ilk ortaya çıkaranların mitsel tanrılar ve kahramanlar olmasından kaynaklı bir *teofani* olduğunu işaret etmektedir. Bu araştırmaların sonucunda mitlere, kutsal sayıldığı yazı öncesi toplumlarda işlev gördüğü şekliyle anlaşılmaya ve önem verilmeye başlanmıştır. Mitler kültürlerin dilsel olarak inkâr edilemez özü olarak görülür. Bu nedenle metafizikidir ve kolektif bilinçdışının formları olarak her daim vardır. Kolektif bilinçdışının dili sayesinde toplumlar ortak simgeler altında toplanmaktadır. İncanın örgütlenmesi açısından bakıldığında kutsal bir öğretiyi anlatmasından kaynaklı, insanlar açısından genel geçer etik formları içermektedir. Yani toplumsal alanda içkin uzlaşım olan dili kurar. Arkaik toplumda insan mitin içerisindeki bir karakteri kendine örnek alarak onu taklit etmektedir, böylelikle madde dünyasından koparak zaman ve mekânın ötesinde ruhsal boyuta geçip mitle zamandaş olmaktadır (Eliade, 2017, s. 13-22).

Diğer bir din tarihçisi olan Karen Armstrong, dinlerin ve mitolojilerin, insanın uçsuz bucaksız mantık açısından açıklanamaz olan her şeyi hayal edebilme gücünden doğduğunu düşünmüştür. Bilim çağında mitsel düşünmenin çok fazla ciddiye alınmadığını fakat bugün kullandığımız teknolojide yaşanan gelişmelerin ise hayal edebilme yeteneğinin bir ürünü olduğunu ifade etmiştir. Bu mitik düşüncenin, fiziki dünyayı var eden metafiziki niteliğini ve araçsallığını göstermektedir. Günümüzde mitler, psikoloji alanında önemli girişimler açısından yararlı olmuşlardır. Özellikle ruh bilimi üzerine çalışmalar yapan Carl Gustav Jung ruhun analizini yapmaya çalışırken klasik mitolojiden yararlanıp yeniden yorumlamıştır. Mitler, günümüze kadar geçirilen dönemlerde insanlar tarafından, yaşadıkları zaman dilimine ve kendi yaşam şekillerine göre yeniden uyarlanmışlardır. İnsanlar hayata ve kendi ruhlarına yönelik gerçekleri ortaya çıkarmak ve anlamak için mitolojiyi araç olarak kullanmışlardır. Jung mitoloji ve insan zihninin bağlantılı oluşunu şu sözleri ile ifade etmiştir; “1909 yılından da önce simgelerini tanımazsam gizli psikozu tedavi edemeyeceğimi anlamıştım. Mitoloji öğrenmeye başlamamın asıl nedeni budur” (Jung, 2009, s. 113). Burada Jung’un ifade ettiği gizli psikoz, mitik bir bağlamda yani realitenin üzerine inşa edildiği metafiziki bir dilsellik alanında vuku bulmaktadır. Armstrong, mitlerin işlevsel olarak ruhsal ve psikolojik dönüşüm yolunda anlaşıldığını ve psikolojinin ilk biçimi olduğunu ifade etmektedir. Eliade’nın aksine mitlerin işlevselliği olduğu sürece gerçek olduğunu düşünmüştür. İnsanla ilişki kurduğu sürece geçerli olacak aksi halde insanın kutsala katılmasını sağlamazsa yabancılaşarak insan bilincinden uzaklaşacağını düşünmüştür (Armstrong, 2006, s. 7-12).

Mitler işlevsel olarak, insanlığın yaşadığı her çağda ve her yerde zihinsel ve fiziksel eylemlerinin ilham kaynağı olarak görülmüşlerdir. İnsanın kültürel yapısının inşasında mitlerin, ilkel toplumlardan günümüze gelmesini sağlayan bir aktarım yolu olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda yine mitik bir formu olan masalların insanın yaratıcı gücüne ve dilsel yapısına etki eden ve hareketini motive eden bir fonksiyonunun olması, bir tırtılın kelebeğe dönüşmesi kadar mucizevi görülmüştür. Bunun nedenini mitoloji uzmanı olan Joseph Campbell şu şekilde aktarmıştır; “Çünkü mitolojinin simgeleri üretilmiş değildir; talep edilemezler, uydurulamazlar ya da kalıcı şekilde bastırılamazlar. Onlar ruhun kendiliğinden oluşan ürünleridir ve her biri kaynağının asıl gücünü bozulmamış olarak içinde barındırır” (Cambell, 2018, s. 13). 19.yy’da antropoloji

alanındaki gelişmeler ışığında, modern dönem insanı mitleri ihtimal dışı olarak görmekten zamanla vazgeçmiştir. Onu bizim düşünme biçimimizden farklı olarak *a priori* şeklinde görüp, bütün insanların kolektif düşünce sisteminde var olduğunu ve hala belli ölçüde bu mitsel davranışı koruduğu düşünülmüştür. 18.yy’da mitolojinin akıl dışı olarak değerlendirilmesi ve kolektif manada işlevselliğinin görmezden gelinmesi rasyonalizmin bir sonucudur. Bu noktada modern ve arkaik toplumları birbirinden ayıran en önemli özellik arkaik toplum insanlarında bulunmayan kişisel düşünme sisteminin modern toplum insanlarında bulunması olmuştur (Eliade, 2017, s. 23).

Mitolojinin tarihine bakıldığı zaman eril ve dişil arketiplere dayalı olarak, toplumsal manada kadın ve erkeğin ilerleyen ve gelişen zamana göre anlam içeriklerini değiştirerek yeni yaşam koşullarına uyarladıklarını görmekteyiz. Dünden bugüne insanın gelişimine baktığımızda yaşam koşulları haricinde insan doğasının çok da değişmediğini ve bu mitler sayesinde geçmişteki insanlarla bizim en temel korkularımızın ve isteklerimizin birbirinden farklı olmadığını anlayabilmekteyiz (Armstrong, 2006, s. 13). Bu bağlam ile ilişkili olarak Jung, ilkel insanlara göre zekamızın daha gelişmiş olduğunu düşünmenin gülünç ve gereksiz kibir barındırdığını düşünmektedir. İlkel insandan farklı ve üstün olarak zekamız gelişmemiştir tek fark daha bilgi edinmede kullandığımız araçlarımızın gelişmiş olmasıdır. Ancak bilgi açısından daha donanımlı olduğumuzu fakat bilgelik açısından yetersiz olduğumuzu ifade etmektedir. Modern dünya daha çok maddesel ve akılla açıklanabilen gerçeklikle ilgilenmektedir. Oysa modern dönem öncesinde insan daha çok dilsel sembollerle donatılmış düşünceyi benimsemiştir. Özellikle antik dönemlerde her şey mitolojiyle ilgilidir. Antik dönemlerde yapılmış sanatsal çalışmalara baktığımızda bunu daha iyi anlayabilmekteyiz. O dönemin insanı nesnelere gerçek dünyayla olan anlam ilişkisinin dışında kendi içsel dünyasında yarattığı fantezileri çeşitli şekil ve sembollerle yansıtmıştır (Jung, 2020, s. 40-41). Fakat insanlar bunu eğlence amaçlı değil, kendilerinin o güçlü varlıkları taklit edebilmeleri ve tanrısallığı yaşayabilmeleri için kullanmışlardır. Modern Batı’da ise metafiziki, duyular ötesine dair kavramlar çok akıldışı olarak nitelendirilir. Oysaki ilkel yaşantıda örneğin tanrılar diye ifade edilen kavramlar teolojik değil, tamamen insan yaşamıyla bağlantılı olarak görülmüşlerdir (Armstrong, 2006, s. 9). Bu noktada Jung antik çağ insanının gerçek dünyayla kurduğu fantastik anlam ilişkisini şu sözleriyle tanımlamıştır; “Naif tarihöncesi, Güneş’te gökyüzünün ve dünyanın Babasını, ayda bereketli Anayı görürdü. Her şeyin bir

kötü ruhu vardı, yani canlıydı ve insana ya da onun erkek kardeşi olan hayvana denkti. Her şeyi antropomorf ya da zoomorf, insan ya da hayvan olarak biçimlendiriyordu” (Jung, 2020, s. 42). Bu mitik biçimler, kendilerinde bulunan kaliteler doğrultusunda belirlenir. İçeriğinin dolaylı olması sebebiyle açıkça tanımlanamaz ve bilinçdışı bir ifade kazanır. İnsan aklı anlamı kavrayabilmek için bu simgeler aracılığıyla arketipik, duyu üstü ve dilsel formlara ulaşmaktadır. Böylelikle somut nesne tinsel bir anlam ifade edebilmektedir. Bu tinsel içerik, Jung’un ifade ettiği kolektif bilinçdışından kültüre aktarılmaktadır.

Jung bilinçdışını kişisel ve kolektif olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bilinçaltının küçük bir kısmı kişiseldir, bu kısım kişisel bilinçdışını oluşturmaktadır. Fakat bu kişisel bilinçdışını, bireysel bir deneyim ya da edimim olarak değil, doğuştan gelen daha derin bir katmana dayandığını ve bu katmanında kolektif bilinçdışından geldiğini düşünmektedir. Kolektif kavramını seçmesinin sebebi ise, bilinçaltının bu katmanının, bireysel değil evrensel olduğunu düşünmesidir. Kişisel ruhun aksine, her yerde ve her bireyin ortalama olarak aynı içerik ve davranış biçimlerine sahip olduğunu ve her birimizde mevcut olarak, kişisel olmayan ortak bir psişik alt tabaka oluştuğunu ifade etmiştir. Yalnızca içeriği bilinç düzeyinde algılayabilirsek, psişik varoluşu tanımlayabileceğimizi düşünmüştür. Bu sebeple bilinçdışından ancak içeriğini gösterebildiğimiz ölçüde söz edebiliriz. Kişisel bilinçdışının içeriği, esas olarak adlandırıldıkları gibi duygu tonlu komplekslerdir ve psişik yaşamın öznel ve özel tarafını oluşturmaktadırlar. Kolektif bilinçdışının içeriği ise *arketiptir*. Bilinçdışı olan sadece sembolize etme yoluyla bilince getirilebilir ve arketipler bu sürecin araçlarıdır (Jung, 1980, s. 3-4). Jung’a göre, insan ruhu bedeninden daha kompleks ve ulaşılmazdır. Kişi bunun farkındalığını yaşarsa dünyanın yarısının ruhtan oluştuğunu anlayabilir. Bu sebeple ruh, bireysel bir problemden ziyade dünya sorunsalıdır (Jung, 2009, s. 114).

Sonuç olarak Jung psikolojisinin ayırt edici özelliklerinden biri kolektif bilinçdışı kavramıdır. Daha önce bilinçdışı kavramına farklı disiplinlerde ve farklı şekilde değinen araştırmalara kendi katkısını şu sözleri ile ifade etmiştir: “Eğer benim bu keşiflerde payım varsa o da arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır” (Jung, 2017, s. 20). Jung her dünyaya gelen yeni bireyin potansiyel kişiliğinin özelliklerini bünyesinde taşıdığını, birey fikir geliştirmeye

başladığı zaman çevrenin bu noktada tek başına bir işlevi olmadığını, zaten içeride var olan ortaya çıkardığını düşünmüştür. Bu noktada çevresel faktörlerin rolü, zaten içeride var olan yönleri vurgulamak ve geliştirmek olmuştur. Jung arketipleri, hayvanların bilinçdışından miras aldığı çeşitli donanımlarla doğduğunu ve çevresel faktörlerin uygun uyaranlarla karşılaştıkları zaman ortaya çıkan içgüdüsel davranışlarına benzetmiştir (Jung, 2009, s. 67)

1.2. Arketip ve Sanat

19. yüzyılın ortalarında psikoloji, bağımsız bir araştırma alanı haline gelerek, felsefenin alt dalı olmaktan çıkmıştır. Psikolojik bakış açısı sanat için, idealist ve normatif teorileri güçlü bir şekilde göreceli hale getirmesi bir rahatlama getirmiştir. Güzellik artık metafizik kuramların veya sonsuz değerlerin bir gerçekliği olarak değil, ampirik araştırmalarla incelenebilecek günlük yaşamın bir konusu olarak düşünülmüştür. Deneysel estetiğin kurucu babası Theodore Fechner idi. Örneğin duyuların doğal olarak *altın oran* gibi bazı soyut oranları güzel olarak deneyimlediğini ampirik olarak göstermiştir. Fakat kısa bir süre sonra bu yöntemin önemli bir dezavantajı olduğu anlaşılmıştır. Çünkü estetik deneyime yönelik bu yaklaşım yalnızca istatistiksel olarak ölçülebilir ve genel olarak geçerli oluşu onaylanmış olanı kaydetmiştir. İçgüdüsel olarak büyüleyici şekilde algılanan estetik deneyimin bireysel yönü arka planda kalmıştır. Araştırmacılar bu izlenimleri ölçmek için rafine bir araç aramışlardır ya da bu tür romantik duygulanımların önemini inkâr etmişlerdir. Ampirik psikolojinin 20. yy.'da büyük bir başarı elde etmesine bu dezavantaj engel olamamıştır (Berk, 2012, s. xiii). Jung, sanatı yorumlamak için en uygun bilimsel alanın psikoloji olduğunu düşünmüştür. Çünkü sanat, deneyim alanında var olmaya başlamaktadır. Yaratıcı süreç içinde bilincimizde beliren sanat unsurları psikolojinin konusudur. “Tüm bilinçli psişik süreçler nedensel olarak açıklanabilir olabilir; ancak bilinçdışının sınırsızlığına dayanan yaratıcı eylem, anlama girişimlerimizden sonsuza dek kaçacaktır. Kendisini yalnızca tezahürlerinde tanımlar; tahmin edilebilir, ancak asla tam olarak kavranamaz” (Jung, 1971, s. 87).

Jung'un Dönüşüm Sembolleri kitabının ana teması, iki farklı düşünme türü olması etrafında şekillenir; yönlendirilmiş düşünme ve fantastik düşünme. İlki düşüncelerden ikincisi ise imgelerden oluşur; birincisinin merkezi işaretler, ikincisinin ise mitlerdir. Birincisi bilgi, ikincisi ise bilgelik verir. (Jung, 2020, s. 50-52) Bilinçdışının fantastik

düşünme ile arasında olan bağlantı sayesinde insan aklının alanlarından olan bilim, felsefe, din ve sanat alanında yaratıcı güç olmuştur. Bu güç olmasa sanat imkânsızlaşırken, bilim ilerlemek için yaratıcı hayal gücünden ilham alamayacak ve dinlerde çok katılaşacaktı. Eski dönemlerde bu alanlar arasında keskin sınırların olmadığı bilinmektedir. Sanat yaratımının bu alanlara doğal yollardan bağlandığı görülmektedir. Bu noktada bu alanların kendini sanatsal alanda ifade etme eğilimi vardır. Jung bu konu üzerine görüşlerini şu cümleleriyle aktarmıştır:

“Eskiçağ, modern insanın bilim ve teknikte kullandığı bu yaratıcı gücün tümünü kendi mitolojisine bağışlamıştır. Yunan kültür alanındaki şaşırtıcı değişim, kaleydoskopik dönüşümler ve bağdaştırıcı yeni gruplaşmalar, sonu gelmez gençleştirmeler bu yaratıcı dürtüyle açıklanabilir. Burada artık nesnelere dış süreçleriyle pek ilgilenmeyen, içsel bir kaynaktan akan, kâh esneyen kâh belirsiz şekiller yaratan, değişken fantezilerden oluşmuş bir dünyanın içinde hareket ederiz. Erken antik zekanın bu eylemi sanatsal açıdan *par excellence* [mükemmelen] çalışmıştır. İlgilerinin hedefi sanki gerçek dünyanın olabildiğince nesnel ve doğru anlamda nasıl kavranacağı değil, onu öznel fantezilere ve beklentilere estetik biçimde uydurmaktır” (Jung, 2020, s. 41).

Fantastik düşünce sayesinde bilinçdışımıza bağlı durumdayız;

“Sanatçının psişesindeki henüz doğmamış yapıt, onu taşıyan insanın kişisel yazgısından tamamen bağımsız olarak, hedefine ya zorbalıkla ya da doğanın ince kurnazlığıyla ulaşan bir doğa gücüdür. Bir ağacın beslendiği toprakta yaşayıp büyümesi gibi, yaratıcı süreci insan psişesine dikilmiş yaşayan bir şey olarak düşünmekte yarar vardır” (Jung, 2017, s. 101).

Bu fantastik düşünce sisteminin özünü semboller oluşturmaktadır. Bu simgeleştirme süreçlerinde sanat eserinin yaratılmasında rol oynayan güçler, kolektif bilinçdışında bulunan arketipsel eğilimlerdir. Jung için büyük sanat her zaman sembollerden oluşmaktadır. Fakat bu noktada sembol ve işaret arasındaki ayrımı bilmek gerekmektedir. Jung’un yaklaşımına göre, bir şeyin sembol olduğunu söyleyemeyiz ama bir şeyin sembol haline gelmesi mümkündür. Brezilyalı teolog Leonardo Boff’ın babası öldüğünde cenazeye zamanında yetişemeyecek kadar uzak bir ülkede bulunması ve bunun üzerine kardeşi ona içinde babasının yarım bıraktığı bir puronun da bulunduğu bir paket göndermiştir. Buff da o pakete bir kutsallık atfederek yıllarca masasının üzerine muhafaza

etmiştir. Puro doğası gereği bir sembol olmasa da Boff ruhunu bu nesneye yansıttığı için sembol haline gelmiştir. Bizim için puro Boff'un babasını ifade eden bir işaret konumunda olmasına karşın, Boff için ise bir semboldür. Semboller etkileyici duylara dokunan imgelerdir. Fark etmeden bir şey bizim için sembol haline gelebilmektedir. Semboller, doğada mantıksız olan fantastik düşüncelerimizden kaynaklanmaktadır (Berk, 2012, s. 48). Jung'a göre sembolik ve semiyotik anlamlar birbirinden tamamen farklıdır. Kendi verdiği örnekte bunu özetler niteliktedir; eski zamanlarda arsa satışlarında o arsaya ait bir çim parçasını teslim etme adeti, "sembolik" olarak tanımlanabilmektedir. Fakat karakter olarak semiyotiktir. Burada çim parçası tüm arsayı temsil eden bir işaret veya simgedir. Jung'a göre sembolik ifadeyi, zamana ve duruma göre değişen bir şey olarak ifade eden görüş semiyotik, bilinmeyen bir şeyin en iyi tarifisiyan görüş sembolik son olarak da bilinen bir şeyin başkalaşımı olarak ifade eden görüş ise alegoriktir (Jung, 1976, s. 474). Eliade'ya göre semboller insan tininin bir parçasıdır: "Simge gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkarır - en derin olanlarını-. İmgeler, simgeler, mitler psikenin sorumsuz yaratıları değildir: bunlar bir gerekliliğe cevap verirler ve bir işlevi yerine getirirler; varlığın en gizli özelliklerini açığa çıkartmak" (Eliade, 2018, s. 21).

Paul Tillich'e göre ise semboller nihai olanı ifade eder, bunun nedeni sembolik dilin tek başına nihai olanı ifade edebilmesidir. Bu noktada Jung gibi sembol ve işaretin birbirinden farklı anlamlara sahip olmasının yanı sıra ortak olan bir özellikleri olduğunu belirtir. İkisi de kendilerinin ötesinde başka bir şeye işaret etmektedir. Trafikte kırmızı ışık ve arabaların durdurulması arasında asıl olarak bir ilişki yoktur. Fakat kırmızı ışık belirli aralıklarla arabaların durmasına işaret eder. Ve geleneksel olarak anlaşma sürdüğü sürece sistem bu şekilde devam edecektir. Bu bağlamda belirleyici olan işaretler, işaret ettikleri şeyin gerçekliğine katılmazken, sembollerin katılıyor olmasıdır. Bu sebeple semboller değiştirilemez fakat işaretler uygunluk ve anlaşmaya bağlı nedenlerle değiştirilebilmektedir (Tillich, 1958, s. 41). Sembol bir anlamı işaret ettiği sürece yaşayan bir şeyin ifadesidir. Fakat anlam sembolden doğduktan sonra farklı bir şey onu daha iyi karakterize ediyorsa bu diğer sembolün ölmesine neden olmaktadır. Bu durum da ölen sembol için yine de tarihsel bir öneme sahip olması anlamına gelmektedir ve ondan sonra ortaya çıkan daha iyi bir ifade olursa önceki halinden üstü kapalı bir şekilde sembol olarak bahsetmeye devam edebilmekteyiz (Jung, 1976, s. 474). Buna örnek olarak

tarihin özel bir döneminde ortaya çıkmış olan "Kral" sembolünü verebiliriz, günümüzde dünyanın birçok yerinde bu sembol tepki üretmediği için ölmüştür. Fakat tarihte önemli bir yeri vardır (Tillich, 1958, s. 43). Jung sembollerin üretilmesi üzerine düşüncelerini şu sözleriyle aktarmıştır:

“Semboller her zaman arkaik kalıntılardan, yaşı ve kökeni hakkında kesin bir şey belirlenemese de hakkında pek çok tahminde bulunulabilecek ırksal engramlardan (damgalardan) türetilir. (...) Bununla birlikte, engram, varlığını yüzyıllarca süren cinsel baskıya değil, genel olarak içgüdünün farklılaşmasına borçlu olan kalıtsal bir işleyiş tarzına tekabül eder” (Jung, 1976, s. 239).

Bu sebeple arketip, Jung’a göre her şeyden önce imgeler olmadan arka planda işleyen bir biyolojik sistemdir. Duruma öznel alandan bakıldığında belli bir anda, bireye uygun semboller giyinerek onu şaşırtıcı şekilde ele geçirip sonuçları ölçülemez olabilecek şekilde, derinden hareket etme koşulu yaratmaktadır. Bu sebeple arketiplere davranış kalıbı demek daha doğru kabul edilmektedir (Jung, Introduction, 1972).

Arketip psişenin gizemli, yapısal unsurlarıdır ve kendilerine en uygun içerikleri bilinçli zihinden çekmelerini sağlayan belirli bir özerkliğe ve özel enerjiye sahiptir. Semboller dönüştürücü görevi görmektedir. İşlevleri libidoyu “düşük”ten “yüksek” forma dönüştürmektir. Buradaki libido Jung’un ifadesiyle enerjiyi işaret etmektedir. Bu işlev o kadar önemlidir ki duygu ona en yüksek değerleri verir. Semboller öneriyle çalışmaktadır; yani kanaat taşır ve aynı zamanda o kanaatin içeriğini ifade eder. Bunu, arketipte depolanan özel enerji alanı olan nesne sayesinde yapabilir. Arketipin deneyimi yalnızca etkileyici olmakla kalmayıp, aynı zamanda tüm kişiliği yakalayarak ona sahip olur ve doğal olarak inanç üretmektedir.

1.3. Mitlerde Kadın Arketipi

1.3.1 Yaratılış Mitleri, Erdişi Kavramı ve Cinsiyetlerin Doğuşu

Evrende her şeyin ve her durumun birbirinden ayrılmaz ve zıttı olan bir kutbu vardır. Arada oluşan bu zıtlık, yani düallite varoluş gereğidir. Bu kutupları değerler üzerinden ayırmaksa, olması gerekeni reddederek bir çeşit çelişkiye düşmeye sebep olmaktadır. Bu noktada bir değer yükleme çabası küçümseme ve yüceltme sistemi meydana getirerek olması gereken dengenin bozulmasına sebep olmaktadır. İnsanlık tarihi açısından kadın

ve erkek arasında olan farklılığın, özünde eril dişil niteliklerinden ötürü, doğadaki döngünün gereği açısından dengede olması gerekmektedir. Eril ve dişil ilkesinin birlikte çalıştığını Jung şu cümleleriyle ifade etmiştir:

“Bir fikrin olması için karşıtının da olması gerekir. Taban tabana zıt olmalarına rağmen, hatta tam da bu yüzden, biri olmadan diğeri de olmaz. Aynen klasik Çin felsefesinde ifade edildiği gibi: *yang* (aydınlık, sıcak, kuru ve eril ilke) *yin*'in (karanlık, soğuk, nemli ve dişil ilke) tohumunu kendi içinde barındırır, aynı şey diğeri için de geçerlidir. Buna göre maddede ruhun tohumu, ruhta da maddenin tohumu vardır” (Jung, 2017, s. 44).

Baskın cinsiyet ayrımının belirginleşmediği ve sisteme nüfuz etmediği dönemlerde, doğu mitlerindeki tanrılar belli ya da belirsiz şekilde iki ayrı cinsiyetin bir arada bulunma özelliği ile erdişi tanrı inancı var olmuştur. Bu tanrı olgusunun ilkel bir tezahürü olarak görünmektedir. Erdişi kavramı mitolojik, teolojik ve metafiziksel terimlerle ifade edilmeden önce çift cinsiyetlilik olarak biyolojik terimle kullanılmıştır. Eliade erdişi kavramının kadın ve erkek olarak biyolojik terimlerle kullanılması hakkındaki düşüncelerini şu cümleleriyle aktarmıştır:

“Eski varlık anlayışının, kendini biyoloji terimleriyle ifade etmesine pek çok kez tanık olduk. Ama terminolojiyi, sözcükleri kutsal olmayan (“modern”), yani somut anlamlarıyla yüzeysel olarak kullanma hatasına düşmemeliyiz. Aslında *kadın*, bir mitte ya da bir ritüelde tam olarak “kadın” değildir: canlandırdığı kozmik ilkeyi temsil eder. Mitlerde ve inanışlarda karşımıza çıkan erdişi tanrı, kuramsal ve metafiziksel bir boyuta sahiptir. Bu ifade, karşıtlıkların ve kozmik ilkelerin (eril ve dişil) bir tanrının bünyesinde bir arada var olmasını -biyoloji terimleriyle- ifade eder” (Eliade, 2003, s. 401).

Campbell, Doğu ve Batı’da ilk varlığın yani birken iki olanın mitinde birbirinden farklı anlatımla geliştirmiş olmalarının sebebini, mitolojileri ve psikolojilerinin birbirinden farklı olmasına bağlamıştır (Campbell, 1990, s. 17). M.Ö. 7.-6. yy. ’da yazıldığı düşünülen Hindu kutsal metinlerinden biri olan Brihadaranyaka Upanişad’da başlangıçta sadece Atman’ın var olduğu yazmaktadır. Çevresinde başka kimseyi görmediği ve yalnız olduğu için O’nun adı *ben* olmuştur. Sonra yalnızlık korku getirmiştir. Fakat kendisinden başka kimsenin olmadığını bildiği için korkunun anlamsız olduğunu düşünmüştür. Yalnızlıktan mutsuz olduğu ve bir arkadaşı olsun istediği için kendisini ikiye bölmüş

böylelikle erkek ve kadın doğmuştur. Erkek ve kadın bir bütünün iki yarısıdır. Onların birleşmesinden insanlık doğmuştur. Daha sonra varlık O beni kendisinden yarattı, beni tekrar ele geçiremeyecek diyerek gizlenmeye karar vermiştir. O zaman dişi inek erkek boğa olmuştur; birleşmelerinden davarlar meydana gelmiştir. Dişi koyun erkek koç, dişi kısrak erkek aygır olmuş; diğer bütün hayvanların dişi ve erkeği olarak birleşip doğmalarına sebep olmuşlardır. Böylelikle Tanrı, bütün hayvanları erkek ve dişi olarak yaratmıştır (Brihadaranyaka, 1.4: 1-5). Bu bağlamda insan kendini ondan ayrı görerek saklanmaya çalışmıştır. Fakat Atman (Benlik) onun içerisinde. “Tanrı, her şeyi yarattı ve yarattığı bütün varlıkların içlerine girerek gizlendi, çeşitli isimler ve şekillere büründü. O, kılıfın içindeki ustura gibidir. Ancak, O’nu hiç kimse göremez, çünkü O şekillerin ve isimlerin arkasına gizlenmiştir.” (1.4: 9).

İlk yaratılan varlığın ikiye bölünmesi yani iki gibi görünüp tek olmasının Batı’daki örneği Yaratılış kitabının ikinci bölümündedir. Tanrı Adem’i derin uykuya daldırarak kaburga kemiğinden Havva’yı yaratmıştır (Yaratılış 2:21-22). Fakat bu anlatıda anlayış farklılaşmıştır. Âdem ile Havva kutsal bir varlık tarafından yaratılmıştır. Campbell yaratımla ilgili farklılığı şu cümleleriyle aktarmıştır;

“Hint anlatımında bölünen ve yalnız insan değil tüm yaratılış haline gelen Tanrı’nın kendisidir; dolayısıyla her şey tek kutsal varlığın ifadesidir: Başka hiçbir şey yoktur; Kitabı Mukaddes’te ise Tanrı ile insan başlangıçtan beri farklı varlıklardır. İnsan, suretinde yaratılmıştır ve burnuna gerçekten Tanrı soluğu üflenmiştir. Fakat varlığı, kendi yapısı Tanrı’ninkinden değildir; evreninkiyle de aynı değildir. Dünya’nın, hayvanların, Adem’in (sonra Âdem ve Havva olmuştur) yaratılması kutsal varlıkla içsel değil dışsaldır. Sonuç olarak resmi bir ayrım değil, yaratılıştan ayrım vardır. Tanrı ancak ölümlerle görülebilir. Bilginin hedefi daha çok, Tanrı’nın yarattıklarıyla olan ilişkisini veya daha özel olarak insanla olan ilişkisini bilmektir; bu bilgiyle, ancak Tanrı’nın rahmetiyle, insanın iradesi Tanrı’ninkine ilişkilendirilebilir” (Campbell, 1990, s. 18).

Campbell’a göre, Yaratılış Kitabı’nda ilk günaha giriş yani insanın düşüşü yaratılıştan sonra olmuştur. Fakat Hint anlatımında düşüşün kendisi yaratılıştır ve Tanrı parçalanıp bölünmüştür. Yaratılış, kendi istekli olduğu bir eylem olarak tanımlanır. Daha çok olmaya duyulan istek yaratılıştan önce olmuştur. Bu bağlamda tarihsel ve sözel bir anlatımın olmamasının yanında, metafizik ve simgeseldir. Âdem ve Havva’nın düşüşü bir kaza

olarak görülmekle birlikte yaratılmış zaman ve mekân içerisinde olmuştur. Bu noktada Hint bakış açısı doğaüstü ve şiirseldir; Yaratılış Kitabı'nın bakış açısı etik ve tarihseldir (Campbell, 1990, s. 17). İki gelenekte de birken iki olanın miti ortaktır ve aynı görevi yerine getirmektedir. Fakat bakış açıları farklılık gösterdiği için iki kökten farklı uygarlığa temel oluşturmaktadır (Campbell, 1990, s. 21).

Çoğu kültürde yaratılış hikayelerinin temel özelliklerinden biri, yalnız evrenin doğuşunun değil, aynı zamanda ilk insanın ortaya çıkışının ve cinsiyetlere ayrılmasının da bir açıklamasıdır. Bu tür hikayeler genellikle nedensellik ilkesinin açıklamasına hizmet etmekle beraber insanların farklı biçimlerinin karakter özelliklerinin kökenlerini açıklamaktadır. Fakat toplumsal anlamda iki cinsten birinin diğerinden daha yüce ya da aşağı olduğu inancı, arketipik bağlamda düzenin bozulmasına sebep olmaktadır. Eril, dişil düalistesi toplumların mitolojik yapılarının temelindedir. İnsanlık tarihinde mitoloji, akıl ve doğa arasında, eril ve dişil motifler arasında sembolik anlamda birlik sağlayan dilsel bir araç olmuştur. Bu dilsel araç, toplum inşasının yanında cinsiyet algısının kültür yapılanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu noktada mitoloji, insanlığın geçtiği süreçleri incelemek açısından iyi bir referans olmaktadır.

Yunan mitolojisi, bir zamanlar Olimpos Dağı'nda yaşamış tanrı ve tanrıçaların mitlerinden bahsetmektedir. Olimposlu tanrı ve tanrıçaların davranışları, duygusal tepkileri, görünüşleri ve mitolojileri bize insan davranış ve tutumlarına benzer modeller sağlamaktadır. Arketip oldukları için bize hepimizin paylaştığı kolektif bilinçdışından tanıdığımız varlık ve davranış modellerini temsil etmektedir. Tanrıçaların kim olduğunu ve diğer tanrılarla ne tür kavramsal ilişkileri olduğunu anlamadan önce onları mitolojik bağlamlarında anlamak bize fayda sağlamaktadır. Burada tanrılarla ilgili birçok geleneği bir kozmogoni içerisine yerleştirmeye çalışan kişi Hesiodos'tur. "Hesiodos'da, Homeros ve Homer ilahilerinin yazarları gibi, Yunan mitolojisi olarak bildiğimiz mitolojinin ana kaynaklarından biriydi. Özellikle Tanrıların Doğuşu (Teogoni) adlı, Yunanlıların genel kabul görmüş yaratılış miti ile eski tanrılarla Zeus'un Olimpos hanedanını oluşturan yeni tanrılarla arasındaki savaşın hikayesini anlatan eseriyle tanınır" (Leeming, 2018, s. 88).

Hesiodos'a göre başlangıçta Kaos vardı. Kaos'tan Gaia (Toprak Ana), karanlık Tartarus (yeraltı dünyasının en alt derinlikleri) ve Eros (Arzu) gelmiştir. Eros'un buradaki önemi tanrıların ve evrenin doğmasına sebep olan sürecin aracısı olmasıdır (Bolen, 2009, s. 18).

Hesiodos, Eros için kafa karıştırıcı önlemez duyguları getirdiğini ya da uzuvları gevşeterek zihni zayıflattığını ifade etmiştir. (Hesiodos, 1977, s. 108). Hesiodos ve Homeros ilahilerinin dışında, Yunanistan'da M.Ö. 6. yy.'da ortaya çıkmaya başlayan düalizm geleneği yaygın olarak Orfizim adıyla bilinirdi. Tanrılar arasındaki mücadelenin ima ettiği ikicilik, Orfik gelenek olarak adlandırılan şeyde açık olarak görülmektedir. Orfizim'in ana miti, Dionysos ve Titanlar miti olabilir (Russell, 1977, s. 137).

“Orfikler, yaratılış mitini, Zeus'un bile korkuyla karışık saygı duyduğu bir tanrıça olan siyah kanatlı Gece'ye, Rüzgâr tarafından kur yapıldığı, gümüş yumurtasını Karanlık'ın rahmine bıraktığı, yumurtadan, bazılarının Phanes dediği, Eros'un ortaya çıktığı ve evreni yarattığı şeklinde anlatırlar. Çift cinsiyetli ve altın kanatlı Eros dört başa sahip olduğundan, bazen bir boğa ya da aslan gibi kükrer, bazen bir yılan gibi ıslık çalar ve bazen de bir koç gibi melerdi. Eros'a Erikepaios ve Protogenos Phaethon adını veren Gece de üçlü bir halde görünerek, onunla birlikte bir mağarada yaşardı. Bu mağaranın önünde "Her Şeyin Annesi" Rhea bet sesli davulunu çalarak insanların ilgisini Tanrıça'nın kahinlerine çekerdi. Phanes yeryüzünü, gökyüzünü, Güneş'i ve Ay'ı yarattı fakat Üçlü Tanrıça evreni yönetmeye devam etti, ta ki asası Uranos'a geçinceye dek” (Graves, 2010, s. 31).

Orfizim'de kozmik yumurtadan çıkan Phanes (Eros), her şeyi gün ışığına çıkaran eril ve dişilin uyumlu birliğeğini simgeleyen androjendir. Phanes, içinde Zeus'un babası Kronos'u yöneten Uranos'u taşımaktadır. Zeus, Titanları yendikten sonra, Phanes'i yutar böylece orijinal ilkeyi içine alarak yaratıcı Tanrı olur ve Titanlar da dahil olmak üzere her şeyi yeniden yaratır. Zeus'un oğlu olan Dionysos, ondan nefret eden ve mutluluğu kıskanan Titanlar tarafından ayna ile dikkati dağıtılarak ele geçirilir. Titanlar, Dionysos'u parçalayıp yutarlar. Athena, Dionysos'un parçalarından kalbini kurtarak, Zeus'a getirir. Zeus'da kalbi yiyerek Dionysos'u yeniden yaratır. Oğlunun dirilişinden memnun olan Zeus, Titanlar'ı yıldırımlarla küle çevirerek cezalandırır. Titanlar'ın küllerinden de insan ırkı doğar (Russell, 1977, s. 137).

Orfizim yaratılış miti, Hesiodos'un yaratılış mitinden farklıdır. Orfik miti, tamamen düalistir. İnsanoğlunun maddi ve manevi olmak üzere ikili doğasını ifade etmektedir. İnsan doğasının maddi kısmı Titanlar'dan, manevi kısmı ise yuttukları Dionysos'tan gelmektedir. Ruh, bedende (sema) mezar (soma) gibi hapsolmuştur. Orfik düalizm ilahi ruh ile onu hapseden kötü, Titanik beden arasında bir çatışma olduğunu varsaymaktadır

(Russell, 1977, s. 138). İki yaratılış mitinde de eril iktidar mücadelesi görülmektedir. Hesiodos'un Theogoni'sinde Zeus' a kadar iktidara karşı gelebilmek için dişil ilkeyi temsil eden Gaia, Uranos'a karşı oğlu Kronos'tan ve Rhea, Kronos'a karşı oğlu Zeus'tan yardım alarak başarılı olmuşlardır. Orfik mitte de Zeus Phanes'i yutarak egemenliği ele geçirmiştir. Yunan mitolojisinde, Zeus'un Kronos'u devirmesiyle, Gaia ile başlayan anaerkil düzen sona erip, ataerkil düzen başlamıştır.

Zeus uzun bir süre farklı şekillere girerek kendisinden kaçan titan Metis'i sonunda yakalayarak kendisiyle birlikte olmuştur. Bunun sonucunda hamile kalan Metis'in doğacak ikinci çocuğu için Toprak Ana kehanette bulunmuş doğacak ikinci çocuğun Zeus'u krallığından edeceğini söylemiştir. Bunun üzerine Zeus hamile olan Metis'i sineğe dönüştürerek yutmuştur. Zeus Metis'in ona karnının içinden akıl verdiğini söylese de bu durum Metis'in sonu olmuştur. Bir süre sonra Zeus, Triton Göl'ünde yürüyüş yaparken çok güçlü bir baş ağrısına yakalanmıştır. Dayanılmaz olan bu baş ağrısı onun bütün gökyüzünde yankılanan bir çığlık atmasına sebep olmuştur. Bunu duyan Hermes, neden hastalandığını anlayarak demir zanaatıyla uğraşan Hephaistos'u ikna ederek çift taraflı baltasıyla kafasında bir yarık açmıştır. Açılan bu yarıktan üstünde altın miğferi ve elinde mızrağıyla Athena dünyaya gelmiştir (Resim 1) (Graves, 2010, s. 52).



Resim 1: *Athena'nun Doğumu*, M.Ö. 5. yy, Keramik, 46,1 cm, Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: <https://stringfixer.com/tr/Athene>, E.T. 10/10/2022

Graves, Hesiodos'un mitinde birbiriyle çelişen üç kavramı ustalıkla bir araya getirdiğini şu cümleleriyle ifade etmiştir;

“1. Atinalıların "Şehir Tanrıçası" olan Athena, dördüncü gün ve bilgeliğin yanı sıra tüm ilimlerin atfedildiği, Merkür gezegeninin dışı Titan'ı, ölümsüz Metis'in, döllenen dünyaya getirdiği kızıydı. 2. Zeus Metis'i yuttu, ne var ki böyle yapmakla, sahip olduğu erdemleri kaybetmedi (yani Akhalar Titan kültürünü yok sayarak, Metis'e ait olan tüm bilgeliği tanrıları Zeus' a atfettiler). 3. Athena Zeus'un kızıydı (bir başka deyişle, Akhalar, Atinalıları Zeus'un ataerkil bir tanrı olarak hükümlerini tanımaya zorladılar)” (Graves, 2010, s. 53).

Athena'nın tasvirlerine birbirinden farklı iki görüntüsü bulunmaktadır. En bilinen tasviri, sert miğferli ve kuşaklı tanrıça, sağlam adımları ve devasa kalkanı, kentin koruyucusu olarak yenilmemiş bakire savaşçı olmaktadır (Resim 2). Bunun birlikte, yılanların saç ve taç gibi başının etrafında dolandığı, diğer yılanların cübbesinin kıvrımlarını çevrelediği görüntüsüyle vahşi bir tanrıçadır (Resim 3).



Resim 2: *Varvakeion Athena*, M.Ö. 3.yy'ın yarısı, yükseklik 1,05 m, National Archaeological Museum, Atina

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Varvakeion_Athena, E.T. 10/10/2022



Resim 3: *Eski Athena Tapınağı*, M.Ö. 525-500, Paros Mermeri, Yükseklik 2,4 m, Archaic Acropolis Gallery, Atina

Kaynak: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/old-athena>, E.T. 10/10/1022

Athena'nın doğuşu ile ilgili Campbell şu yorumu yapmıştır; "Athena'nın Zeus'un başından doğması ataerkil kültürün Tanrıça'yı asimile etmesinin bir başka örneğidir" (Campbell, 2020, s. 203). Bu noktada Zeus kendi ataları gibi eril iktidarının elinden alınacağını düşünerek dişi olanı yutmuştur. Hamile annenin yutulması ve Athena'nın babasının kafasından doğması, Havva'nın da Adem'in kaburga kemiğinden doğması gibi aynı rahatsız edici uyumsuzluğa sahip görünmektedir. Ortak olarak hem Athena hem de Havva, merkezi olarak yılanla ilişkilendirilmiştir. Yaratılış'ta yılan genellikle Havva'nın yüzüyle tasvir edilmiştir. İki geleneğe de imgeye verilen anlam farklı olmuştur. Ancak her iki efsanede de "Anne" doğanın gücü azaltılmıştır ve onun doğurma güçleri erkek tarafından devralınmıştır. (Barring & Crashford, 1993, s. 423).

1.3.2 Kadının Kötülükle Özdeşleşmesi

İncil anlatısı olan Yaratılış miti, Batı hayal gücüne, yaratılışın ve insanın özellikle de kadının doğası hakkında söylenecek zamansız bir şeye sahip olarak girmiştir. Anlatıda, ilahi olanla birlik ve uyumdan, ayrılışa ve yabancılaşmaya geçişi başlatan Havva'nın eylemleri olmuştur.

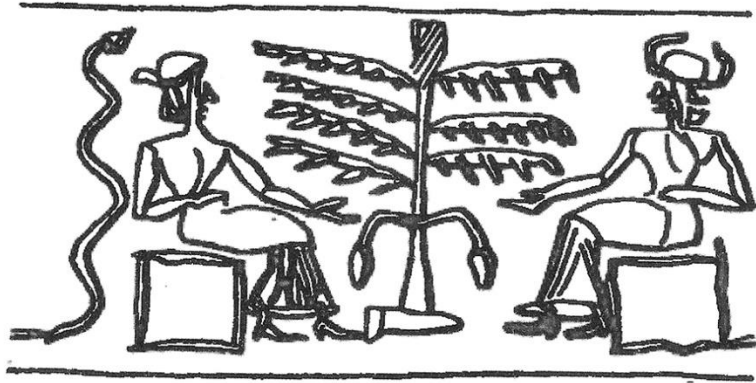
"RAB Tanrı'nın yarattığı yabancıl hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, "Tanrı gerçekten, 'Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin' dedi mi?" diye sordu. Kadın, "Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz" diye yanıtladı, "Ama Tanrı, 'Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa

ölürsünüz' dedi." Yılan, "Kesinlikle ölmezsiniz" dedi, "Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız." Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi. Kocasını da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. Derken, günün serinliğinde bahçede yürüyen RAB Tanrı'nın sesini duydular. O'ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler. RAB Tanrı Adem'e, "Neredesin?" diye seslendi. Âdem, "Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim" dedi. RAB Tanrı, "Çıplak olduğunu sana kim söyledi?" diye sordu, "Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?" Âdem, "Yanıma koyduğum kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim" diye yanıtladı. RAB Tanrı kadına, "Nedir bu yaptığın?" diye sordu. Kadın, "Yılan beni aldattı, o yüzden yedim" diye karşılık verdi. Bunun üzerine RAB Tanrı yılanı, "Bu yaptığından ötürü bütün evcil ve yabancıl hayvanların en lanetlisi sen olacaksın" dedi, "Karnın üzerinde sürünecek ve yaşamın boyunca toprak yiyeceksin. Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, sen onun topuğuna saldıracaksın." (Yaratılış 3:1-15)

Yaratılış miti, tarihsel ve yerel mit bağlamından ve Havva'da mit çerçevesinden çıkarılarak, gerçekten insan değil de Tanrı tarafından yazılmış gibi sonsuz bir ifade olarak tutulmuştur. Sonrasında Hıristiyan yorumcular miti tam anlamıyla yorumlayarak "Havva'nın günahından", reddedilen kadınsı ilke olarak maddeye, dünyaya ve doğaya ilişkin ciddi ve geniş kapsamlı etkileri olan kadın karakterine genelleştirmişlerdir. Bir yandan miti tarihsel bağlamına geri döndürürken, ortaya çıkan şey farklı bir hikâye olarak tanrıçanın insan kadına dönüşmesi olmuştur. Bunun yanında tarihin ötesine sanata geçip miti sembolik olarak, toplumsal cinsiyet teolojilerinin ötesinden okuyan bu sürgün hikayesi, insan bilincinin doğuşunun hikayesi haline gelmiştir (Barring & Crashford, 1993, s. 649).

Doğu'da Hint geleneğinde yaratılış, sadece insanın değil tüm tabiatın yaratımını kendi sağladığı için insan Tanrı olmuştur ve her şeyi tek kutsalın tezahürü saymıştır. Fakat Batı'ya baktığımız zaman ikisinin birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Bu farklılık yaratılıştan gelmektedir. Batı mitolojisinde bulunan bu yaratılış efsanesinin kökeni Sümer mitolojisine kadar uzandığı söylenmektedir. Sümer mitolojisinde, yeryüzü tanrıçası Ninhursag yetiştirdiği sekiz bitkinin yenmesini yasaklamış fakat bu yasağa

uymayan Enki'yi lanetlemiştir. Bu lanetlemenin sonucunda sekiz organı hasta olan Enki'nin durumu kötüleşmeye başlamıştır. Bu olayın sonucunda tanrılar kendilerini aşağılanmış hissettikleri için tilki Enlil'e alacağı ödül karşısında Ninhursag'ı getireceği sözünü vererek sonunda onu getirmiştir. Fakat metnin bu kısımları kırık olduğu için tilkinin Ninhursag'ı nasıl ikna ettiği bilinmemektedir. Sekiz organı hasta olan Enlil'in her bir organını iyileştirmek için farklı tanrı ve tanrıçalar yaratmıştır (Kramer, 1999, s. 109-112). Bu parçalardan biri tanrının kaburga kemiği idi ve bu kaburga kemiğiyle ilgilenmesi için yaratılan tanrıçaya da “kaburganın hanımı” anlamına gelen Ninti adı verilmiştir. Ancak Sümerce kelime *ti*, “kaburga” anlamına geldiği gibi “hayat” anlamı da vardır. Dolayısıyla Ninti ‘hayatın hanımı’ anlamına da gelmektedir. İncil mitinde Adem'in kaburga kemiğinden yaratılan kadına ‘hayat’ anlamına gelen Havva adının verildiği görülmüştür. Dolayısıyla Cennet mitinin en ilginç özelliklerinden biri de kökeninin Sümer mitinden geldiği düşünülmektedir (Hooke, 1968, s. 115). Sümer mitinin İncil hikayesiyle ortak noktası olan bu kadın, Havva gibi baskındır fakat benzerlik bu noktada son bulmaktadır. Çünkü Havva sonraki nesiller tarafından lanetlenirken Babilliler kadın atalarını tanrıçalaştırmıştır (Stone, 2000, s. 39).

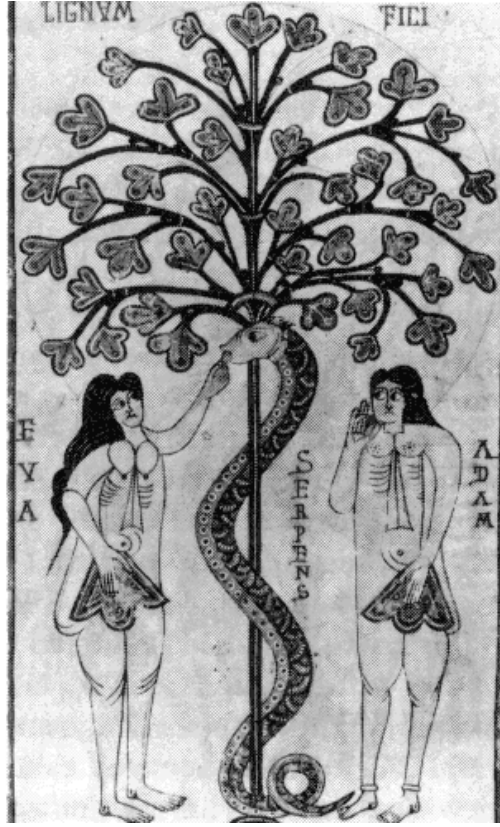


Resim 4: Hayat Ağacının Yanında Tanrıça ve Tanrı; Sümer Silindir Mührü, MÖ 2500

Kaynak: <https://mythologymatters.wordpress.com/2014/06/19/the-mythical-serpent>, E.T. 10/10/2022

Resim 4 ve 5'te bir erkek figürü, merkezde bir ağaç ve bir yılan yer almaktadır, fakat anlamları birbirinden tamamen farklıdır. Resim 4'te oturan kadın, Sümer Ana Tanrıça'sıdır ve onun arkasına doğru kıvrılan yılan, onun yenileyici gücünün sembolüdür. Ağacın diğer tarafında, aynı duruşta 'Uçurumun oğlu: Hayat Ağacının Efendisi' olarak adlandırılan oğlu-sevgilisi oturmaktadır. Ve yaşamın kaynağını gübreleme rolü başının üstündeki boğa boynuzlarıyla verilmiştir. Mührün birbirine karşı olan taraflarında bulunan yılan ve boğa, tanrıçanın hem yaşayan hem de ölmekte olan tezahürünün

sembolleri olduğundan, karşıtların bir arada bulunması ayna görüntüsü yaratmaktadır. Dahası hem tanrıça hem de oğul-sevgili, Hayat Ağacının asılı meyvelerine doğru uzanmış eliyle jest yaparak, ölümsüzlük ve aydınlanma armağanlarını bir araya getirmektedir (Barring & Crashford, 1993, s. 651).



Resim 5: *Havva'nın cazibesi.* Codex Vigilanus, Albedense, MS 976, İspanya

Kaynak: <https://womenpriests.org/sexuality/eve2>, E.T. 10/10/2022

Campbell Sümer mührü (Resim 4) için, tasvir edilen sahnenin Kutsal Kitap'taki öykünün başlangıcı olduğunun düşünüldüğünü ifade etmiştir. Bu sahneyi Kutsal Kitap üzerinden okuyacak olursak yılanın yanında duran Havva ve karşısındaki de Adem'dir. Fakat Kutsal Kitap'ta olan düşüş, Sümer mitolojisinde yoktur. Havva ile ilişkilendirilen Tanrıça "Gel ve ferahla" der. (Campbell, 2020, s. 133-134).

İki resim arasındaki anlam farklılaşmasına bakacak olursak, Resim 5' de yılanın gözlerine baktığı soldaki dişi artık bir tanrıça değil, kendisine bakan adamın bedeninden doğan ölümlü bir kadındır ve şimdi baba tanrının bile değil, ölümlü bir adamın kızı ve gelinidir. Buna göre, Âdem, artık boynuzlu yenilenme tacını takmamaktadır, karısının yılanla olan bağlantısına korkuyla bakarak sanki Tanrı'nın lanetinin korkunç sözlerini duyuyormuş gibi elini kulağında tutmaktadır. Kadının eli, henüz adı verilmediği için, sanki kehanet

niteliğinde, henüz kendisinden doğmamış insan ırkını ölüme teslim etme eyleminden kendi çekememiş gibi yılanın ağzına dokunmaktadır. Bir zamanlar gerçekten de ‘Tüm Canlıların Anası’ olan tanrıçadan geriye kalan tek şey, ancak kutsal anlamı saygısız hale geldiğinde aldığı isimdir. Yine de Adem’in kendi adı, bir zamanlar tüm yaratıkların özünü paylaştığı ana tanrıçanın bedeni olan Dünya, Adamah’ın adından gelmektedir. Benzer şekilde olan yılan, ağacın koruyucu ve yeniden doğuşun efendisi olarak içkin tanrısallığını yitirmiştir ve özün bir olan bu rollerin her ikisini de ihanet eden kişi olmuştur (Barring & Crashford, 1993, s. 652).



Resim 6: Filippo Lippi, *Adam*, 1487-1502, Strozzi Şapeli Fresk, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino_Lippi, E.T 10/10/2022

Floransa’da bulunan Strozzi Şapeli’nde Filippo Lippi tarafından 15. yy. sonunda yapılan fresk (Resim 6), ikonografik gelenekten ayrı kutsal yazılardaki anlatımdan farklı şekilde Cennet’ten Kovuluş mitini Adem’i Havva’sız betimleyerek resmetmiştir. Robin O’Bryan Şapel’deki fresk üzerine yazdığı inceleme makalesinde İncil’deki anlatıya değil, aynı zamanda resmin cinsel imajlarına da odaklanarak fresk ’in eşsiz ikonografisine bir yorum sunmaktadır. Bu yorum 15. yy. evlilik karşıtı eserler üreten şair Lionardo Giustiniani’nin kadın güzelliğinin ahlaksızlığa bir cazibe oluşması ile ilgili yazdığı şu dizeleri Lippo’nun freski ile özdeşleştirmiştir:

“Kadınların güzelliği ve hileleri erkekleri erdemini uğraşlarından uzaklaştırıyor. Bizi tuzaklarına hapsediler ve paldır küldür harabeye döndük. Çünkü en kaba kadın güzelliği bile insan ırkını yok etmek için yeterlidir, diğer tüm cazibelerini bir yana bırakın. Bu güzellik Adem'i, Paris'i ve Herkül'ü bastırdı. Kadınlar insan özgürlüğünün kararlı düşmanlarıdır. Bu nedenle gençler, kadın güzelliğini Truva'nın yakılması olarak görüyorlar! Onların hilelerine, sanatlarına ve tuzaklarına, altın ve mor kıyafetlerinin altına gizlenmiş kötü tıslama ve renkli derilere dikkat edin. Özgür olun ve böyle evcilleşmemiş ve öfkeli bir hayvana boyun eğmeyi reddedin. Bu sizi rahatsız etmezse, en azından onların dizginsiz alışkanlıklarının içinde korku uyandırmasına ve sizi kucaklamalarından daha temkinli hale getirmesine izin verin” (Aktaran;D'Elia, 2002, s. 402).

Bilgi Ağacı, içkin mevcudiyetinde tüm karşıtlık çiftlerinin uzlaştığı tanrıçanın kendisinin başlıca imgelerinden biri olmuştur. Yerin yüzeyinde büyüyen, dalları yukarıda kökleri aşağıda olan ağaç, kozmosun enerjilerinin sürekli olarak dünyevi yaratıma aktığı, dünyayı cennet ve yeraltı dünyasıyla birleştiren büyük sütun olmuştur. İçinde hareket eden canlandırıcı ruh, Tanrıça'nın tezahürü, yani birlik deneyimi olan ağacın meyvesinin veya hazinesinin koruyucusu yılan olmuştur (Barring & Crashford, 1993, s. 660).

İncil anlatısında ilk günahın temeli, bilginin sembolü olan ağacın yani farklı bir deyişle aydınlanmanın temsiliydi. Bu bilgi yalnızca Tanrı'ya aitti ve onu korumaktaydı. Havva meyveyi yemekle sadece bilginin aktarıcı değil dönüştürücü olduğunu onu insanı boyuttan ilahi boyuta çıkardığını fark etmiştir. Elma'yı Âdem' e uzattığında, ona da Tanrı olma, yani aydınlanma olanağı sunmuştur (Dunn Mascetti, 2000, s. 145). Yaşanan bu olaydan sonra Tanrı'nın laneti Havva'dan, anne olacağı tüm canlılara aktarmaya hizmet etmektedir. Böyle yaptıkları nedeniyle sonunda ölümü doğurmuştur. Havva'nın günahından önce ölüm yoktu; ondan sonra ve sayesinde ölüm, acı ve sancı meydana gelmiştir (Barring & Crashford, 1993, s. 658).

Havva'nın imgelerine baktığımızda, onu antik geleneğe bir ana tanrıça olarak yerleştirirken, hikayesi, nasıl doğduğu ne düşündüğü ne söylediği ve ne yaptığı onu bir insan kadın olarak tanımlamaktadır. Zira, salt bir kadın olmasına rağmen, ona oynaması için verilen mitsel rol; aslında insanlığa ölümü getiren Ana Tanrıça'nın eski rolünün yeni bir versiyonudur, ancak aralarında çok önemli bir fark vardır. Eski mitojilerde ölümü getiren Ana Tanrıça, aynı zamanda tüm yaratıkları önce doğuran Ana Tanrıça'ydı,

böylece varoluşun iki aşaması, her ikisini de önemseyen bir tanrıçada, Büyük Ana'da birleştirebilirdi. Burada, eski birlik bölündü ve iki rol kutuplaştı, böylece Baba Tanrı yaratılış rolünü üstlenirken, insan kadın yıkımdan sorumlu tutulmuştur. Havva, orijinal arketipin yalnızca bir boyutunu, ölümün getirilmesini enkarne edebildiğinden, insanlık bir zamanlar doğum ve ölümün 'tanrıçanın bedeni' aracılığıyla mitsel olarak ilişkilendirildiği bütünle uzlaşma görüntüsünden yoksun bırakılmıştır (Barring & Crashford, 1993, s. 658).

Cennette işlenen ilk günah ve bunun cezası olan cennetten kovulma, yaratılışı oluşturan iki zıt kutbun birbirinden ayrılması demektir. Bu sebeple mutluluk ve ebedi hayata ulaşma ancak bu yaratıcı ilksel iki gücün yeniden birleşmesiyle mümkün olmaktadır (Dunn Mascetti, 2000, s. 144). Bu bağlamda Adem'in "düşüş"üyle başlayan insanlık tarihi, insan ile doğa ve kadınla erkek arasındaki özgün ve bireyciliği dayalı uyum, yerini fikir ayrılıkları ve karmaşaya bırakmıştır. İnsan yalnızdır, hemcinsinden ve doğadan ayrılmıştır. En tutkulu çabası, 'itaat etmeden' önce evi olan birlik dünyasına geri dönmektir. Arzusu, akıldan, öz bilinçten, seçimden, sorumluluktan vazgeçip rahme, Toprak Ana'ya, vicdanın ve bilginin ışığının henüz parlamadığı karanlığa dönmektir. Yeni kazandığı özgürlüğünden kaçmak ve onu insan yapan farkındalığı kaybetmek istemektedir (Fromm, 1986, s. 70).

Bir diğer kötücül kadın olan Pandora, Yunan Mitolojisi'nde tanrılar tarafından topraktan yaratılan ilk ölümlü kadındır. Yalnızca ilk kadın değil, Zeus'un gazabının bir aracı olarak insanlığın başına gelen bütün kötülüklerden sorumlu tutulan mitolojik bir figürdür. Pandora, etimolojik olarak pan "hepsi" + dora "hediye" anlamına gelmektedir (Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/search?q=pandora>, E.T. 08/02/2022).

Yunan miti Pandora'nın pagan olmasına rağmen, Havva ile Pandora arasındaki paralellikler karşı konulmaz olmuştur. Havva mitinin ortaya çıktığı zamana yakın bir zamanda yazılan Yunan mitinin aynı tonlamayı taşıması tuhaf görülmüştür. Hesiodos, M.Ö 700 yılında yazdığı İşler ve Günler ve Theogonia adlı eserinde, Pandora'nın Zeus tarafından insan ırkına bir ceza olarak nasıl yaratıldığını anlatmıştır. Çünkü Prometheus onlara tanrılardan çaldığı ateşi armağan etmiştir (Barring & Crashford, 1993, s. 629). Fakat hikâyenin en başına gidersek, Titan kardeşlerden akıl ve bilgeliği temsil eden

Prometheus kardeşi Epimetheus'u ikna ederek Olimposlular'la Titanlar arasında olan savaşta Olimposlu'ların yani Zeus'un yanında olmuşlardır. Gerçekten de insan ırkının en bilgisi sayılan ve Zeus'un ikiye ayrılan kafasından doğan Athena'nın doğumuna yardım eden Prometheus'a birçok şey öğretmiştir. Bu bilge tanrıda öğrendiği her şeyi yeryüzündeki insanlarla paylaşmıştır. Fakat insan ırkının sonunu getirmek isterken Prometheus sayesinde onların canını bağışlayan Zeus, ölümlülerin yeteneklerinin çoğalmasıyla onlara daha çok öfke duymaya başlamıştır (Graves, 2010, s. 181). Zeus genellikle zeki ve stratejik olarak tanımlanmıştır. Fakat Prometheus tarafından iki kez kandırılmıştır. İlk kandırılma olayı şu şekilde olmuştur;

“Bir gün Sikyon' da kurban edilen boğanın etinin hangi parçalarının tanrılara sunulacağı ve hangilerinin insanlara bırakılacağı konusunda bir tartışma çıkınca, Prometheus' dan sorunun çözümü için hakemlik yapması istendi. Bunun üzerine Prometheus, derisini yüzdüğü bir boğanın postunu ek yerlerinden birleştirerek iki ağız açık çuval dikti ve bunları da kesmiş olduğu etlerle doldurdu. Altına hiç de lezzetli olmayan hayvanın işkembesini koyduğu çuvalın birini etle, diğerini de altında sakladığı iç yağı görünmeyecek şekilde kemiklerle doldurdu. Prometheus her iki çuvalı Zeus'un önüne koyarak istediğini seçmesini söylediğinde tanrılar tanrısı (hala tanrısal parça sayılan) yağ ve kemikle dolu olan çuvalı seçince, arkasından kendisine kahkahalarla gülen Prometheus tarafından aldatıldığını anlayıp, "Etlerini çiğ çiğ yesinler" diye bağırdı, yalnız Prometheus'u değil, tüm insanlığı onlardan ateşi geri almakla cezalandırdı” (Graves, 2010, s. 181).

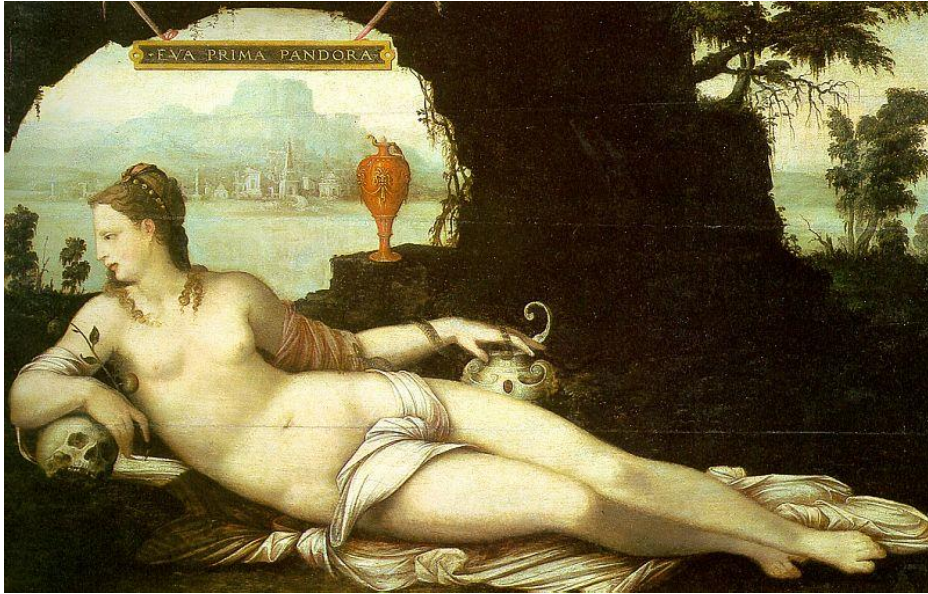
Zeus, ateşin getirdiği ölümlü yaşamlardaki iyileşmeden dolayı o kadar öfkelenir ki, durumu dengelemek için insanlara bir kötülük vermeye karar verir. Hephaistos'a genç bir kadının suretini topraktan kalıba döktürür. Tanrıça Athena ise adı verilmemiş bu kıza gümüş giysiler giydirir ve ona vahşi hayvan resimleriyle süslenmiş bir peçe ve altın taç verir. Zeus onu ölümsüz tanrıların ve ölümlü insanların karşısına götürünce bu aldatıcı güzelliğin karşısında şaşkınlık içerisinde kalmışlardır. İnsanları baştan çıkaracak olan bu sonsuz büyü kaynağının kendisidir. Hesiodos kadın soyunun bu belalı kaynaktan çıktığını ve insanların baş belası olduğunu ifade etmiştir (Hesiodos, Theogonia, 1977, s. 124-125). Hesiodos Theogonia adlı eserinde Pandora'nın ismini kullanmamıştır. Hesiodos kadınların erkeklerden ayrı bir ırk olduğunu mu ifade etmiştir? Bu duruma bakılırsa Pandora, Havva'dan çok farklıdır. Âdem ve Havva gelecekteki tüm erkek ve kadınların

atası olacaktır. Fakat Pandora yalnızca kadınların atası olacaktır. Ve bu hikâyede Pandora'nın kutusu nerededir? Hesiodos'un hikâyesinin ikinci ve daha ayrıntılı versiyonunu İşler ve Günler adlı eserinde yazmıştır. Zeus bir kez daha Prometheus'un hırsızlığına öfkelenerek çalınan ateşe karşılık insanlara kötülük vereceğini söyler. Ve Pandora'nın tüm insanların zevk alacağı ve hepsinin onu kucaklayacağı bir kötülük olacağını ifade eder. Yine Hephaistos'a yaratmanın zor işini yapmasını emreder; Pandora topraktan ve sudan yapılacak ona insan sesi ve gücü verilecek, fakat ölümsüz bir tanrıça yüzüne formuna sahip olacaktır. Athena ona dokumayı öğretmekle görevlendirilmiştir ve Afrodite ona altın lütfü, acı veren arzu ve uzuvları kemiren acıları vermiştir. Bu son iki özellik muhtemelen Pandora'nın erkeklerde kışkırtacağı duygulardır. Ancak bunlar onun varlığının ayrılmaz bir parçası olacaktır. Tanrılar Zeus'un emrini yerine getirmek için acele etmişlerdir. Kharit, Peitho ve Hora altın ve çiçek süslemelerinde yardımcı olmuştur. Tanrı Hermes ona dürüst olmayan bir doğa vermiştir. Aynı zamanda hem sesinden hem adından sorumludur. Bu kadına Pandora adını vermiştir. Çünkü Olimpos Dağı'nda yaşayan tüm tanrılar bu kadına hediyeler vermişlerdir. Ve Pandora tüm insanlara bir bela olarak yaratılmıştır. Aynı zamanda Pandora'yı ölümsüzler diyarından alıp Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a hediye eden de Hermes'tir. Prometheus kardeşine Zeus'tan hiçbir hediye kabul etmemesi konusunda uyarılmıştır. Epimetheus kardeşinin uyarısını unutarak hediye kabul etmiştir. Böylece Pandora'yı kabul ederek ölümsüzlerin kaygısız yaşamını sona erdirmiştir. Bu noktadan önce Hesiodos, insanların dünyada kötülüklerden ve hastalıklardan arınmış olduklarını açıklamaktadır. Ama Pandora kutunun kapağını açtığında her şey biter ölümlüler arasında kederli kaygılar yayılır. Bu kutunun içinden en son umut tam çıkacakken Pandora kapağı kapatmıştır. Kutunun içinde yalnızca umut kalmıştır. O gün bugündür insanların başı derttedir. Bütün doğa olaylarının, gece gündüz insanların kederli olmasının, toprağın ve gökyüzünün belalar getirmesinin ve salgın hastalıkların olmasının bütün sebebi bu olarak görülmüştür. Çünkü Zeus öyle istemiştir (Hesiodos, 1977, s. 144-146).

Pandora kelimesinin tam anlamıyla bir hediyedir. Hermes tarafından Epimetheus'a verilmiştir. Bunun yanında, yaradılışına birçok tanrı katkıda bulunarak, ona farklı nitelikler ve beceriler kazandırdığı sürece her şeye kadir olduğu düşünülmüştür. Natalie Haynes bu noktada Pandora'nın Uyuyan Güzel masalını anımsattığını ifade etmiştir. Bu masalda da doğacak kız çocuğu için bir kutlama düzenlenmiş ve onun için periler

tarafından çeşitli olumlu hediyeler verilmiştir. Fakat davet edilmeyen kötü bir peri intikam için kız çocuğuna bir lanette bulunur ve 16 yaşına geldiğinde parmağına batırılan bir iğneyle sonsuzluk uykusuna yatacağı söylenir. Fakat Pandora hediyeleri aldığı anda bir bebek değil, evlenme çağında olan bakire genç bir kadındır. Dolayısıyla bunlar ona gelecekte bahşedilen nitelikler değil, hemen görülen ve işitilebilen niteliklerdir; sesi, elbise dokuma becerisi gibi. Adının yetenekli olarak okunması için bir cazibesi vardır. Fakat Pandora'nın kelime anlamına bakıldığında Yunanca bir sıfattır, kelimenin tam anlamıyla yetenekli değil her şeyi veren dünyayı tanımlamak için kullanılmaktadır (Haynes, 2020, s. 16-17). Pandora da Havva gibi insanlığı etkileyen tüm kötülüklerden sorumlu tutulmuştur. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi Pandora tüm canlıların değil, sadece kadın ırkının ve dişi türün anasıdır.

Jean Cousin'in eserinde (Resim 7) hem Havva hem de Pandora mitine bir gönderme yapılmıştır. Resimde bir eli ölümün kafatasında diğer eli de tüm hastalıkların semaverinde olan kadının müstehcen çıplaklığının, her ikisinin de nedeni olarak cinselliği amaçladığı açık görünmektedir (Barring & Crashford, 1993, s. 632).



Resim 7: Jean Cousin, *Eva Prima Pandora*, 1550, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Cousin_the_Elder, E.T. 10/10/2022

Zeus da Tanrı gibi kadın üzerinden insan ırkına ceza vermiştir. Havva'nın hikayesinde olduğu gibi, ataerkil tanrıların üstünlüklerini tanrıça kültürünün üzerine kurup durumu tersine çevirmiştir. Benzer bir tersine çevirmede Pandora'nın tüm hediyeler anlamına

gelen adının eski anlamında şeffaf olduğu Pandora görüntüsünün arkasındaki orijinal her şeyi veren tanrıça görüntüsünde bulunmaktadır (Barring & Crashford, 1993, s. 626). Pandora'nın topraktan yaratılışına bakıldığı zaman Zeus'un en eski tanrıça kültü olan Toprak Ana'nın yaratılışını bile üstlendiği görülmektedir (Harrison, 1900, s. 108-9). Bütün dünya mitolojilerine baktığımızda ilk önce dişil ilke olan Toprak Ana (Ana Tanrıça) görülmektedir. Eril güç hakimiyeti ele geçirmeye başladıkça Ana Tanrıça'nın yanında hayvan temsilleri görülmüştür. Daha sonra zamanla hayvanların yerini oğul-sevgili almaya başlamıştır. Yaratıcı Tanrı eril güce evrilirken, Ana Tanrıça tamamen yok edilemeyeceği için, eril bakış tarafından ölüm getiren, günahkâr ve kötücül niteliklere dönüştürülmeye başlanmıştır.

2. BÖLÜM: RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE FEMME FATALE ARKETİPİ

Avrupa’da 14. Ve 16. yy. arasında entelektüel yaşamın birçok alanında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Teknoloji ve astronomiden sanat ve müziğe kadar uzanan bu değişimler, klasik zamanlardaki kavramların ve değerlerin yeniden doğuşu ve yeni fikirlerin gelişimi olarak değerlendirildiği için Rönesans adı ile tanımlanmaktadır (Hunt, 1999, s. 2). Rönesans hümanizmi, tohumları 13.yy’da atılmış olan ve soyut kavramların gerçekliği, tanrının varlığının kanıtlanması gibi tartışmalarla yeniden doğan bir evren algısı beraberinde doğmuştur. Bu tartışmalar oluşmaya başlayan burjuva sınıfının ihtiyaçları tarafından da beslenir. Orta Çağ’ın her insan için tek bir ruh vardır inancına karşın, insanların ayrı ayrı ruhlarının olması dönemin sonlarında bireysel kurtuluş kavramlarına dönüşmüştür. Rönesans hümanizmi, statülerini ve hayatlarının düzenini belirlemek için yalnızca Tanrı’nın iradesine güvenmek yerine insanların kendi seçimlerini yapmalarıyla insan başarılarının önemini vurgulamaktadır. Rönesans döneminde hümanizm çok farklı bir düşünsel yaklaşımı ifade etmektedir. Rönesans anlayışı, Tanrı’nın insanlığa iyi bir yaşam elde etme potansiyeli verdiği yönünde olmuş ve bu nedenle bu yetenekleri sonuna kadar kullanmak her insanın görevi olarak görülmüştür (Hunt, 1999, s. 17).

Rönesans hareketi çerçevesinde her ne kadar yenilenmeye ve yenilik yapmaya önem verilmiş olsa da antikiteye verilen değerlerin yeniden canlandırılması bu hareketin bir parçası olmuştur. Çağdaş kültür yeniliği her şeyin üzerinde tutarken Rönesans’ın içinde yer alan önemli kaşifler buluşlarını ve keşiflerini arada yaşanan Orta Çağ’ın öncesine yani antik geleneklere bir geri dönüş olarak sunmuşlardır (Burke, 2016, s. 20).

Rönesans dönemi Femme Fatale arketipine bağlam sağlayabilmek açısından, Orta Çağ’da kadınlara nasıl bakıldığını anlamak önemlidir. Orta Çağ’ın sonlarına doğru kadınlara olan bakış açısı, Rönesans dönemi için karşılaştırma ve karşıtlık kaynağı sağlamaktadır. Bu dönemde ya kadınların Meryem Ana gibi günahsız ve saf olmaları ya da Havva gibi ahlaksız ve cinsel açıdan karışık olmaları bekleniyordu. Kadınlar özünde karmaşık olarak kabul edilmediler. Bu nedenle karmaşıklıklarına net sınırlar çizilecek şekilde klişelere maruz kaldılar. Kalıplaşmış yargılara uymayanlar eleştirildi ve toplumsal olarak kınandı. Bir kadının nasıl bu zaman standartlarına uymadığını anlamak için insanlar bazen kadının

davranışlarına doğaüstü gerekçeler uydurdular. Katolik Kilise’de cadı arayışı yaygınlaştığı 13. yy.’da kadınlar için de durum böyleydi. Cadılar tuhaf davranan ya da günün klişelerine uymayan kadınlardı.

15. ve 16. yy. tarihleri arası Avrupa’da cadı korkusunun ve cadı avının en üst seviye de olduğu zamanlardır. Erken Orta Çağ Avrupa’sında büyücülere yaralamaya ya da ölüme neden olmaya dayalı cezalar veriliyor olsa da gündelik hayatın içinde toplumsal yapının bir parçası olarak hoşgörülü yaklaşılmıştır. Fakat Geç Orta Çağ ve Rönesans döneminde cadılık algısı çok yeni ve ayırt edici bir anlam kazanmıştır. Algıda yaşanan bu değişimin sebebi Avrupa toplumunun temellerini sarsan bir paranoyada gizlenmiştir.1000-1400 yıllar arasında Avrupa’da yaşanan Veba salgını, heretikliğin yükselişi ve Ortadoks Kilisesi ile yaşanan ayırım gibi olayların bıraktığı etkiler toplumsal olarak, ruhsal ve politik alanlarda yaşanan kuşatılmışlık hissi sonraki dönemlere yansıyan bir komplo teorisi üretme paranoyası yaratmıştır. Yahudiler, cüzzamlar, heretikler ve kafirler Avrupa Hıristiyanlığını şeytan tarafından tasarlanmış acımasız bir komployla yıkmaya çalışan yeni iç düşmanlar olarak görülmüşlerdir. Cadı figürü, topluma karşı çalışan bu gizli şeytanın sembolü olarak görülmeye başlanmış ve Orta Çağ’ın paranoyası içine yerleşmiş şeytan korkusuyla 15. yy.’a taşınarak, korunup büyütülmüştür (Martin, 2009, s. 15-6). Daha önce Kilise yanlış öğretileri yayanları hapse atma hakkı olduğunu ileri sürmüştür. İlk yüzyıllarda piskoposların işlerini kolaylaştırmak için kurulan Roma ve Engizisyon Mahkemesi, varlığını koruyarak cadıları yargılamak için de kullanılmıştır (Crow, 2006, s. 263). Avrupa’da çeşitli ülkelerin cadı mahkemelerinin istatistiksel verilerine göre, büyücülük savının kadınlarla ilgili olduğu doğrulanmıştır. 15. Ve 17. yy.’lar arasında cadılıkla suçlanıp idam edilme olasılığı kadınların erkeklerden dört kat daha fazla olmuştur (Sallmann, 2005, s. 421).

Şeytanca büyü kullanımının kadın doğasıyla yakından bağlantılı olduğu ve dolayısıyla her kadının potansiyel bir cadı olduğu inancı, Avrupa’nın bilincinde uzun süre yer etmiştir. Bu eril inanç, en iyi ifade edebilecek şekilde 1400’lerde ortaya çıkmış ve en azından 17. yy.’ın sonuna kadar sürmüştür (Sallmann, 2005).

2.1. Femme Fatale Arketipi Olarak Cadı ve Ölüm Kavramı

Etimolojik olarak Femme Fatale kavramı 19. yy’da literatüre girmiştir. Fransızca bir kavram olan Femme (kadın,dişi) + Fatale (yıkıcı,ölümcül), Ölümcül Kadın demektir

(Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/femme%20fatale>, E.T. 16/04/2022). Femme Fatale, erkek partnerleri için aç gözlü veya ölümcül olarak algılanan bir cinselliğe sahip, güçlü ve tehditkâr bir figür olarak nitelendirilmiştir. Femme Fatale, 19. yy'a ait bir kavram olmasına rağmen mitolojik olarak kökenleri çok eski dönemlere dayanmaktadır. Femme Fatale arketipine katkıda bulunan mitler ve efsaneler, bilinen en eski belgelenmiş metinlerle başlamıştır. Havva figürü hem tarihsel hem de kurgusal birçok ölümcül ve aldatıcı dişil figürün kaynağı olmuştur. Bu aldatıcı dişilerin tümü Batı sanat tarihi ve edebiyatında sürekli olarak yeniden oraya çıkmışlardır. Dişilik imgelerini çevreleyen bu tür olumsuz nitelendirmeler, özellikle Orta Çağ ve Rönesans Avrupa'sında cadılara yönelik zulme katkıda bulunmuştur.

Cadılar Rönesans dönemi toplumunun femme fatale arketipini yansıtmaktadır. Cadılar, dişil niteliklerini çevreleyen çeşitli yanlış anlamaları somutlaştırdıkları için, Rönesans sanatında da kullanılmıştır. Kadın cinselliği uzun zamandır toplumda tartışma konusu olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Malleus Maleficarum (Cadıların Çekici), cadılar ve büyücülük hakkında yaygın olarak okunan ve inanılan bir inceleme olmuştur. 1486'da Almanya'da Heinrich Kramer adında Katolik din adamı tarafından yayınlanan bu inceleme toplumu okült korkuları teşvik edecek bir cadı imajı yaratmıştır. "Kitap, ilk kez cadılık sapkınlığı ile kadınlar arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktaydı. Yazarların engisizyoncu olarak yaşadıkları şeylerin onlara malumu alem saymayı öğrettiğini okuyucuya kanıtlamak için, Eski Ahit'in, klasik Antik Çağ'ın ve Orta Çağ'ın kadın karşıtı geleneğinden büyük ölçüde yararlanmaktaydı." (Sallmann, 2005, s. 422).

Kadınlar, İncil'e Âdem ve Havva'ya kadar uzanan, şeytanın oyunlarına daha kolay kapılmakla suçlanmışlardır. Malleus Maleficarum'un yazarı Katolik kilisesinin rütbeli bir üyesi olduğu için, kadınların daha zayıf olduğu ve şeytanın oyunlarına daha yatkın olduğu fikrinin Yaratılış'tan gelmesi muhtemel görülmüştür. Şeytan'ın ayartmasına kapılan ve yasak meyveyi yiyen Havva insanlığı ilk günahla lekeleyerek insanlığı Aden bahçesinden kovdurmuştur. Bu nedenle kadınların günaha daha yatkın ve cinsel açıdan sapkın olduğu klişeleri kadınları cadı gibi ve dolayısıyla toplum içinde bir tehlike olarak çerçevelemek için birleşmiştir (Soehl, 2019).



Resim 8: Hans Baldung, *Havva, Yılan ve Ölüm*, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1510-1515, 64x32,5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa

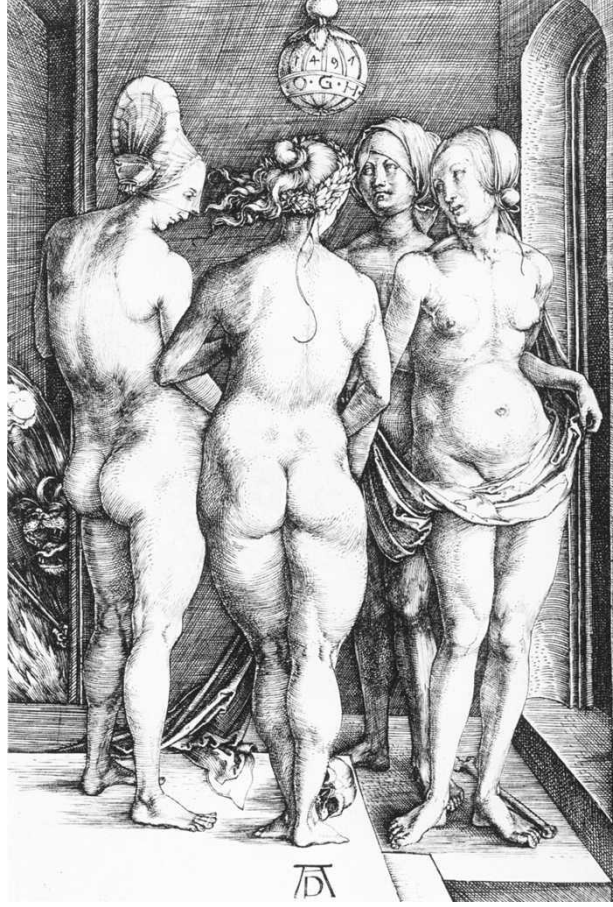
Kaynak: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/eve-the-serpent-and-death>, E.T. 10/10/2022

Kadının aşağı olduğu düşüncesi Yaratılış Kitabı'na kadar, hatta daha kesin olarak çoğu teoloğun yorum yaptığı iki olaya kadar uzanmaktadır; Havva'nın yaratılışı ve Günaha Düşüş. Tanrı Havva'yı Adem'in kaburga kemiğinden yaratmış olduğu için çoğu teolog bunu kadının erkeğe bağımlılığı olarak anlamlandırmıştır. Hatta Havva'nın yamuk kaburga kemiğinden yaratılmış olması, kadın zihninin bundan dolayı çarpık ve aksi olduğunun düşünülmesine sebep olmuştur. Bu duruma kanıt olarak da Günaha Düşüş miti görülmüştür. Çünkü şeytan yılan kılığında Havva'yı kandırmış, Havva'da Adem'i baştan çıkararak günaha sokmuştur (Resim 8). Bu nedenle kadın, erkeğin günaha düşmesinin kesin sebebi olarak görülmüştür (Sallmann, 2005, s. 422).

Havva hem biçim hem de sembol olarak dişidir ve bu nedenle Batı'da yaygın olan inanç, tüm dişilerin doğaları gereği itaatsiz, kurnaz, zayıf iradeli, ayartmaya ve kötülüğe meyilli, aldatıcı ve baştan çıkarıcı oldukları yönünde olmuştur. Bundan kaynaklı Maleus Maleficarum'un yazarları, dişil niteliklerin yararlı olduğu sadece iki şey görmüşlerdir; doğum yapabildikleri için üremeye katkıları ve aile ekonomisi için zorunlu oldukları, sadakatleri ve sevgileri erkekler için yararlı olmaları.

Eril bakış açısına göre, kadın cinselliği tehlikeli olarak nitelendirilmiştir. Hıristiyanlar için bakirelik bir ideal olarak görülmüş ve evlilik, din adamı olmayan erkeklerin şehvet ve fuhuş günahından uzak durmalarına yardım ettiği için, gerekli görülmüştür (Sallmann, 2005, s. 423). Cinselliği tasvir etmenin ve tartışmanın yaygın ve kolay yolu insan vücudu olmuştur. Kadın çıplaklığı sanatçıların kadın cinselliğini farklı varyasyonlarını ve eleştirilerini tartışabilecekleri bir araç olarak görülmüştür. Çoğu zaman bu cinsellik, cinsel arzuları kadınların nasıl davranması gerektiğine dair inançlarla örtüşmediği için tehlikeli hale gelen güçlü kadınların sapkınlık duygusuyla bağlantılı olduğu düşünülmüştür.

Rönesans sanatı, kadınlara ve toplumdaki yerlerine ilişkin toplumsal fikirlerle büyücülük faaliyetleri arasında ilişki kurmuştur. Kendi güçlerinden ve cinselliklerinden sorumlu olan, onları zorlamak için özenle hazırlanmış toplumsal cinsiyet rollerinden kendilerini ayırabilen kadınlar toplum içinde tehdit olarak görülmüştür. Cadılar, kadınların dindar, pasif karakterler gibi davranmadıklarında toplumda sundukları tehlikelere karşı atıfta bulunmuştur. Rönesans sanatında cadı figürü sıkça üretilmiştir çünkü sanatçıların iyiyi ve kötüyü birlikte tasvir etmelerini, bastırılmış şehvetlerini harekete geçirmelerini ve kendi iç çatışmalarını dramatize etmelerini sağlamıştır (Ropar, 2012, s. 113).



Resim 9: Albrecht Dürer, *Dört Cadı*, 1497, Gravür, 19x 13,1 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/13/1/019.html, E.T. 16/04/2022

Rönesans sanatında cadılar üzerine eserler üreten sanatçılardan biri Albrecht Dürer'dir, bu cadı tasvirlerinden bir tanesi de 1497'de yaptığı Dört Cadı (Resim 9) isimli eseridir. Odanın içerisinde daire oluşturmuş dört kadın vardır ve ortalarında da ölümlü sembolize eden bir kafatası bulunmaktadır, bunun yanında odanın sol tarafında odaya bakan şeytan görünümlü bir figür bulunmaktadır. Odanın içinde sadece dört çıplak kadın olduğu için, kadınların cinselliğine işaret etmektedir. Bu noktada kadın cinselliği ve büyücülük arasında olan ilişkiyi sağlamlaştırmaktadır. Resmin arka planında gizlenen şeytan, kendi seçtiği kadınlar aracılığıyla işkencesini insanlara ulaştırabileceği fikrine atıfta bulunmaktadır. Bu kadınların çıplaklığı, bedenleri ve cinsellikleri ile cesaretlendirilen kadınların ya tehlikeli olduğu ya da şeytan tarafından lekelendiği düşüncesini desteklemektedir. Dört Cadı, *Malleus Maleficarum*'un yayınlanmasından on bir yıl sonra üretilmiştir. Anlaşmanın cadı ve büyücülük anlayışı üzerindeki etkisi bu çalışma üzerinden görülebilmektedir.



Resim 10: Abrecht Dürer, *Cadı*, 1500, Gravür, 11,7x7,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391139>, E.T. 16/04/2022

Dürer, Dört Cadı adlı eserinden üç yıl sonra Cadı (Resim 10) adlı başka bir gravür üretmiştir. Bu gravürde yaşlı ve bitkin görümlü yüzüyle bir keçinin üzerinde geriye doğru hareket eden fırtına yüzünden saçları uçuşan bir kadın tasvir etmiştir. Küçük kanatlı melek bebek olan puttiler keçiyile Dört Cadı eserinde olduğu gibi bir çember oluşturmuşlardır. Dürer, zengin büyücülük ikonografisini başlatmış olsa da, Avrupa'nın cadılara ve cadıların yaptıklarına dair yıkıcı imajını şekillendiren, geleneğin herhangi bir sanatçısından daha çok, Albrecht Dürer'in çırağı ve arkadaşı olan Hans Baldung olmuştur. Başarısının şaşırtıcı uğursuz özelliklerinden biri, izleyiciye cadıların ne olduğu ve ne yaptığı konusunda tam olarak ürkütücü bir belirsizlik yaratmak olmuştur. Kuzeyli sanatçılardan farklı olarak geçim için sanatına bağlı olmayan, üniversite eğitimi avukatlar ve tıp doktorlarından oluşan bir aileden gelen Baldung, olgunluğunda sanatını

aristokrat bir eğlence olarak sürdürmüştür. Zamanın tıbbi ve hukuki düşüncesiyle yakın ilişkileri, Baldung'un en eksantrik ve ünlü cadı eserlerinde de önemli bir rol oynamıştır (Koerner, 2020, s. 5).



Resim 11: Hans Baldung, *Bewitched Groom*, 1544, Gravür, 34x20 cm, Royal Academy of Arts, Londra, İngiltere

Kaynak: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/bewitched-groom>, E.T. 16/04/2022

Baldung'un *Bewitched Groom* (Resim 11) isimli eserinde, cadıların erkekler üzerinde kullanabileceği varsayılan güçleri çevreleyen gerçek kaygı ve korku duygularını örneklemektedir. Bu gravürde büyülenmiş durumda sırt üstü yatan bir adamı tasvir etmiştir. Kapıda duran kaslı bir at izleyiciye bakan tek figürdür. Büyülenmiş adamın solunda Dürer'in *Cadı'sına* (Resim 10) benzer yaşlı ve bitkin yüze sahip bir kadın vardır. Yerde yatan adam, sadece kadına değil arkasında duran güçlü ata karşı da güçsüz duruma düşürülmüştür. Bu hadım etme ve büyüünün arka planında kadınlar tarafından yönetiliyor

olması, Maleficarum'un sunduğu kadınların, erkeklerin cinsellikleri ve güçlerine zarar verdiği yönündeki korkunun dışı vurumuna bir örnek olarak gösterilebilir.

Bu eserde (Resim 11) temsil edilen olgu, cadıların erkekleri kontrol edip onlara zarar verebileceği fikri Malleus Maleficarum da birçoğu hadım etme ile ilgili çeşitli bölümler aracılığıyla aktarılmıştır. Maleus Maleficarum'un incelemesi soru cevap şeklinde düzenlenmiş ve cadıların erkekler üzerinde sahip olduğu güçle ilgili "Büyücüler üreme yetisini engelleyebilir mi?" gibi sorulara cevaplar vermiştir (Mackay, 2009, s. 62). Maleus Maleficarum kitabında, erkeklerin hadım edilme ve büyülenme saplantısının altına yatan korku haklarında güç sahibi oldukları kadınlar üzerindeki güçlerinin azalacağı düşüncesi, kadın cinselliği ve gücünün korkusunu pekiştirmiştir. 16. yy.'ın başından itibaren, cadılar giderek daha fazla erkek cinselliğini ve gücünü kendilerine mal etmeye çalışan, bu şekilde uygun cinsiyeti ve toplumsal düzeni tersine çevirerek saptıran kadınlar olarak tasvir edilmeye başlanmıştır (Zika, 2003, s. 269).

Baldung, farklı ve fazlasıyla erotikleşmiş cadı resimleriyle tanınmıştır. Resimlerinde ve gravür baskılarında, zehirli kadın, zehirli bakire, İnsanın Düşüşü, 'ölüm ve kadın' gibi motifleri ve eskatolojik temalar gibi Geç Orta Çağ kinayelerine ve klişelerine, kadın vücudunun niteliklerini güçlü görsel ifadeler olarak yer vermiştir. Baldung, Avrupa'nın cadılara ve onların yaptıklarına dair yıkıcı imajları şekillendiren sanatçılardan biri olmuştur. Bu başarısının şaşırtıcı ve uğursuz özelliklerinden biri, cadıların ne olduğu ve ne yaptığı konusunda tam anlamıyla ürkütücü bir belirsizlik yaratmış olmasıdır. Çağdaş cadı denemelerinin ve engizisyon incelemelerinin hayali 'kanıtlarından' yararlanarak ve buna Orta Çağ cadı irfanının bir birleşimini ekleyerek, yaptığı baskıları sayesinde ayrıntılı, kesin ve zorlayıcı bir tasavvur yaratıp geniş çapta yaymakla kalmadı;

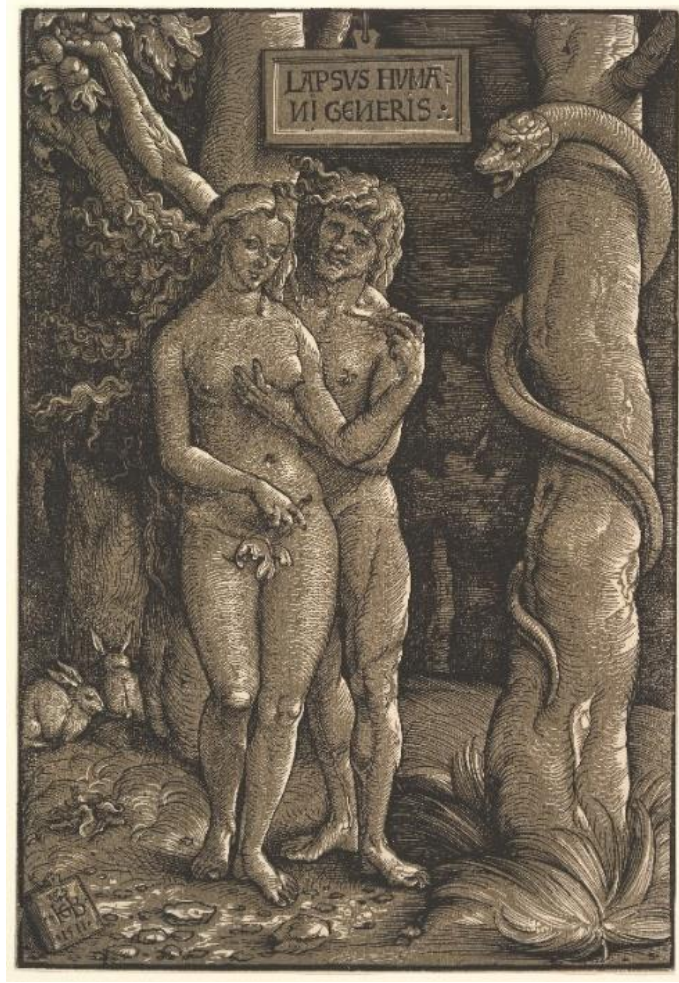
Ama onun ürkütücü ve şeytani betimlemelerinde, ölüm, büyücülük ve Havva ile Adem arasındaki hain, feci ilişkiler tasvirlerinde, tuhaflık yaratıcı arenası ideolojik mazeretini bulmaktadır.



Resim 12: Hans Baldung, *Two Witches*, 1523, 45,6x 65,3 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Stadel Museum, Frankfurt, Almanya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_called_Grien,_E.T._16/04/2022

Baldung'un dünyasında ilk ışık gölgeli ahşap baskıları *The Fall of Human Kind* (Resim 13) ve *The Witches* (Resim 14) ile işaret edilmiş ve onun tuhaf son başyapıtlarından olan *Bewitched Groom* (Resim 11) son derece kişiselleştirilmiş bir diyarda her şey Cennet'teki ilk günah tarafından bozulmuştur. Sadece resimlerindeki kötülüğün temsilcileri değil, aynı zamanda kötülüğü göstermede ve kötülüğe tepki vermede izleyicinin de resimlerinde, çizimlerinde ve baskılarında kendilerini kaçınılmaz ve evrensel olarak ilk günah tarafından lekelenmiştir. Ve yine Baldung'un dünyasında, bu günah, karakter olarak cinseldir. Düşüşe neden olan, Havva'nın yozlaştırıcı şehvetinin önkoşulu, Adem'in Havva'ya olan şehvetiydi ve o andan itibaren insanlık tarafından kontrolsüz şehvetleri olarak miras alınmıştır (Koerner, 2020, s. 5).



Resim 13: Hans Baldung, *The Fall of Mankind*, 1511, Gravür, 38x 25,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336240>, E.T. 16/04/2022

Baldung, daha önceki klasik kaynaklardan hümanist izleyicilerin aşına olduğu pek çok mecaz ve motife görsel referanslar içeren, ikonografik anlatı içinde edebi, teolojik, tıbbi ve felsefi gelenekleri bilgili bir şekilde atıfta bulunmuştur. Bunu yaparken Baldung, yüzyıllar boyunca sanatta cadı tasvirlerini renklendirecek şekiller belirlemiştir. 1510 tarihli cadıların sabahat gününü anlatan *The Witches* (Resim 14) adlı çalışması 16. yy. boyunca ortaya çıkan görsel bir dil ve sanatçı ikonografisi için nasıl temel olduğunu ve 17. yy.'ın başlarına kadar büyücülüğün temsili için baskın bir model olarak kalmıştır. Baldung'un *The Witches* adlı eserini bu kadar ikonik yapan şeyin bir kısmı, cadıların münhasıran kadın kimliklerine yaptığı vurgu olmuştur (Owens, 2020, s. 9).



Resim 14: Hans Baldung, *The Witches*, 1510, Gravür, 38.9 × 27 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>, E.T. 16/04/2022

The Witches (Resim 14) adlı eser, bir kazanın etrafında gruplaşmış ve üçgen pişirme çatalıyla sembolik olarak birleşmiş çıplak diş cadı üçlüsüne dayanmaktadır. Kadınlar yiyecek ve içeceklerin yanı sıra bir fedakarlık eylemi içeren çalgınca bir ritüele katılırlar. Dikkatler üzerinde ibrance yazı bulunan ve oturmuş kadınlardan birinin bacaklarının arasına yerleştirilmiş olan Pandora'nın kutusunu çağrıştıran kapaklı kutuya çevrilmiştir (Zika, 2003, s. 269). Dikkat çekici bir şekilde, cadı ilminin çoğu (ve dolayısıyla imgelem) şüphe götürmez bir şekilde cinseldir: cadılar fallik süpürgeler veya dirgenler üzerinde uçarlar, şeytanla uyurlar ve cadıların Sabbath'larında cinsel terk edilmişlikle çıplak dans ederler (Roper, 1996, s. 202).

Antik çağdaki kaynaklardan gelen saflık ve kirlilik söylemlerinin kalıntılara dayanan, Pandora'nın 'kutusu', rahmine atıfta bulunarak orijinal tanımını bir pythos (şarap kavanozu veya 'vazo') olarak, Pandora'nın rahminin “açılması” (seks, adet görme ve ya doğum için bir metafor olarak) dünyanın kirlenmesine neden olmuş ve doğuştan gelen kadınsı merak ve itaatsizlik zayıflıklarının bir sonucu olarak insanlığı kuşatan kötülükleri getirmiştir (Owens, 2020, s. 18). Bu bağlamda eserdeki kadınların jestleri, geleneksel büyülü çağrışımlarla uçuşan saçlar, sunum sırasında havaya kaldırılan tabak, içki kabı, ibrani yazısı, çatallı çubukların üçgeni ve kutularından saldıkları kontrol edilemeyen güçlerin hissi, bu kadınların etkinliğini büyülü olarak tanımlamaya hizmet etmektedir. Yine de bu açıkça cinsiyetleriyle alakalı bir sihir olarak görülmektedir (Zika, 2003, s. 269).

Baldung, kadın cinselliğinin yüklü göstergelerine ve onların şehvet uyandıran bedenlerine başvurarak tebaalarını hem yoğun erotik hem de derinden iğrendirmeyi başarmıştır. Şehvet, kadın bedenlerinin "çekiciliği" ile ilgili olarak, erkekleri kadınların kirli dokunuşlarına, aldatıcı sözlerine veya büyüleyici bakışlarına yenik düşmenin doğasında bulunan tehlikeler konusunda uyarıcı din adamlarının zihninde en başta yer almıştır (Owens, 2020, s. 5). “Kötülük” dişil cinsiyete ve “erdem” eril cinsiyete eşit olarak paylaştırılarak klasik bilim ve felsefe, cinsiyetlerin titizlikle tanımlanmış yapılarını katı ikili bir koda göre temellendirmiştir (2020, s. 13). Kutuplaşmış kozmolojide, kadınlığın özü düşman olarak algılanmıştır. Dişil madde bu diyalektik karşıt mantığa göre anti-eril olarak kodlanmış ve bu öncüller klasik edebiyat, bilim ve felsefe retoriklerini şekillendirmiştir (2020, s. 19). Hıristiyan inancının ikilikleri, iyi ve kötü, Âdem ve Havva, Havva ve Meryem, Mesih ve Şeytan nihayetinde tek bir cinsiyete dayalı ikiliğin ifadeleri olmuştur. Kadın olarak beden, erkek olarak ruha karşı durur. Cadı çılgınlığı kadınlara yönelik ikiye bölünmüş, kurumsallaşmış nefret ve korkunun en şiddetli ifadelerinden biri olmuştur (Owens, 2020, s. 19).

Sonuç olarak Malleus Maleficarum, Rönesans toplumunda kadınlara nasıl bakıldığını gösteren hayati bir metin olmuştur. Cadıların zayıf, cinsel ve kolay yoldan etkilenebilen kadınlar olduğunu iddia etmiştir. Kadınları akılsız ve aldatıcı bir şekilde cinsel olarak tanımlamak kadınların tipik olarak basit fikirli olarak kabul edildiğini ve cinselliklerinin yalnızca üremeye yönelik olması gerektiğini göstermektedir. Kadınlar Şeytan'ın eseri gibi herhangi bir dış etkiye kolayca duyarlı gibi görülmekteydi. Bu etkilerin zeki

olmadıkları ve erkeklere karşı yıkıcı davranışlar sergileyebildikleri için kadınların algılarını şekillendirebileceklerine inanılıyordu. Rönesans döneminde Judith tasvirlerini incelerken bunu hatırlamak önemlidir.

2.2. Rönesans ve Barok Sanatında Judith

2.2.1 Yudit Kitabı'nın Toplumsal Cinsiyet Çizgilerini Bulanıklaştırması

Yudit kitabı, tarihsel olarak yerleştirildiği üç çatışan kategori ile ifade edilmektedir; 'Apokrif' (kanonik olmayan, uydurma kitaplar), 'Tarih' (tarihsel hesaplar, aynı zamanda hayali eserler de dahil olmak üzere ahlaki eğitim için hikayeler) ve 'Kutsal Kitaplar' (kutsal yazının bir parçası olan kanonik kitaplar). Judit kitabı Eski Ahit'te yer alan Asurlular'ın İsrail'i işgal etmesine engel olan Betulya'lı Judith'in hikayesini anlatmaktadır.

Metnin olay örgüsüne kısaca göz atacak olursak, Asurlular'ın Bethulya'yı kuşatmasından otuz dört gün sonra açlık ve susuzluk, kent lideri olan Uzziya ve şehir liderlerinin düşmana teslim olmasını talep eden sakinlerin direnişini kırar. Buna karşılık Uzziya, Tanrı'nın bu sefer İsrail'e merhamet göstereceğini umarak beş gün daha ister (Judit, 5-7). Hikâyenin bu dramatik anında güzel, bilge ve dindar dul Judith sahneye çıkar. Uzziya ve diğer liderleri Tanrı'yı yargılamalarında görülen inanç eksikliğinden dolayı kınayarak, planını detaylandırmadan İsrail'i kurtarma kararını duyurur. Tanrı'ya yardım etmesi için dua ettikten sonra elbiselerini çıkarır ve banyo yapar, sonra giyinir ve en güzel takılarıyla süslenir. Böylece bakımlı ve kendisine ritüel olarak saf yiyecekler sağlayan Judith, gece hizmetçisiyle birlikte kasabadan ayrılır ve Asur kampına gider (7-10).

Güzelliği ve kurnazlığıyla Holofernes'in çadırına gider ve Asurlulara Tanrı'nın ona, Holofernes'in İsrail'e ne zaman ve nasıl saldıracağını söyleyeceğine söz vererek kampta kalmasına izin verilir. Judith, putperestler arasında yaşamasına rağmen Tanrı'ya sadık kalır. Her gece, kampın dışındaki Betulya Vadisi'nde bulunan pınarda kendini arındırır ve gün boyunca, kirli yiyeceklere dokunmaz, bunun yerine kendi getirdiği malzemelerden yer. Dördüncü gün, Holofernes onu baştan çıkarmak amacıyla bir ziyafete davet eder. Bu kader gecesinde karakterlerin kaderi beklenmedik bir şekilde değişir. Ziyafetten sonra, tüm katılımcılar Judith ve Holofernes'i çadırda yalnız bıraktıklarında, Yahudi kahraman Asur generali sarhoş ve yatağa yığılmış halde yatarken kafasını keser. Amacına ulaşan

Judith, önceki gecelerde olduğu gibi, bu sefer kendini arındırmak için değil, hizmetçinin erzak çantasında Holofernes'in başı ile Bethulia'ya dönmek için uşağıyla birlikte kamptan ayrılır (Judith, 11-13). Geri döndüğünde, Judith, yurttaşlarına, Holofernes'in kesilmiş kafasını göstererek, yaşadıklarını anlatır. Ne olduğunu öğrendikten sonra düşman düzensiz bir şekilde kaçarken, İsrail ganimetleri yağmalar. Baş Rahip, Judith'i bizzat tebrik etmek için Kudüs'ten gelir. Şükran gününde, Judith bir zafer şarkısı söyleyerek Tapınakta düşmanın ganimetlerini sunmak için alayla Kudüs'e gider. Bethulia'ya geri döndükten sonra, önceki dulluk, oruç ve dua yaşam tarzına geri döner ve ölene kadar evlenmek için gelen tüm adayları reddeder (14-16).

Judith kitabı, Judith'in güzelliğini bir tür kurnazlık olarak tanımlamaktadır. Fakat kahramanın cesur eylemlerini tartışmasız biçimde olumlu ve ilahi olarak onaylanmış olarak nitelendirmektedir. Ancak Geç Orta Çağ ve Rönesans dönemi görsel ve metinsel gelenekleri, eylemlerinin şehvet barındırdığını varsaymaktadır. Dikkatin odağı aktif bir kadın kahraman olarak Judith'e yöneldiği anda erkekleri özellikle feminen stratejilerle kandıran kadın kategorisine girmekte ve bu nedenle ahlaki yargıya tabi tutulmaktadır (Lähnemann, 2010, s. 239). Judith'in anlatısının merkezinde baştan çıkarma ve cinsel arzu her zaman olmuştur. Sonuç itibarıyla zeki dul, Holofernes'in ona olan şehvetini sömürerek sonunda onu yenmiştir. Yine de Aziz Jerome'dan itibaren Kilise, Judith'in iffetinin altını çizerek onun rahatsız edici cinselliğini bastırmıştır. Tanrı ve O'nun kilisesi Judith'in başarısı için onun cinsel çekiciliğine dayanan kurnaz planı onaylarken, 15. ve 16. yy. Hristiyanları özellikle şüpheli olmuşlardır (Ciletti & Lähnemann, 2010, s. 60; Lähnemann, 2010, s. 242).

Judith'in metni içerisinde birbirine tezat oluşturacak anlamlar barındırmaktadır. Judith'in Tanrı'nın doğası hakkındaki inancı, cesareti ve anlayışı büyüklerinin, siyasi/dini liderlerinin ve yurttaşlarından çok daha fazladır (Judith, 8:11-27). Topluluk odaklıdır ve fedakarlığının sonucu olarak ölüm yaşama dönüşür. Ayrıca Asurlu Akyor'un yahudi olması ve hizmetçisinin özgürleşmesiyle beraber sosyal dönüşüm de gerçekleştirilir (14:10,16). Bunlara tezat oluşturacak şekilde; Judith Holofernes'i sözlü ve cinsel olarak aldatırken Tanrı'nın yardımını istemekten çekinmez (9:10, 13), Holofernes'i aldatmak ve öldürmek (sembolik olarak hadım etmek) için kadınsı hileler (güzellik, pohpohlayıcı konuşma ve cinsellik) kullanma konusunda bir ustadır (10:22, 13:10). Halkını özgürleştirirken toplumsal cinsiyet sınırlarını kolaylıkla aşmaktadır.

2.2.2 Rönesans ve Barok Sanatında Judith Tasvirlerinin Arketipsel Analizi

Judith'in anlatısının görsel temsilleri yüzyıllar boyunca değişse de 16. yy.'dan önce oluşturulan görüntülerin çoğu, temel sahneleri ve apokrif metindeki öğeleri hatırlatır. Örneğin, çoğu sanatçı üç andan birini tasvir eder: Judith'in Holofernes'in kafasını kesmesi, Judith'in generalin başını hizmetçisine vermesi veya Judith'in Holofernes'in başını ve kılıcını tutması. Bu sahnelerin yorumlanması ve Judith'in hizmetçisinin varlığı değişkendir. Judith çoğu zaman Holofernes'in çadırının içinde hizmetçisiyle birlikte görünmektedir. Diğer durumlarda, Judith ölümcül görevini açık havada yardım almadan tamamlamaktadır. Judith temasının sonsuz varyasyonları vardır, ancak ister ölümcül darbeyi savurmak için kolunu kaldırıyor, isterse iş yapıldıktan sonra Holofernes'in cesedini geride bırakıyor olsun, Judith nitelikleriyle tanımlanır: generalin kılıcı ve kopmuş kafası.

Judith gibi değerli bir figür için özellikle popüler sanatlar konuyu her zamankinden daha erişilebilir hale getirmeye başladığında, yaratıcılar ve izleyiciler tarafından çeşitli ve bazen karşıt rollerle anlamlandırılmıştır. Bu karşıt rollerin, Eski Ahit hikayesinin sunduğu karakterin doğasında var olan paradokslardan ayıramaz olduğunu unutmamak gerekir (Ciletti & Lähnemann, 2010, s. 42).

Farklı bir bakış açısıyla arketipsel olarak Judith, Ulusal Yahudi psişesinin bilinçsiz iletişimini temsil ettiğinden dolayı bu ikili ve çelişkili yorumlar çok da şaşırtıcı görünmemektedir. Rüyalar ve mitler gibi arketipler ve bilinçsiz iletişimler görünüşte çelişkili öğeleri, örneğin onları ikili karşıtlıklara ayırmaya gerek duymadan tek bir karakterde kolayca birleştirebilmektedir. Jung'un arketipler ve bilinçdışı kavramı yalnızca bilinçli psişenin Judith'i onun kadın kahramanını ikili karşıtlıklara göre nasıl gösterdiğini tanımamıza ve anlamamıza yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda onları bölünmez bir bütün olarak görmemize de yardımcı olabilmektedir (Efthimiadis-Keith, 2010, s. 93).

Patricia Montley'e göre Judith bir androjendir. O Savaşçı Kadın ve Femme Fatale'den daha fazlasıdır. Montley androjen olarak asker ve baştan çıkarıcı birleşimini şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Androjen genellikle erkek ve kadınlara atfedilen özelliklere sahiptir. Eski Yunan panteonunda Doğu ve Batı kültürlerinde androjen tanrılar nadir değildir. Hermes,

Marphrodite ve Eros erkek-dişi idi. Babil ay tanrısına sinn/ ste/ ibadet edenler tarafından “Anne Rahim” olarak hitap edildi” (Aktaran Moore, 1985, s.65).

Tanrısallığa karşı şehvet, iffete karşı ahlaksızlık, hakikate karşı aldatma, kuvvete karşı zayıflık, erkeklığe karşı kadınlık Judith'in karakter ve eylem ikiliğinin yan yana ve birleşimidir. Bu yaklaşımlar ataerkil Batı kültürü içinde Judith arketipinin, düalist olarak alınmasının temeli haline gelerek görsel sanatlar aracılığıyla tasvir etmeyi seçenlere, ihtiyaçlarına göre ya bakire bir aziz olarak yüceltmek ya da femme fatale olarak yermek için fırsat vermiştir. Judith tasvirlerini üreten sanatçılar kadın algılarına ve zamanlarının gereksinimlerine veya koşullarına bağlı olarak bu ikiliğin iki yönü arasında gidip gelmiştir. Bu noktada bu sanatçıların çoğunun erkek olması göz önünde bulundurulmalıdır.

Orta Çağ'dan 16. Yy.'ın sonuna kadar Judith'in hikayesi ya da Judith ve Holofernes'in tasvirleri erdemın kötülüğeye karşı zıt kavramlarına atıfta bulunmuştur; savaşçı- bakire, alçakgönüllülük- gurur, metanet-tembellik, iffet-şehvet, akıl-şehvet. Kadının güzelliğinin erkeğın fiziksel zayıflığına galip gelmesi, kadının zihinsel gücünün erkeğın fiziksel gücünün üzerinde olması, boyun eğdirme ve tahakkümün üzerindeki vatanseverlik ve bundan kaynaklanan hayranlık zıt kavramlara örnek olmuştur (Cheney, 2000, s. 156).



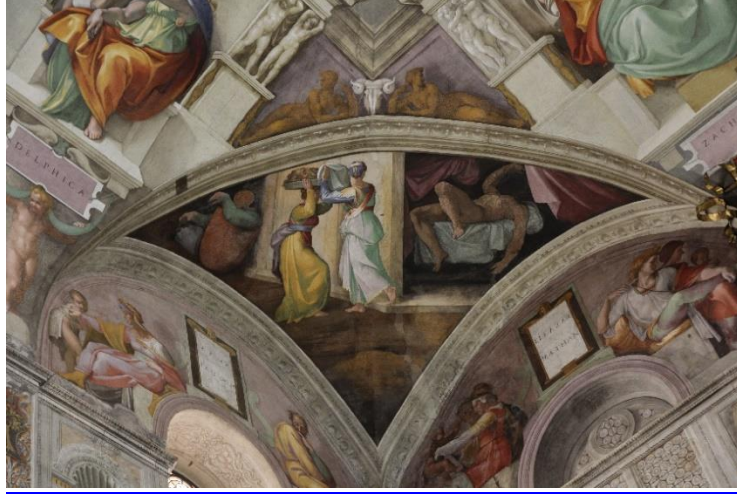
Resim 15: Sandro Botticelli, *Judith with the Head of Holofernes*, 1470, Ahşap Üzeri
Tempera, 28,5 x 20,9 cm, Uffizi Museum, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.visit-florence-italy.com/museums/uffizi/botticelli>, E.T. 16/04/2022

Rönesans döneminin en ünlü sanatçılarından biri olan Botticelli *Judith with the Head of Holofernes* (Resim 15) adlı çalışmasında Judith ve hizmetçisini Betulya'ya dönerken tasvir etmiştir. Judith'in yüz ifadesi, mütevazı ve yüzünde hiçbir duygu belirtisi görünmemektedir. Hizmetçisi, keskin bir şekilde Judith'e odaklanmış durmaktadır. Botticelli Judith'in hikayesinin muzaffer doruğunu tasvir etmemeyi seçmiştir. Bunun yerine Eski Ahit hikayesini kendi olay tasavvuruna uyacak şekilde yeniden yorumlamaya karar vermiştir (Keillor, 2018, s. 51). Bu Judith'in ikili doğasında saf ve iffetli dul karakterine hizmet etmektedir. Botticelli'nin eseri için John Ruskin şu cümleleri yazmıştır;

“Sandro'nun resmi çok küçük; ama onun için doğru ve bunu bildiğim tek kişi ve bu mısraları yazdıktan sonra, onun yüzünde, rüya gören düşüncenin sadece tatlı ciddiyetini okurken ona neden bu hızlı, huzurlu hareketi verdiğini anlayacaksınız. “Halkım teslim etti ve benim elimle ve Tanrı cariyesine lütufta bulundu!” Miriam'ın düşmüş bir orduya karşı zaferi, ölümsüz bir saatte ölümlü yaşamın coşkulu ateşi, bir koruyucu meleğin saflığı ve ciddiyeti- hepsi burada ve uşağı, gerçekten de başıyla onu takip ederken, ama görünmez- (sadece taşınması gereken bir şey- artık düşünülmesi gereken bir şey değil)- sadece hanımına yoğun, köle, tetikte bir sevgiyle

bakıyor. Sadık, yalnızca bu korku günlerinde değil, şimdiye kadar tüm yaşamı boyunca ve sonrasında sonsuza dek” (Ruskin, 2007).



Resim 16: Michelangelo, Judith and Holofernes, 1508-12, Fresk, Sistine Şapeli Tavanı, Roma, İtalya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine_Chapel, E.T. 08/05/2022

Judith'in Holofernes üzerinde ahlaki ve fiziksel hakimiyetinin vurgulandığı iffetli savaşçı imgelerinin aksine, Boticelli'nin imgesi Judith'in Holofernes'e boyun eğdirmesini vurgulamamaktadır. Judith'in birçok tasviri cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesini içermektedir. Bu temsillerde Judith genellikle Holofernes'in üzerinde yükselmiştir Çoğu zaman vücudunun üzerinde dururken tasvir edilmiştir. Diğer tasvirlerde çoğunlukla Holofernes'in kafası Judith'in belinin aşağısında ya da yere daha yakın betimlenmiştir. Tüm bu unsurlar Judith'in Holofernes'e karşı ahlaki zaferi ve boyun eğdirmesinin vurgulanmasına hizmet etmektedir. Bu nedenle, Boticelli'nin resmi Holofernes'in kafasının Judith'ten daha yüksekte olarak tasvir edilmiş nadir resimlerden biridir. Buna benzer olarak bir de Michalengelo'nun (Resim 16) Sistine Şapeli'ndeki tasviri vardır. Ancak yine de Michalengelo Holofernes'in kafasını Judith'in kafasının üstünde resmetmemiştir.

Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanındaki pandantifi, David ve Goliath temasıyla birleştirilmiştir. Sanatçının seçtiği an, kafa kesmeden sonra kamptan kaçıtır. Sırtı izleyiciye dönük olan Judith, yüzünü Holofernes'in cesedinin bulunduğu açık çadıra çevirerek, hizmetçisi bir tabakta tuttuğu kopmuş başı örter. Michelangelo, kılıcı ve onun şiddetli eylemini atlayarak, Judith'in eyleminin tamamlanmasını ve onun kahramanca eyleminden ziyade korkusunu vurgulamaktadır (Cheney, 2000, s. 158).

Donatello'nun Judith'i (Resim 17), Apokrif hikayesinin eski değerlerini bünyesinde barındırır ve bu değerler, yapıtın çevresinde dolanırken her açıdan görülebilmektedir. Apokrif hikâye, bize Judith'in ilk darbeye Holofernes'in kafasını kesemediğini söylemektedir (Yudit, 13:8). Judith dik halde duran bir dul; zengin ama kasvetli bronzdan yapılmış giysileri yıpranmış, başlığı sert bir biçimde sade görünmektedir. Donatello'nun eserinin üretildiği zamanda Judith yalnızca Yahudi halkını değil, aynı zamanda metanetin kendisini ve daha fazlasını temsil etmeye başlamıştır. Judith ve Holofernes'in heykeli ilk olarak 1464'te Floransa'nın önde gelen ailelerinden biri olan Medici'lerin sarayının bahçesinde yer almıştır (Janson, 1963, s. 198).



Resim 17: Donatello, *Judith and Holofernes*, 1457–64, Bronz Heykel, 236 cm, Palazzo Vecchio, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html>, E.T. 08/05/2022

Holofernes, günahın ilkel biçimi olan Luxuria'yı (Lüks) temsil eder, ancak Superbia'yı da (Gurur) ifade edebilmektedir. Çünkü gurur her günahın başlangıcı olarak görülmüştür. Sanat tarihçisi olan Edgar Wind Donatello'nun bu özel geleneğe aşina olduğunu ifade etmiştir. Çünkü kelimenin tam anlamıyla iki kusurun yan yana dizilişi başlangıçta onun 'Judith ve Holofernes' heykeline hizmet eden yazıtta görülmektedir. Medici sarayında heykelin altına koyulan kaidenin üzerindeki yazıtta "Krallar lüksle düşer, şehirler erdemle

yükselir. Alçakgönüllü bir elin kestiği gururun boynuna bakın” yazmaktadır. Heykelin çeşitli unsurları, Judith ve Holofernes aracılığıyla erdem ve kötülüğün karşıtlığını vurgulamaktadır. Judith’in başını, kollarını ve bacaklarını örten muhafazakâr kıyafeti Holofernes’in soyunma durumuyla tezat oluşturmaktadır. Bu zıtlık, Judith’in iffetli ve alçakgönüllüğüyle kazandığı zaferin ve kendi yaşam tarzı yüzünden aciz olan Holofernes’in yenilgisinin altını çizmektedir. Holofernes Luxuria’ya (lüks) gönderme olan bir yastığın üzerinde oturmaktadır (Wind, 1937, s. 63).



Resim 18: Donatello, *Judith and Holofernes* (Detay), 1457–64, Bronz, 236 cm, Palazzo Vecchio, Floransa

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/donatell/3_late/judith/1judith9.html, E.T. 08/05/2022

Heykelin dayandığı üçgen kaide, ön panelde bir Baküs alemiyle (Resim 18) ve arkada iki panel de şarap için üzümün hasat edilmesini betimleyen sahnelerle süslenmiştir. Şarap üretilmesini ve sarhoşluğa yapılan vurgu, Holofernes’in sarhoşluğuyla ilgilidir (Pope-Hennessy, 1993, s. 286).

Judith, zayıfların güçlülere ve inançlıların kafirlere karşı zaferini sembolize etmiştir. Floransalılar arasında Tiran katli evrensel olarak kabul edilmiş ve onaylanmış bir uygulama olmuştur. En azından 1495'ten itibaren Judith, yalnızca bir Yahudi efsanesi değil, siyasi bir kadın kahraman olarak görülmüştür (Reid, 1969, s. 378). Giorgio Vasari, Donatello'nun Judith'ini şu cümleleriyle yorumlamıştır: “Bu mükemmel ve ustaca gerçekleştirilmiş yapıtta Donatello, Judith'in görünüşü ve giysilerinin sadeliği aracılığıyla izleyiciye kadının gizli cesaretini ve Tanrı'dan aldığı içsel gücünü yansıtır” (Vasari, 2016, s. 152).



Resim 19: Donatello, *Judith and Holofernes* (Detay), 1457–64, Bronz, 236 cm,
Palazzo Vecchio, Floransa

Kaynak: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html, E.T. 08/05/2022

Donatello, Holofernes'i hala hayatta göstermeyi seçme konusunda nadir sanatçılardandır ve ona tek parça olmanın küçük onurunu vermiştir. Holofernes şimdi yalnızca bir adam ve Nebukadnetsar'ın Evrensel Kral olarak ilan ettiği ve aynı zamanda Betulya'nın su kaynağını ele geçirdiği için, çok yakında "bir kadının ellerinde" olacağına dair hiçbir beklentisi olmayan bir adamdır. Donatello acımasız değildir; O güçlüdür. Hafif bir figür olan Judith (Resim 19), gücünü ince, gergin dudaklar, düşünceli gözlerle göstermiştir. Onunki karakterden gelen bir güç, püriten ve olgunlukla sınanmış bir metanet; barbarlık olarak değil, bir uygarlık işi olarak görülmüştür (Reid, 1969, s. 379).

Donatello, Holofernes'i öldürürken aşırı metanet ve içsel gücü betimleyen Judith'in iffetli görüntüsü dikkat çekmektedir. Ayrıca, adalet için savaşmış modern bir kadını ve onun Yunanlı bir savaşçı kadın/tanrıçaya yakın olan benzerliği dikkat çekiyor gibi görünmektedir. Robbia'nın Judith'i (Resim 20) kılıcını kaldırırken aynı Yunanlı görünümünü ve kahramanca elde edilmiş bir adaleti temsil ediyor gibi görünmektedir. Judith bu tasvirlerde, baştan çıkarıcı hiçbir tensel görüntü vermeden tamamen giyindiği için bu heykellerin hiçbirinde açıkça bir cinsellik yoktur. Donatello ve Robbia, onun cinselliğini veya azizliğini vurgulamak yerine, Judith'in metanetini ve özgürleştirici gücünü yani eylemini vurgulamayı seçmişlerdir (Efthimiadis-Keith, 2010, s. 69).



Resim 20: Giovanni Della Robbia, *Judith with the Head of Holofernes*, 15. yy. sonları, Sırlı Pişmiş Toprak, 60x32x21 cm, Brooklyn Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/10643>, E.T. 08/05/2022

Andrea Mantegna'nın Judith'i (Resim 21) Holofernes'in kesilmiş başını hizmetçisine verir. Judith tamamen maviye bürünmüştür ve ten rengi soğuk tonlardadır. Bu durum ona hayaletimsi ve doğaüstü görünüm kazandırmıştır. Yüzü bir erkeği andırırken ondan daha fazla kadına benzemektedir. Roma liderlerinin heykellerini fazlasıyla anımsatmaktadır. Böylece Judith'in yüz yapısında ve giydiği giysilerin renginde erkeksi unsurlar görünür; mavi ruhu, akıllı ve ruhun eril enerjisini ifade etmektedir. Buna karşılık hizmetçisinin kıyafetleri tutku ve tehlikenin rengi olan turuncu ve kırmızıya bürünmesine rağmen maskülen bir pantolon giymiştir. Böylece Judith ve hizmetçisinin çift cinsiyetli sunumu aracılığıyla cinsiyete dayalı cinayet bulanıklaştırılmıştır (Efthimiadis-Keith, 2010, s. 76). Judith'in yüzü yaşanan olaya kayıtsız görünerek ne coşku ne de nefret benzeri hiçbir duyguyu yansıtmamaktadır.



Resim 21: Andrea Mantegna, *Judith and Holofernes*, 1495, Panelde Altın ve Gümüş ile Tempera, 30,6 x 19,7 cm, National Gallery of Art, Washington, ABD

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_Holofernes_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_Holofernes_(Mantegna)), E.T. 08/05/2022

Giorgione'in resminde (Resim 22) Judith sessiz ve düşünceli olarak aşağıya bakmaktadır. Kompozisyon dikey olarak merkezlenmiştir. Kılıç neredeyse bir baston gibi tutulmuş ve ucu Judith'in elbisenin kumaşına gizlenmiştir. Baskın olan yüzünün, kıyafetlerinin ve tavrının basit asaletidir. Koyu renkli saçların ortadan ayrılıp gergin bir şekilde toplanmıştır. Yüzünde gizemli bir ifade vardır. Bakışları hafifçe ayağını dayadığı Holofernes'in kafasının üzerindedir. Resimde hizmetçi, yatak ve Holofernes'in çadırı yoktur. Bakıldığı zaman onun şiddetli bir kafa kesme eylemini gerçekleştirdiğine inanmak oldukça zor görünmektedir (Reid, 1969, s. 380).



Resim 22: Giorgione, *Judith*, 1504, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Judith-painting-by-Giorgione>, E.T. 08/05/2022

Giorgione'in Judith'i alçakgönüllü bir tavır içerisinde görünebilir, ancak yaptığı eylem ve Holofernes'in başına hafifçe dayadığı ayağında görünen elbise dekoltesi farklı bir mesaj vermektedir. Tarihsel kayıtlarda ahlaki liderlik alanında kadınsı güce, güvenli bir şekilde kaldığı sürece izin verilebilirdi, ancak bir erkek üzerinde fiziksel gücün zorlanmasını içerdiğinde çok daha az kabul edilebilir olmuştur.



Resim 23: Peter Paul Rubens, *Judith with the Head of Holofernes*, 1616, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 120 x 111 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Almanya

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/15biblic/08judith.html, E.T. 08/05/2022

Rubens'in Judith'i (Resim 23), güçlü bir duruşla tasvir etmiştir. Judith olgun ve aynı zamanda son derece formda görünmektedir. Yüz ifadesinde müstehcen hiçbir ifade yoktur. Sağ eli kılıcın kabzasını sıkıca tutmuş ve sağa doğru uzandığı için öldürücü eylemi doğrudan uzaklaştırmaktadır. Birbirinden farklı ifadelere sahip üç yüzü de hizmetçinin mumu aydınlatıyor. Holofernes'in yüzü gölgeli ve dokunaklı görünmekte, hizmetçinin kırışıklıkları ve keskin bakışları Judith'in geniş göğsü ve düz kolları onun gücüne tanıklık etmektedir. Rubens, kahraman Judith'i, genç bir dev olarak betimleyerek cesur bir tablo sergilemiştir. Onun tasvirinde gizem yoktur, sadece dikkat çekici sade bir ifade vardır. Apokrif metne kaynak olabilecek bir tasvir olmasıyla Botticelli'nin tasvir ettiğinden çok farklı görünmektedir.



Resim 24: Tintoretto, *Judith and Holofernes*, 1577, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 188 x 251 cm, Museo Del Prado, Madrid, İspanya

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/judith-and-holofernes>, E.T. 08/05/2022

Tintoretto'nun resminde (Resim 24) Judith, Holofernes'in ölü bedenini örter ve hizmetçisini kopmuş kafasını yiyecek sepetine koyarken ona bakar. Judith'in kıyafeti açıkça kadınsı olsa da Greko-Romen savaş giysilerini çağrıştırmaktadır. Giydiği bot bile bu durumu destekliyor görünmektedir. Hizmetçisi neredeyse ayaklarının dibine çöküyor ve etrafındaki bir tür cübbenin içinden çıkıyor gibi görünmektedir. Bu kabuğundan çıkan bir kuşu andırıyor ve bir kez daha Holofernes'in ölümünün gençlere yani yeni kurulan Yahudi ulusuna hayat ve yeniden doğuş getirdiğini göstermektedir. Vücudu feminen hatlara sahip olan Judith'in aksine hizmetçisinin vücudu genç bir erkeğinkine benzemektedir. Topuz şeklinde kıvrırcık olan saçları bile kısa çocuksu saç modeli görünümündedir (Efthimiadis-Keith, 2010, s. 78).



Resim 25: Giorgio Vasari, *Judith and Holofernes*, 1554, Panel Üzerine Yağlı Boya, 108 x 79,7 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri, Amerika

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-vasari/judith-and-holofernes>, E.T. 08/05/2022

Giorgio Vasari'nin 1554 yılında tamamladığı Judith tasviri (Resim 25), evrensel bir kahraman ya da pagan savaşçı ve hıristiyan şövalyesi ile ilişki arete yani erdemin tüm özelliklerini içeren bir terim olan heros- theos (hem kahraman hem tanrı) olarak tasarlayarak Judith'in 16. yy. yeni imajını yaratmıştır (Cheney, 2000, s. 158).



Resim 26: Parmigianino, *Judith*, Gravür, National Gallery of Art, Washington, Amerika

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parmigianino,_Judith, E.T. 08/05/2022



Resim 27: Lorenzo Sabatini, *Judith with the Head of Holofernes*, 1562, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x85 cm, Fondazione Monte di Bologna and Ravenna, Bolonya, İtalya

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/sabatini/judith.html, E.T. 08/05/2022

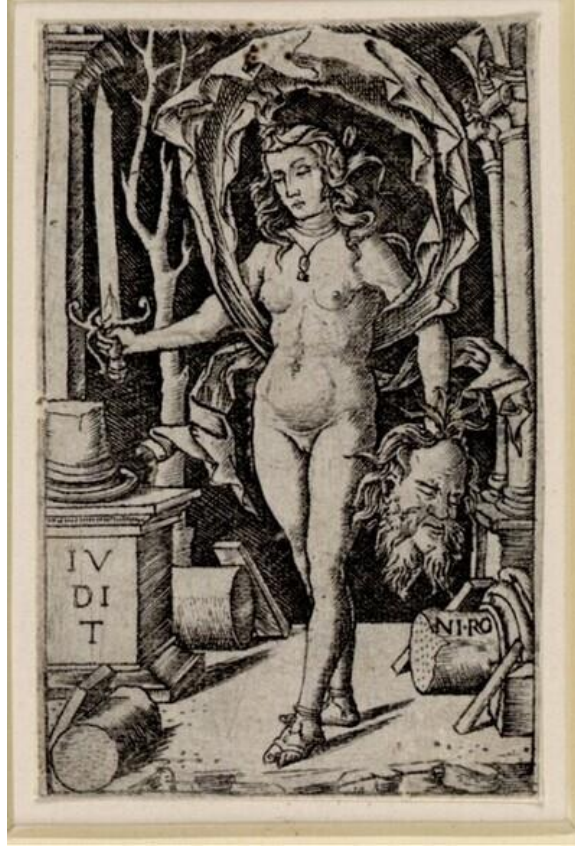
Vasari'nin Judith yorumunun benzer tasvirleri arasında, Parmigianino'nun 1526 (Resim 26) yılında yaptığı gravürü, Lorenzo Sabati'nin 1565 (Resim 27) tarihli tablosu ve Lavinia Fontana'nın 1595 (Resim 28) yılında bitirdiği tasviri de yer almaktadır. Bu örneklerde Vasari'nin tasvirinde olduğu gibi, Judith'in kahraman ve muzaffer bir kadın olarak imajı, zarif fiziksel güzelliği ve güzel kıyafetleri ile yumuşatılmıştır.



Resim 28: Lavinia Fontana, *Judith with the Head of Holofernes*, 1595, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50x61 cm, National Museum in Krakow, Krakow, Polonya

Kaynak: <https://useum.org/artwork/Judith-with-the-Head-of-Holofernes>, E.T. 08/05/2022

16. yy.'ın başlarına kadar Judith sanatsal tasvirlerde tamamen giyinik görünmektedir. Çıplak Judith'lerin ilk görüntüleri 1500 civarlarında İtalya'da ortaya çıkmıştır. Judith'in kıyafetlerini hangi sanatçının tasvir etmeyi seçmediği belli olmasa da ilk örneklerinden biri Nicoletto da Madena'nın Judith (Resim 29) baskısı olmuştur. İtalyan sanatçılar, Judith'in giyiminde bacaklarının, kollarının ve göğüslerinin anlık görüntülerini sergilemelerine rağmen, çıplak Judith figürü İtalya'da tutunamamıştır.



Resim 29: Nicoletto da Modena, *Judith with the Head of Holofernes*, 1500, Gravür
Baskı, 9,2 x 5,8 cm, Albertine Museum, Viyana, Avusturya

Kaynak: <https://sammlungenonline.albertina.at>, E.T. 08/05/2022

İtalyanların Judith'e yaklaşımının aksine 16. Yy. Almanları, çekici dul kadının hikayesini, çıplak bir kadını tasvir etmek için başka bir fırsat olarak benimsemişlerdir. Conrat Meit'in kaymaktaşından yaptığı Judith heykeli (Resim 30) yaklaşık 1514'e tarihlenmektedir. Almanya'da çıplak olarak tasvir edilen Judith'in en eski örneklerinden biri olmuştur.



Resim 30: Conrad Meit, *Judith with the head of Holofernes*, 1514, Kaymaktaşı Heykel, Yükseklik 29,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Münih, Almanya

Kaynak: <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00030450>, E.T. 08/05/2022



Resim 31: Hans Baldung, *Judith with the Head of Holofernes*, 1525, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Germanisches National Museum, Nürnberg, Almanya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Judith_with_the_Head_of_Holofernes, E.T. 08/05/2022

Kuzey Avrupa sanatında çıplak Judith'ler çoğalmıştır. Hans Sebald Beham ve Barthem Beham, Hans Baldung (Resim 31), Jan Sanders van Hemessen (Resim 32), ve Conrad

Meit (Resim 30) bunlardan birkaçı olmuştur. Judith'in kendi karakterindeki kışkırtıcı bir kararsızlığa dikkat çekmek için çıplak kadın figürünün sembolik belirsizliği sanatçılar tarafından manipüle edilmiştir (Taylor, 1984, s. 103).



Resim 32: Jan Sanders van Hemessen, *Judith with the Head of Holofernes*, 1540, Panel Üzerine Yağlı Boya, 99,1 x 77,2 cm, Art Institute of Chicago, Chicago, Amerika

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_Holofernes, E.T. 08/05/2022

Rönesans'ta, çıplak kadın alegorik olarak Nuditias Virtualis yani çıplaklığın saflık ve masumiyet sembolü olarak yorumlanmasının yanı sıra bu niteliklerin tam tersini ifade eden Nuditias Criminalis yani şehvet, kibir ve tüm erdemlerin yokluğunun sembolü olarak da yorumlanmıştır (Ferguson, 1959, s. 28). Judith'in hikayesinin düalist yapısı onun farklı niteliklerle yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Birçok şair ve sanatçı Judith'in şehvetli tarafını vurgulamayı seçmiştir. Judith daha sonra Delilah ve Salome ile bir erkeğin kafasını keserek cinsel tatmin ve muzaffer bir güç duygusu elde eden arketipsel bir femme fatale ile ilişkilendirilmiştir (Taylor, 1984, s. 103). Bu noktada Judith'in çıplak tasvirleri Nuditias Criminalis'e atıfta bulunmaktadır.

Çıplak Judith tasvirlerinin yayılmasında en çok Güney Almanya Nürnberg'da matbaacı ve ressam olan Sebald ve Barthel Beham kardeşlerin payı olmuştur. Sebald Beham 1520-1530 yılları arasında Judith ve hizmetçisinin iki farklı baskısını yapmıştır (Resim 33-34).

Hizmetçinin vücudu kıyafetler ve Holofernes'in kafasıyla kapatılmasına rağmen, Judith'in çıplak vücudu sergilenmektedir.



Resim 33: Sebald Beham, *Judith and her Maid with the Head of Holofernes*, 1520-30, Gravür, 10,9x6,8 cm, The British Museum, Londra, İngiltere

Kaynak: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/128833001>, E.T. 08/05/2022

Barthel Beham ilk çıplak Judith'i 1523'te (Resim35) tasvir etmiştir. Burada Judith'in dolgun göğüsleri ve yuvarlak karnı kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır. Beham kumaşın altındaki çıplak uzuvlarına dikkat çeken, tenine yapışmış bir kumaşla bacaklarını örtmüştür. Judith sağ elinde dik bir kılıç ve sol elinde de Holofernes'in kendisine dönük başını tutarak bir çıkıntının üzerinde oturmaktadır. Biraz önce öldürdüğü adamın yüzüne bakarken ifadesi pişmanmış gibi görünmektedir. Ancak Beham'ın 1523 tarihli Judith'i ne kadar çarpıcı ve farklı olursa olsun, ikinci çıplak Judith tasviri (Resim 36) daha şaşırtıcı ve karmaşık görünmektedir.



Resim 34: Sebald Beham, *Judith and her Maid with the Head of Holofernes*, 1520-30, Gravür, 10,3x6,7 cm, Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399007>, E.T. 08/05/2022

Reformasyon 16. yy. başlarında Almanya'yı kasıp kavururken reformcular kilisede değişiklikler ve yaşamın tüm yönlerinin Hıristiyanlaştırılmasının yollarını aramışlardır. İffetin en kutsal bedensel durum ve yozlaşmış kilisenin toplum için ahlaki bir örnek olması yerine, reformcular evliliği ve haneyi iyi Hıristiyan yaşamın merkezine yerleştirmişlerdir. Adil bir ata tarafından yönetilen ve destekleyici bir eş tarafından sürdürülen hane, ahlaki toplum inşa etmek için kullanılan temel birim haline gelmiştir. Yine de evlilik ön plana çıkarılsa bile, reformcular geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini değiştirmeyi amaçlamamışlardır (Marshall, 1977, s. 172).



Resim 35: Barthel Beham, *Judith*, 1523, 4x6 cm, Gravür Baskı, Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399010>, E.T. 08/05/2022

Barthel Beham'ın Holofernes'in bedenine oturan Judith'i (Resim 35) geleneksel Judith ikonografisine uymamaktadır. Bunun yerine, Beham'ın Judith'i çıplak ve katledilen düşmanının çıplak gövdesinin üzerinde oturmaktadır. Bu örnekte Judith ne kişileştirilmiş bir erdem ne de bir kahramanlık amblemidir; daha ziyade, Weibemacht konularına güçlü metinsel ve görsel bağlantıları olan bir Femme Fatale'dir. Bir adamın tepesinde duran diğer Weibemacht karakteri, Aristoteles'in sırtına binen zeki fahişe Phyllis'tir. Beham'ın 1525 tarihli gravüründe kadınların gücünün önemli bir tema olduğu açık görünmektedir.

Weibemacht (Kadının Gücü) konuları edebiyat ve güzel sanatlarda, erkekleri yenmek için dişil kurnazlıklarını kullanan kadınlara odaklanan temalar grubu olarak tanımlanmıştır. Bu geniş tanım bazen evlilik çatışması veya sevginin gücünü içerebilmektedir. (Aktaran Grimmett). Ancak geleneksel Weibemacht görüntüleri, erkek meslektaşlarını aşağılarken veya öldürürken, İncil'deki hikayelerden tarihten ve geçmiş aşklardan gelen karşı konulmaz dolayısıyla tehlikeli kadınları tasvir etmektedir. Özellikle Kadının Gücü temaları geçmişin en ünlü erkeklerini seçmektedir. Tüm erkeklerin ne kadar güçlü, akıllı

veya ahlaklı olursa olsun kadınların hilelerine diğer bir deyişle cinsel gücüne eşit derecede duyarlı olduğunu göstermektedir.



Resim 36: Barthel Beham, *Judith Seated on the Body of Holofernes*, 1535, 5,4x 3,7 cm, Gravür Baskı, Met Museum, New York, ABD

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399011>, E.T. 08/05/2022

Dürer'in cadısı (Resim 10), Beham'ın Judith'i için Baldung'un Pyhllis ve Aristoteles'i ötesinde bulunan en yakın ikonografik eşleşmelerden biri olmuştur. Dürer'in cadısının yaşlı Beham'ın Judith'inin genç olmasına rağmen iki çıplak kadın figürünün çarpıcı şekilde benzer pozları paylaşmaktadır. Judith cadının keçisine üzerine ters oturduğu gibi Holofernes'in üzerine oturmuştur. Her iki kadın da benzer şekilde sol uyluğunu sergileyerek gövdesiyle birlikte göğüslerini ve karnını gösterecek şekilde dönmüştür. Ayrıca Judith, cadının keçinin kafasını tutması gibi Holofernes'in kafasını saçlarından tutmuştur. Bu iki kadın figürü aynı zamanda fallik bir alete sahiptir. Cadı bacaklarının arasında penis gibi çıkıntı yapan asasını Judith ise Holofernes'in kılıcını kavramaktadır; bu da Holofernes'in kayıp ya da bitkin erkekliğini sembolize etmektedir (Grimmet, 2014, s. 107).

Dürer'in bir keçinin üzerinde geriye giden cadısı gibi 16. yy.'ın başlarındaki cadı tasvirlerinin ve buna karşılık gelen cadı bilgisinin daha sonraki, daha kanlı gelişmelerle pek ilgisi olmamıştır. Linda Hults bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Dürer ve Baldung'un on altıncı yüzyılın başlarındaki cadı görüntülerinden...cadıların gerçekten de sembolik düzeyde kadınlar olduğunu öğreniyoruz. Avrupa cadı avlarının kronolojik zirveleri ve görüntüleri arasında basit ve gerekli bir yazışma bulamıyoruz; bunun yerine, görsel söylemleri... daha geniş kapsamlıdır. Erken modern erkeklik modellerinin, özellikle de görsel sanatların ideallerinden, fantezilerinden, endişelerinden ve rekabetçi taleplerinden doğar” (Hults, 2005, s. 107).

Erkek sanatçılar, genellikle erkekler tarafından yazılan metinlere dayanan cadı görüntülerini erkek izleyiciler için tasarlamışlardır. Atarıkil Alman şehirlerindeki erkeklerin kadın düşmanı cadı mitolojisinden hoşlanmaları ve dişi çıplak tasvir etmek ve görüntülemek için başka bir fırsattan yararlanmaları şaşırtıcı değildir. Dahası, diye yazıyor Hults, “Büyücülük görüntüleri, erkek sanatçıların hayal gücüne dayalı entelektüel yeteneklerini yaşlılarına veya üstlerine kanıtlayarak statülerini yükseltmelerine yardımcı oldu.” (Hults, 2005, s. 24). Cadıların yaratıcı tasvirleri, "bilgili tartışmalar için yem" sağlarken, aynı zamanda "skatoloji, kadın düşmanı mizah, erotizm ve her şeyden önce çeşitli erkek kimliklerini güçlendirme yoluyla izleyicileriyle yankı uyandırdı." (Hults, 2005, s. 93).

Cadı mitolojisi ve tasviri, tanıdık bir temanın sadece başka bir varyasyonu olmuştur; 16. yy.'ın toplumsal cinsiyet rolleri ve dinamiklerinin karmaşıklığı sürekli olarak seks ve cinsellikle bağlantılı bir konu olmuştur. “Cinsiyetler Savaşı” ve Weibemacht'taki metinler ve resimler gibi, cadıların betimlemeleri ve temsilleri, erkek izleyicileri (potansiyel olarak) eğlendirirken veya uyandırırken, kadın cinselliği ve gücü hakkındaki erkek kaygısını ifade etmektedir. Örneğin, The Witches (Resim 14) adlı resminde Baldung, resmin sol tarafında bir dirgen üzerine gevşek sosisleri sermiştir; sarkık et neredeyse kesinlikle penisleri muhtemelen cadıların "uzaklaştırdığı" penisleri ima etmektedir (Grimmet, 2014, s. 111).



Resim 37: Hans Baldung, *Aristoteles ve Phyllis*, 1513, Gravür Baskı, 33 x 23,6 cm, Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, Almanya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_-_Aristotle_and_Phyllis, E.T. 08/05/2022

İktidarsızlık, erkeklerin en sık büyüsel yardım aradığı ve kadınların neden olmasından korktukları bedensel hastalık olarak görülmüştür. Erkeklik, kadınlıktan farklı olarak sürekli bir tehdit konusu olarak deneyimlenmiştir. "Onun aşkla ne yukarı ne de aşağı inmemesi" tehdidinde bulunan kadınlar korkunç yaratıklar olarak görülmüştür. Bu yeteneği tanımlamak için sıklıkla kullanılan 'erkeklığı çalmak' ifadesinde, biyolojik ve kültürel erkeklik arasındaki karşılıklı bağlantılar canlı bir ifade bulmuştur. Bu anlamda kadınların hadım etme gücüne sahip oldukları hayal edilerek erkeklerde olan gücü kazanacakları düşünülmüştür (Roper, 1996, s. 188).

Beham'ın Judith tasviri hem Dürer'in keçiye ters binen cadısına hem de Baldung'un Phyllis'ine çağrışımında bulunmaktadır. İlk anlam düzeyi doğrudan Judit kitabından gelebilir. Holofernes güzel dul kadına şehvet duyuyordu belki de onun bir keçi kadar şehvetli olduğu söylenebilirdi. Güzelliği ve kurnaz sözleriyle Asur generaline büyü yapmış olabilir. Daha sonra izleyici Judith'in oturma pozisyonunu Phyllis'in Aristoteles'e

binmesiyle ilişkilendirebilir. Hem görsel hem de tematik olarak benzerlik göstermektedir. Aristoteles gibi, Beham'ın ölü generali de bir bakıma at gibi sürülmektedir. Ve atlar, "insanoğlunun dizginlemeye çalıştığı tutkuların (özellikle şehvetin) sembolleri"ydi (Hults, 2005, s. 102). Judith, cadının azgın tekesine binmesi gibi atlısını geriye doğru sürdüğü için, aynı zamanda asi ve erkeklere hükmeden bir kadını sembolize etmektedir.

Tüm yorum düzeylerinden gelen anlamların örtüşmesi, görüntünün genel etkisini güçlendirir; Holofernes'in Bedeninde Oturan Judith, kadınların erkekler üzerindeki gücüne odaklanan oldukça cinsel bir baskı olarak görülmüştür. Judith'in cadı gibi olduğunu görsel şekilde ima ederek hem cinselliği hem de gücü artırılır ve doğaüstü, olumsuz bir ışık tutulmaktadır. Bu nedenle, Beham'ın güzelliğini ve kurnazlığını bir erkeği devirmek için kullanan güçlü bir kadın olan Weibemacht Judith'ini cadılarla, ataerkil otoriteyi reddeden güçlü, hiperseksüel kadınlarla birleştirmesi şaşırtıcı görünmemektedir (Grimmet, 2014, s.114).

Judith Holofernes üzerinde yıkıcı bir büyü yapmak için hem iyi hazırlanmış cümleleri hem de çekici güzelliğini kullanmıştır. Kadınların konuşmasının tehlikeli biçimde yıkıcı olduğu şeklindeki yaygın kavramlar abartılarak büyücülüğün hızla yayılmasının başlıca nedenlerinden birinin, şeytani bilgiyi aktaran kadın dili olduğu ileri sürülmüştür. Kadınların büyücülüğe daha çok yatkın olmasının bir diğer nedeni ise dilleri kaygan olarak görüldüğü için bildikleri şeyleri hemcinslerinden gizleyemezler ve zayıf olduklarından büyücülükle kendilerini haklı çıkarmanın kolay ve gizli bir yolunu buldukları düşünülmüştür (Hults, 2005, s. 85).

Özellikle büyücülükle ilgili olarak kadınların tehlikeli konuşmalarına ve güvenilmez dillerine dikkat çekmek adına Beham'ın Judith tasvirinde (Resim 38) çatık ağzının altına garip bir şekilde yerleştirilmiş saç buklesi bulunmaktadır. Ağzın kenarında bulunan bu iki küçük çizgi, yılanın uzun ve esnek dilini andırarak şekilde bir araya gelmiştir. Judith de bir kadın olarak erkeklerin korktuğu 'kaygan' bir dile sahip gibi görünmektedir. Belki de Beham, Judith'e sahte bir dil vererek, izleyicilerine dul kadının sözlerinin Holofernes'i devirmesine yardımcı olduğunu ustaca hatırlatmaktadır (Grimmet, 2014, s. 115).



Resim 38: Barthel Beham, *Judith Seated on the Body of Holofernes*, 1535, 5,4x 3,7 cm, Gravür Baskı, Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399011>, E.T. 08/05/2022

Başka bir şekilde, Beham birçok Weibemacht serisindeki ilk anlatıyı da ima ediyor olabilir; Düşüş. Adem'i yasak meyveyi yemeye ikna etmeden önce yılan Havva'yı onu tatmaya ikna etmiştir. Geç Orta Çağ sanatında oldukça sık olarak, yılan bir dişi kafasına sahipmiş gibi tasvir edilmiştir. Bazen de bu dişi kafası Havva'nınkiyle aynı olmuştur. Bu noktada yılanı kadın başlı tasvir etmek tipik bir Orta Çağ kadın düşmanlığına ima da bulunmaktadır. Aynı zamanda Havva'yı ve onun kızları olan tüm kadınları yılan ve sahte konuşmaya bağlamaktadır. Bu nedenle Judith dahil tüm kadınlar aldatıcı ve tehlikeli konuşma kapasitesine sahip görünmektedir.

3. BÖLÜM: 19. VE 20. YY. SANATINDA FEMME FATALE ARKETİPİ

19. yy.'da dişil ideal, kadının çekirdek aile içindeki anne, eş ve kız çocuğu rolleri açısından tanımlanmıştır. Durum böyle olunca kadınlar öncelikle evcil yaratıklar olarak kabul edilmiş ve kadınlığın bu tanımı 18. yy. sonunda endüstriyel orta sınıfların ortaya çıkışıyla bağlantılı olarak görülmüştür. Farklı cinsiyet rollerinin, ev ve aile ideolojilerinin oluşumu, orta sınıf ahlaki ve kültürel kimliğinin yaratılmasının bir parçası olmuştur. Ev ideali, aristokrasinin ve işçi sınıflarının ahlaksızlığı ve ahlaksızlığına kıyasla burjuvazinin ahlaki üstünlüğünü işaret eden sınıf güveninin bir ifadesiydi. Ev yaşamının değerleri "sağlık" ve "saygınlık" terimleriyle tanımlanarak bu kategorinin dışında kalanlar sapkın ve tehlikeli olarak işaretlenmiştir (Nead, 1984, s. 27).

19. yy.'da cinselliğin baskın bir doğal güç olduğuna, içgüdüsel ve doğuştan geldiğine dair yaygın bir inanç var olmuştur. Biyolojik olarak belirlendiğine inanılır ve insanda bulunan hayvansal en temel dürtü olarak kabul edilmiştir. Bu cinsellik anlayışı 'özcülük' olarak bilinmektedir. 'özcülük' kavramı, cinselliğin tarihsel olarak inşa edildiği, tarihsel varoluş koşullarına sahip olduğu ve sosyokültürel olarak belirlendiği teorisi tarafından temelden sorgulanmıştır (Nead, 1984, s. 26). Bu teoriyi kullanarak, Victoria toplumunda cinselliğin özel yapısını belirlemek ve bu zamanda cinselliğe verilen anlam ve önemi anlamak mümkündür. Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi'nde, 19. yy.'da cinsellik tarihinin 'bastırma' terimleriyle görülebileceği fikrini reddederek ve bunun yerine cinsel davranışın tanımlama ve düzenleme mekanizmaları aracılığıyla örgütlendiğini öne sürmüştür (Foucault, 2007, s. 15). Böylece 19. yy.'da cinsellik, bir sosyal ve cinsel davranış normunun ve sapkınlık biçimlerinin tanımıyla, saygın ve saygın olmayan uygulamaların kategorize edilmesiyle birlikte yasal ve yasadışı seks arasındaki ayrım yoluyla düzenlenmiştir.

Cinsellik kadın ve erkek üzerinden farklı şekilde kurgulanmıştır. Erkek cinsel dürtüsü aktif, saldırgan ve spontane olarak düşünülürken, kadın cinselliği erkeğe göre tanımlanarak, zayıf, pasif ve duyarlı olarak anlaşılmıştır. 'Eril' ve 'Dişil' kategorileri biyolojik farklılıklar temelinde tanımlanmış ancak tıbbi, yasal ve sosyal uygulamalarla pekiştirilmiştir. Kadın cinsel arzusu sorunuyla ilgili birçok ve birbiriyle çatışan fikir var olmuştur. Ancak çoğu uzman, saygın kadının cinsel dürtüleri deneyimlemediğini, üreme

zevkinin sadece eşini tatmin etmek için olduğunu ve onun dışında cinsel dürtüler yaşamadığı konusunda hem fikir olmuşlardır. Bunun yanında erkeğin doğal ve sağlıklı bir seks arzusuna sahip olduğu görülmüş ancak kadında sapkın ve patolojik olarak değerlendirilmiştir. Böylece kadın cinselliği, saf ve saf olmayan kadın, Madonna ve Magdalen arasındaki merkezi bir karşıtlık açısından tanımlanmıştır (Nead, 1984, s. 26).

Saf olmayan kadın yani *Femme fatale* 19. yy.'ın sonlarında cinsel farklılık anlayışındaki değişimlerin yol açtığı korku ve endişelerin boyutunun açık bir göstergesidir. Bu erkeğin bedene erişimini kaybettiği ve ardından kadının aşırı temsil edilmeye başladığı andır. Dişil beden, sanatta, edebiyatta ve felsefede ısrarla alegorize edilir ve aşırılık olarak mitleştirilir. 19. yy.'da imgenin gücüne olan ilgi edebiyat ve sanat alanında, kadınların baştan çıkarma ve özerklik alanını merkez olarak almıştır. Bu noktada hem davranışı etkileme hem de kimliği tehdit etme açısından önemli olmuştur. Özellikle Avrupa sanatındaki imgeler tehlikeli aldatma temasıyla ilgili birçok masaldan oluşmuştur. (Michaud, 2005, s. 117).

19. yy. İngiltere'sinde *Victorya*'lılar, muhafazakâr ve ahlakileştirici yaratıcı zihniyetlerinde ölümcül kadın imgesinden yararlanmışlardır. Ölümcül kadınların erkeklerin metaforik çöküşüne neden oldukları ve bunun düşmüş kadınların doğalarında var olan ahlaksızlıklarından kaynaklandığını düşünmüşlerdir. Cinselliğin düzenlenmesi, *Victoria* döneminin cinsiyet ve sınıf sınırlarını aşmıştır. Ancak kadınların ihlali, ideolojik cinsiyet işlevlerini bozan öncelikli faktör olarak algılanmıştır. Bu söylemdeki temel paradoks, kadınların karşıt idealler olarak görsel temsili olmuştur; saf olan ve saf olmayan. *Stephane Michaud*, *Sanatsal ve Edebi Putlar* makalesinde kadınların imgeleştirilmesi üzerine düşüncelerini şu cümleleri ile ifade etmiştir;

“Her şeyden önce *Madonna*: Bütün Avrupa'da hayranlık uyandıran, anne ile çocuğu bir duygusal bütünlük havasına büründüren *Raphael*'in tablolarının kusursuzluğu: Kadın, en yüce kıvancını anneliğinin görkemini sergilemekte buldu. Evlerinin mahremiyetinde anne olarak yüceltilen kadınlar, *Restorasyon*'un bedelini ödediler. *Devrim*, kralı tahttan indirebildi ve *citoyen*'i (erkek vatandaş) icat etti, fakat *citoyenne*'i (kadın vatandaş) icat edemedi. *Kilisenin* öğretileri daha berraktı. *Karşı-Reformasyon*'dan itibaren *Meryem*'in kutsanması, militan bir hareketti; kaybedilen ülkeyi yeniden fethetme arzusuna, laik dünyayla uzlaşmamaya işaret etmekteydi (...) *Simgesel kadın*, bir iktidar mücadelesinde ödül ve araç haline geldi. Kadınları,

yeni tiranlık altında uygun yerinde hiçbir şey kalmayana kadar yaşamlarının dışına sürdü” (Michaud, 2005, s. 118-9).

18. yy.’ın sonlarında ve 19. Yy.’ın başlarında ev ve iş yerinin ayrılmasıyla birlikte evcilik kültürü gelişmiştir. İş adamları ve tüccarlar daha zengin hale geldikçe iş ve ev için coğrafi ve sosyal olarak ayrılmış bir alan arz etmişlerdir. İş ve evin ayrılmasının toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına derin etkileri olmuştur. Kadınlar giderek ev ve çocuklar üzerindeki görev doğal olarak uygun evcil varlıklar olarak tanımlanmış olup, erkekler ise kamusal alanda yani iş ve siyaset dünyası ile ilişkilendirilmişlerdir. İstikrarlı aile evi ideali, orta sınıf kültürünün merkezine alınmıştır. Aile ve cinsel düzen, toplumsal düzenin metaforu olmuştur (Nead, 1984, s. 27).

Dişil idealin inşası bu ev ideolojisinin bir parçası olmuş, kadının görevi evi rahat ettirmek, yozlaşma ve tehdidi evin dışında tutmak olmuştur. Evin saflığı, sokakların ahlaksızlığı ve tehlikesinden farkıyla anlaşılmaktaydı. Ev, normal, ‘saygın’ cinselliğin tanımlandığı yerse, sokaklar da sapkın biçimlerin üretildiği yerdi. Kamusal sokaklar, düşmüşlerin, rastgele cinsel ilişkiye girenlerin, hastalıklıların ve ahlaksızların alanı olarak nitelendirilmiştir.

Ayrıca kadın korkusunun bir diğer sebebi de 15. yy.’da ortaya çıkan ve 19. yy.’da da etkileri devam eden Frengi hastalığı için etkili bir tedavi bulunamamış olmasıdır. Bu yüzden kadınlar hastalık ve ölümün taşıyıcısı olarak görülmüştür. Fuhuş, kadınlar tarafından en çok uygulanan meslek olduğu söylenmektedir; bu konuyla ilgili güvenilir rakamlar yoktur fakat 19. yy.’ın ortalarında Londra’da tüm kadın nüfusunun on altıda birinin fuhuşla uğraştığı muhafazakâr şekilde tahmin edilmiştir. Bu durum 19. yy. sanatında sık sık sevgi ile ölüm ve güzellik ile hastalık ikiliği üzerinde bir etkiye sahip olmuştur (Bade, 1979, s. 9).

Fahişe, 19. yy. ortalarından itibaren toplumsal ilginin odak noktası haline gelmiştir. Fuhuş, görünürlüğü nedeniyle bir tehdit olarak algılanmıştır. Bu bir kamu kusuru olarak görülmüş İngiliz şehir merkezlerinin sokaklarını dolduran çok sayıda kadın ordusunu vurgulamıştır. Fahişe, birçokları için dönemin korkularının ve ekonomik verimlilik, siyasi istikrar ve imparatorluğun gelişimi ile ilgili endişelerinin bir sembolü olarak durmaktaydı. Toplumsal korkuların ahlaki standartlar alanına saptırılması süreci, ulusal istikrarın genel ahlak üzerine bağlı olduğuna inanılan yolu göstermekteydi. Bu bağlamda fahişe bir halk

şeytanı olarak algılanmıştır. Karmaşasını ve düzensizliğini beraberinde getiren bir kaos ajanı olarak görülmüştür. Fuhuş, sosyal sonuçları açısından bu fuhuş korkusunu açıkça ortaya koyan "büyük toplumsal kötülük" olarak tanımlanmıştır. Her şeyden önce fahişe zührevi hastalık ve enfeksiyon bulaşıcılığını saygın topluma yayan bir kanal olarak görülüyordu. 1860'larda Bulaşıcı Hastalıklar Yasası'nın çıkarılmasına yol açan şey, silahlı kuvvetlerin ahlaki ve fiziksel sağlığı ve müteakip askeri etkinliği konusundaki endişe olmuştur (Nead, 1984, s. 31).

Henry Mayhew'in London Labour and the London Poor kitabında düşmüş kadın ile ilgili kullandığı şiddetli ifadeler, orta sınıf tutumlarının ardında yatan nefret ve suçluluğun tipik örneği olmuştur:

“Düşmüş tek bir kadının toplum üzerinde yaptığı zararlı etkiyi kim bilebilir? Böyle bir sistemin kötülüklerini kim hesaplayabilir? Kadın, yoldan çıkarılmış, baştan çıkarılmış, aldatılmış, kendi cinsinin korkunç intikamcısı haline gelir. Karşı konulmaz bir güçle donanmış ve etkisini tek başına dizginleyebilecek ve arındırabilecek güçten yoksun olarak, toplumun yeniden örgütlenmesinde üzerine düşeni yapmaya yetkin yaşam arenasına adım atıyor. *lex talionis*-misilleme yasası onundur. Toplum onu olduğu gibi yapmıştır ve şimdi onun güçlü etkisi tarafından yönetilmelidir. Bu etkinin ağırlığı anlatılmaz: bunu aile bağlarının çözülmesinde, aile barışının feda edilmesinde, gelecek vaat eden evlerin soğuk ıssızlığında görün; ama her şeyden önce, pratik Ateizmin gelişmesinde ve yaşamda saf ve kutsal olan her şeyin aşağı doğru eğiliminde!” (Mayhew, 2020, s. xxxiv).

Yazar, düşen kadının etkisinin önce evin yıkımı açısından etkilerine değinmekte ve ardından fuhuşun toplum genelindeki etkilerine ilişkin ifadelerine yer vermiştir. Fuhuşun ‘saygın’ dünyaya yayıldığına ve düzeni bozduğuna inanılmıştır. Ateizmi teşvik eden ve mülkiyeti tehdit eden fahişe, orta sınıflar için bir korku ve ahlaki nefret nesnesi olmuştur.



Resim 39: Herbert James Draper, *Ulysses and the Sirens*, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 177 x 213, 5 cm, Ferens Art Gallery, Hull, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Draper_Herbert_James_Ulysses_and_the_Sirens.jpg, E.T. 20/05/2022

Femme fatale 19. yy.'da Theophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi yazarların ve Gustave Moreau ve Dante Gabriel Rossetti gibi ressamın metinlerinde merkezi bir figür olarak ortaya çıkmaktadır. Mary Ann Doane'nın *Femmes Fatales* Feminism, Film Theory, Psychoanalysis adlı kitabında Christine Buci-Glucksmann'dan aktardığı cümlelerinde işaret ettiği gibi, modernite arkeolojisi "dişil tarafından lanetleniyorsa", femme fatale onun en kalıcı enkarnasyonlarından biri olmuştur. (Doane, 2008) Femme Fatale Sembolizm ve Art Nouveau tarzıyla da ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte 19. yy.'ın ikinci yarısında, Avrupa sanat ve edebiyatında Femme Fatale'in üretiminde gözle görülür bir çoğalma olmuştur. Ayrıca şiirlerde, oyunlarda ve operalarda endişe verici sıklıkla ortaya çıkmışlardır. Yüzyılın sonlarında kültüre o kadar işlemişlerdi ki kolyelerde, reklam panolarında, kül tablalarının ve çorba kaselerinin dibinde bile temsillerine rastlamak mümkün olmuştur. Kötü ve yıkıcı kadınlarla olan bu meşguliyet, yüzyılın sonlarına ait kültürün en çarpıcı özelliklerinden biri olmuştur (Bade, 1979, s. 6).

19. yy.'da sanatçılar Eski Ahit'in kadın figürlerinin yanı sıra melez canavarlar yani yarı hayvan yarı kadın özel bir Femme Fatale kategorisi oluşturmuşlardır. Sanatçılar resimlerine yeni yaratıklar eklemekte, kadınların başlarını ve göğüslerini böceklerin,

sürüngenlerin, yılanların, kedi ailesinin çeşitli üyelerinin ve akbabaların vücutlarına eklemek konusunda olağanüstü yaratıcı olmuşlardır. Arnold Böcklin'in resminde (Resim 40) hayvan olarak tavuk bile kullanılmıştır. Bu yaratıklar klasik sanatta insan başlı at ve yarı insan yarı keçi erkeğin olduğu gibi, kadının aşağılık ve hayvan tarafının temsili olmuştur. Bu resimlerde kullanılan hayvanların çoğu, kadınlara atfedilen nitelikler olan itici ve yırtıcı özellikleri nedeniyle seçilmiştir (Bade, 1979, s. 8).



Resim 40: Arnold Böcklin, Sirenen, 1875, Tuval Üzerine Tempera, 46 x 31 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Sirenen_\(1875\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Sirenen_(1875).jpg), E.T. 20/05/2022

Sirenler, deniz kızları, periler ve sulu bölgelerin diğer kadınları, bir başka önemli Femme Fatale grubu temsil etmektedir. Kadın ve suyun sembolik birlikteliği Avrupa sanatında uzun süredir devam eden bir geleneğe sahip olmuştur. Ancak 19. yy.'da özellikle uğursuz olarak nitelendirilmiştir. Boğularak ölüm, Femme Fatale'in kurbanlarının ortak kaderi olmasının yanında 19. Yy.'ın sonlarında sanatta tekrar eden bir imge olmuştur. Yine bu kader, erkeğin kadın cinselliği korkusunun veya cinsel ilişkide kimlik ve öz kontrolün kaybı için bilinçsiz bir metafor olarak yorumlanabilir.

Kadınların uğursuzluk getirdiği, erkekleri yaratıcılıklarından ve erkekliklerinden yoksun bıraktıkları, doğaları gereği kötü, dolambaçlı ve yaramazlıklarla lekelenmiş olduklarına dair söylentiler, ilkel biçimlerde evrensel olmuştur. Tarihteki her kültür ve dönemden yararlanarak kadın karşıtı bildirimlere ulaşmak mümkündür. Psikologlar erkeğin kadın korkusunu açıklamak için çeşitli teoriler sunmuşlardır. Erkeklerin zihinlerinde ölümün kirlilikle ilişkilendirilmesinin kökeninin, menstrüasyonla ilgili ilkel bir kaygı olduğu ihtimali düşünülmüştür. Fakat iğdiş edilme korkuları ve kadınsı sapkınlık belki de erkeklerin kadın cinsi üzerindeki devam eden tahakkümlerinin karşılığında ödedikleri bedel olabileceği ihtimal dahilindedir (Bade, 1979, s. 9).

Uzak yerlerden ya da tarihi dönemlerden konu seçimi, sanatçıların ve yazarların kadın kahramanları hakkında gizemli bir uzaklık havası yaratmalarını sağlamıştır. Ancak sanatçılar ve yazarlar konularını nerede bulmuş olurlarsa olsunlar, bu kadınların hepsi sanatçının kendi döneminin açık damgasını ve belirgin bir aile benzerliğini taşımaktadır. Onlar solgun, gururlu, gizemli, idol gibi, sapkın arzularla dolu ama kalpleri soğuktur. Erotizm ve ölüm arasındaki bağlantı, yüzyıl sona ererken giderek yoğunlaşan sapkın bir zalimlik atmosferi gibi her zaman mevcut olmuştur. Pek çok sanatçı için Truvalı Helen, Judith veya Morgan le Fay'i resmetmiş olmaları pek önemli değildi. Konu her zaman aynı terimlerle algılandı: kadınlar kötü huylu, tehditkâr, yıkıcı ve büyüleyici.

19. yy. Femme Fatale ressamlardan önce şairler tarafından keşfedilmiş, İngiliz şair Algernon Swinburne de onlardan biri olmuştur. Swinburne eserlerinde otoriter ve acımasız kadınların ellerinden acı ve ölüm özlemi çeken genç erkekleri konu almıştır. Yazılarında kadın ve erkek arasındaki sado-mazoşist ilişkiyi Patrick Bade edebi bir duruş olarak değil kendi doğasının bir yansıması olarak yorumlamıştır. Eserleri birçok sanatçıyı etkilemiştir. 1860'larda, Swinburne gücünün zirvesindeyken, Ön-Rafaelocu şair ve ressam Dante Gabriel Rossetti ve içlerinde Rossetti'nin çekici kişiliğinin büyüüne kapılmış olan Edward Burne Jones'un da bulunduğu genç sanatçılar grubuyla yakın dostluk içinde olmuştur. Rossetti ve takipçileri tarafından uygulanan Ön-Rafaeloculuk türü, konusunu edebiyatta, tarihte ve şiirsel fantezide bulmuştur (Bade, 1979, s. 12).



Resim 41: Dante Gabriel Rossetti, *The Laboratory*, 1849, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Mürekkep, 25 x 19,8 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti,_E.T._20/08/2022

Rossetti bazı açılardan bir geçiş figürü olarak görülebilir. Aşk ve ölüm temaları her zaman çalışmalarında yakından iç içe geçmiştir, ancak tüm kadınları ölümcül değildir. Birçoğu daha önceki Romantik kahraman türüne aittir. Rossetti'nin *Femme Fatale*'e olan tutkusu Swinburne ile olan dostluğu tarafından teşvik edilmiş olabilir, ancak bu ilginin kariyerinin en erken döneminden kalma bazı örnekleri vardır. İlk sulu boyalarından biri olan *The Laboratory* (Resim 41), düşmanını öldürmek amacıyla zehir temin etmek için simyacıyı ziyaret eden bir kadın tasvir etmiştir. *Sirenler* (Resim 44) temasını birkaç kez tasvir etmiş ve *The Seaspell* (Resim 43) resmiyle son bulmuştur.



Resim 42: Dante Gabriel Rossetti, *Ligeia Siren*, 1873, Renkli Tebeşirle Çizim, 78,7x 46,9 cm, Özel Koleksiyon, Yeri Bilinmiyor

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ligeia_Siren_by_Dante_Gabriel_Rossetti, E.T. 20/05/2022



Resim 43: Dante Gabriel Rossetti, *A Sea-Spell*, 1877, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 111,5 x 93 cm, Fogg Museum, Cambridge, ABD

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_A_Sea-Spell.jpg, E.T. 20/05/2022

Rossetti, Swinburne ile tanıştıktan kısa bir süre sonra şairin favorisi olan Papa VI. Alexander'ın entrikalı bir hayat yaşamış olan kızı Lucrezia Borgia'yı (Resim 44) tasvir etmiştir. Resimde ön plan kocası için zehir hazırladıktan sonra ellerini yıkayan Lucrezia görünmektedir. Arkada dairesel aynada, Papa Alexander'ın zehir vücuda iyice yayılsın diye dolaştırdığı kocası ile görünmektedir. Rossetti tarafından tasvir edilen diğer yıkıcı kadınlar arasında Lilith, Truvalı Helen, Pandora, Venüs Verticordia, Lady Macbeth ve Potiphar'ın karısı Zuleikha' da bulunmaktadır. Rossetti'nin Femme Fatale kültürüne en büyük katkısı, kendi karakterize ettiği bir güzellik kalıbı oluşturmuş olmasıydı. Gustav Klimt, Aubrey Beardsley ve Edvard Munch'ın ölümcül kadınları Rossetti'nin ilk örneğinin soyundan gelmektedir.



Resim 44: Dante Gabriel Rossetti, *Lucrezia Borgia*, 1861, Kâğıt Üzerine Grafit ve Sulu Boya, 43,8 x 25,8 cm, Tate Museum, Londra, İngiltere

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-lucrezia-borgia-n03063>, E.T. 20/05/2022

Rossetti'nin tasvirlerindeki kadın idealinin kaynağı, hayatının büyük aşklarından olan iki kadının enkarnasyonu olmuştur; Lizzie Siddal ve Jane Morris. İki kadında durgunluğu ve melankoliyi paylaşmaktadır. İlk kadının bazı özellikleri ikincisinin de abartılmıştır. Sütunlu boyun, uzun gür saçlar, kalın şehvetli dudaklar ve güçlü çene çizgisi dikkat çeken özelliklerindedir. Rossetti'nin kadınlarının en belirgin özelliği androjen görünimleri ve

gür saçları olmuştur. Lizzie Siddal'dan (Resim 45) ilham alan kadın gösterimlerinde zaten belli bir erkeksilik izlenmektedir ve Rossetti'nin sonraki işlerinde kadınlarının çenesi, boynu ve omuzları neredeyse erkeksi bir ağırlığa sahipken, göğüs, bel ve kalça kıvrımları gizlenmiş veya bastırılmış görünmektedir (Bade, 1979, s. 13).



Resim 45: Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1860, Panel Üzerine Yağlı Boya, 25,4 x 20,3 cm, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, Güney Afrika

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti, E.T. 20/05/2022

Yardımsever ve günahkâr, kadın idoller olarak kişileştirilen iyi ve kötü ikiliği, Dante Gabriel Rossetti'nin çalışmalarında yaygın bir tema oluşturmuştur. Lady Lilith (Resim 47) Rossetti'nin ikili ikonografisinin karanlık tarafını gösterirken Sibylla Palmifera'sıyla (Resim 46) keskin bir tezat oluşturmaktadır. Beden ve ruhun kadim ikiliğine göre, Lilith bedeni şüphesiz günahı temsil ederken Sybilla erdemli ruhu temsil etmektedir (Allen, 2014, s. 285). Rossetti'nin hem şiirinde hem de resminde kaybın beraberinde gelen arzu, genellikle tehlikeyle dolu tasvir edilmiştir (Bullen, 2008, s. 330).



Resim 46: Dante Gabriel Rossetti, *Sybilla Palmifera*, 1866, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,4x 85 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rossetti_sibyl.jpg, E.T. 20/05/2022

Rossetti Lady Lilith için yazdığı ve *Collected Poetry and Prose* adlı kitapta *Body's Beauty* ismiyle yayınlanan sonesinde şu cümleleri aktarmıştır:

“Adem'in ilk karısı Lilith'in anlatıldığına göre (Havva'nın hediyesinden önce sevdiği cadı,) Yılanınkinden önce tatlı dili aldatabilirdi ve büyülü saçları ilk altındı. Ve hala oturuyor, gençken dünya yaşlı ve ince bir şekilde kendini düşünerek, Erkekleri örebileceği parlak ağı izlemeye çekiyor, Ta ki kalp, beden ve hayat onun elinde olana kadar. Gül ve haşhaş onun çiçekleridir; çünkü nerede bulunmaz, Ey koku saçan Lilith ve yumuşak öpücükler ve yumuşak uykular kapana kısılacak? Merhaba! o gencin gözleri sende yanarken gitti Büyün onun içinden geçti ve düz boynunu bükük bıraktı ve kalbinin etrafında boğucu bir altın saç” (Rossetti, 2003, s. 161-2).



Resim 47: Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97,8 x 85,1 cm, Delaware Art Museum, Wilmington, ABD

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lady-Lilith.jpg>, E.T. 20/05/2022

Bu noktada Lilith hem ölümcül hem de baştan çıkarıcı, o Femme Fatale dediğimiz uçuşan saçları Art Nouveau'nun tasarım stiline önemli bir parçası haline gelen ve ölümcül tılsımları Sembolist sanatın ana konusu olan erotik ikonun erken bir biçimi olmuştur (Allen, 2014, s. 286). Femme Fatale'in saçları Rossetti'nin tasvir ettiği kadınların en etkili ve ölümcül silahı olmuştur. Sanatçının kariyeri boyunca kadın saçlarına olan tutkusu bir saplantı haline gelmiştir. Hem Lizzie Siddal hem de Jane Morris güzel saçlarıyla dikkat çekici olmuşlardır.

Rossetti'ye ilham olan İngiliz şair John Keats'ın *La Belle Dame Sans Merci* (Merhametsiz Güzel Bayan) adlı şiirinde, çok güzel bir kadınla karşılaşan şövalyenin sonunda hüsrana uğradığı hikayesini konu almıştır. Rossetti'nin *La Belle Dome Sans Merci* eskizinde (Resim 48), baştan çıkarıcı kadın saçlarını kurbanının boynuna dolamıştır. Rossetti'nin tasvirinde, Keats'in Belle Dame'ını Lilith benzeri bir izlenim uyandırarak sevgilisini saçlarıyla saran bir Femme Fatale'e dönüştürmüştür (Allen, 2014, s. 287).



Resim 48: Dante Gabriel Rossetti, *La Belle Dame Sans Merci*, 1855, Siyah ve Kâğıt Üzerinde Kahverengi Mürekkeple Fırça Çizimi ve Grafit, British Museum, Londra, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti,_E.T._20/05/2022

Rossetti'nin münzevi olarak yaşamaya başladığı dönemde etkisi birçok öğrencisi ve taklitçisi aracılığıyla yayılmaya devam etmiştir. Bu sanatçıların en özgün olanı Edward Burne-Jones'dur. Burne-Jones çirkinlik ve şiddet içermeyen güzel bir hayal dünyası tasvir etmesine rağmen bu masumiyet dünyası olmamıştır. Özellikle dişi tezahürleri kötülükten uzak görünmemektedir. Resimlerin genelinde altta yatan bir rahatsızlık, bir tehdit duygusu vardır; figürler endişeli, sinsi ve çaresiz görünürler. Baştan çıkarıcılar ve kötülük yapanlar da kurbanları kadar içine kapanık ve huzursuz görünmektedir. Daha da rahatsız edici tarafı pasiflikleri ve ifadesiz oluşlarıdır.

Burne-jones'u bu tür figürleri tasvir etmeye iten güçler hakkında iki kaynak bilgi vermektedir. Ressamın cinsel yaşamındaki ifadesiyle kadınlara karşı tutumu ve sanatsal konu seçimini şekillendiren erken etkiler. Burne-jones, 19. yy.'ın kadın korkusundan uzaklaştırılmak yerine, dönem boyunca kadınlarla ilgili resimsel geleneğe katılır. Rossetti tarafından yansıtılan, uğursuz kadını sunma eğilimi, kendi yönünün bir parçasıydı. Burne-Jones'un kadın anlayışı üç kaynaktan türetilmiştir; öğrenci ve arkadaş olarak Rossetti ile ilişkisi; Georgiana Macdonald ile evliliği ve ardından Maria Zambaco ile olan ilişkisi ve bu olaya tepkisi 1870'ten sonraki çalışmalarında özellikle de Perseus serisinde izlenebilmektedir. Burne-jones'un esrarengiz figürlerinin altında, Viktorya dönemi

bilincinin bir boyutuna damgasını vuran kadın korkusu yatmaktadır (Kestner, 1984, s. 97).



Resim 49: Edward Burne Jones, *The Wine of Circe*, 1900, Kâğıt Üzerine Fotogravür, 37,5 x 51,5 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Burne-Jones,_E.T._20/05/2022

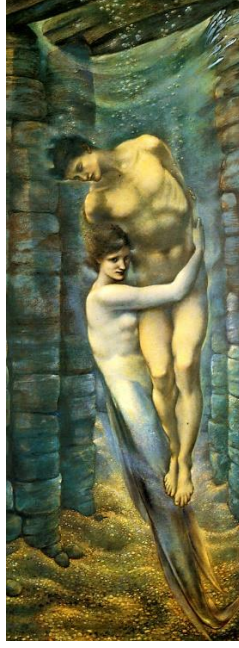
Burne-Jones'un resmetmeyi sevdiği kadın tipi, temelde Rossetti idealinin bir modifikasyonu, Rossetti'nin şehvetinden arındırılmış ve saflaştırılmıştı. Burne-Jones'un ilk yapıtlarındaki kadınlar, Rossetti'nin resimlerindeki kadınları yakından modellemiştir. Ancak Rossetti'nin kadınları giderek daha etli ve harika bir duruma geldikçe, Burne-Jones'un figürleri giderek daha ince, ruhani ve kırılğan hale gelmiştir. Rossetti'nin son dönem eserlerindeki boğucu hatları ve balon gibi siyah saçlarıyla devasa kadınları, Burne-Jones tarafından boyanmış solgun ağırlıksız bakirelerden pek de farklı olamazdı. Ancak Rossetti'nin cinsiyetler arasındaki ayrımları bulanıklaştırma eğilimi Burne-Jones tarafından çok daha ileri götürülmüştür. Genç kadınları cinsiyetsiz, androjen, bazen de resmini yapmayı sevdiği güzel gençlerden ayırt etmek zordur (Bade, 1979, s. 13).



Resim 50: Edward Burne Jones, *The Tree of Forgiveness*, 1882, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190,5 x 106,7 cm, National Museum Liverpool, Liverpool, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Edward_Burne_Jone,_E.T._20/05/2022

Burne-Jones, Enchantress Circe (Resim 49) adlı resminde Maria Zambaco'nun çarpıcı özelliklerini kullandı ve onun bir Rossettivari şehvet yoğunluğuna ve fiziksel varlık duygusuna sahip olduğu bir tasvirini yapmıştır. Bu resimde, Dante'nin Beatrice'ine olan aşkını Rossetti'nin Lizzie Siddal ve Jane Morris'e yaptığı gibi tasvir etmiştir. Olayın alçakça sonu, kısa bir süre sonra, mutsuz görünen bir Demaphoon kendisini Phyllis'in kucaklamalarından kurtarmak için mücadele ettiği *The Tree of Forgiveness*'ın (Resim 52) daha onurlu görüntüsüne çevrilmiştir. On altı yıl sonra, Burne-Jones *The Depths of the Sea* (Resim 53) adlı eserini çizmiştir, kadınların boğucu kucaklarına duyduğu dehşetin daha çarpıcı bir ifadesi olarak düşünebilir. Yüzündeki zafer ifadesiyle, bir deniz kızı bir adamın atıl bedenini denizin derinliklerine çekmektedir.



Resim 51: Edward Burne Jones, *The Depths of the Sea*, 1887, Panel Üzerine Monte Edilmiş Dokuma Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Guaj, 197 x 76 cm, Harvard Art Museums, Cambridge, ABD

Kaynak: <https://harvardartmuseums.org/art/298102>, E.T. 20/05/2022



Resim 52: Edward Burne Jones, *The Season, Winter*, 1870, Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 122 x 45 cm, Roy Miles Gallery, London, İngiltere

Kaynak: https://arthive.com/edwardburnejones/works/356412~Seasons_Winter, E.T. 20/05/2022



Resim 53: Edward Burne Jones, *The Season, Summer*, 1870, Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 122 x 45 cm, Roy Miles Gallery, London, İngiltere

Kaynak: https://arthive.com/edwardburnejones/works/356297~Seasons_Summer_, E.T. 20/05/2022

1870'te, Maria'nın Beatrice ve Phyllis olduğu aynı yıl, Burne-Jones karısı Georgiana'yı madonna ve anne kılığında tasvir etmiştir. Winter (Şekil 52) resminde o sadece ağırbaşlı değil, neredeyse kapalıdır, onu çevreleyen giysilerine yansıyan soğuk bekaret, Summer (Resim 53) resmindeki yarı şeffaf elbisesiyle Maria'ya keskin bir tezat oluşmuştur (Kestner, 1984, s. 102-3). Bu iki resimde kadının düalist yapısı okunabilir; karısı Georgiana'yı anne arketipiyle tasvir eden Burne-Jones, sevgilisi Maria'nın transparan elbisesiyle cinselliğine gönderme yaparak onun Femme Fatale yanını vurgulamış gibi görünmektedir.

Ön-Rafaellocu idealinin radikal ve ilginç dönüşümünü gerçekleştiren sanatçı illüstratör Aubrey Beardsley olmuştur. Beardsley'in ilk dönem stili Burne-Jones'un tarzından türetilmiştir. Ancak kısa süre sonra onu bilinçli bir değişimle Japon gravürlerinden esinlenerek egzotik unsurlarla çevrelemiştir. Beardsley, Ön-Rafaellocu kadınların belirgin çenelerini, gür saçlarını ve uzun cinsiyetsiz vücutlarını karikatür noktasına kadar abartmıştır (Resim 52).



Resim 54: Aubrey Beardsley, *The Climax, for Salome by Oscar Wilde*, 1907, Japon Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 34,2 x 27,2 cm, The Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/822368>, E.T. 20/05/2022

Beardsley'nin tüm çalışmaları ironik farkla karakterize edilmiştir. Bade, sanatçının tasvirlerinde asla katılamayacağı bir faaliyetin dış gözlemcisi hatta röntgencisi olduğunu ifade etmiştir. Bu role, aktif bir cinsel yaşamı engelleyen ve onun yirmi beş yaşında ölmesine sebep olan tüberkülozun etkilerinin neden olduğunu düşünülmüştür. Çizimlerinde ucubeler ve canavarlar arasında doyumsuz kadın yırtıcı ve en yaygın olanlardan biri olmuştur. Femme Fatale tasvirleri genellikle şişirilmiş ve grotesk olduğu için arzu edilen niteliklerini kaybetmişlerdir (Bade, 1979, s. 15). Zarif ve duygusal olmayan bir abartıya sahip olan bir sanatçıydı ve yine de grotesk estetiğinin altında insan korkularına, özlemlerine ve ilişkilerine karşı ince bir duyarlılık yatıyordu.



Resim 55: Aubrey Beardsley, The Eyes of Herod, for Salome by Oscar Wilde, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 22,4 x 16,2 cm, The Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/822336>, E.T. 20/05/2022

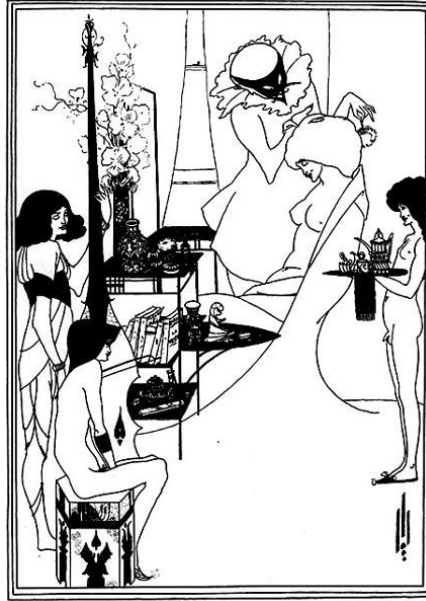
Beardsley'e Femme Fatale temasını en dikkate değer şekilde işleme fırsatını, Oscar Wilde'ın yazdığı Salome'sini resmetmesini talep eden komisyon tarafından verilmiştir. Beardsley, Wilde'a karşı da Ön-Rafaelocular'a karşı sergilediği aynı soğukkanlı ve nükteli saygısız tavrı sergilemiştir. Oyunun çizimleri metni görmezden gelerek yazarla alay ettiği için Wilde bu çizimlerden nefret etmiştir (Bade, 1979, s. 16)

Beardsley çizimleri, Wilde ve oyunu hakkında bir dizi daha incelikli ve karmaşık espriler yapmak için kullanmıştır ve üç ana hedefe çok sayıda keskin gönderme yapmıştır; yazarın eşcinselliği, Salome'nin sahne versiyonunun sansürü ve oyunun ilk Fransızca baskısının incelemelerinde Wilde'ın geniş çapta suçlandığı intihal (Owens, 2003, 112). Bu noktada Bade' e göre, Beardsley kamuoyunda Wilde ile sıkı bir şekilde ilişkilendirilmiştir, şairin eşcinsellik nedeniyle yargılanması ve hapse atılmasından sonra büyük ölçüde utanmıştır (Bade, 1979, s. 16).



Resim 56: Aubrey Beardsley, *The Stomach Dance*, for *Salome* by Oscar Wilde, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 22,3 × 16,2 cm, The Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/822334>, E.T. 20/05/2022



Resim 57: Aubrey Beardsley, *Toilette of Salome (first version)*, for *Salome* by Oscar Wilde, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 22,8 x 16,3 cm, The Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/822370>, E.T. 20/05/2022

Beardsley'in Salome için sunduğu resimlerin bir kısmı, o kadar çirkin çıplaklık ve erotizm örnekleri içerdikleri için, bunlar yayıncılar tarafından tamamen bastırılmış veya kısmen sansürlenmiştir. Bu editoryal müdahalelere rağmen, en çok şaşırtan şeylerden biri bazı illüstrasyonların konularının bariz alakasızlığı olmuştur. Örneğin Toilette of Salome (Resim 57) gibi, oyunda oluşmayan bir bölüm tasvir edilmiştir. Bu sorunlara ek olarak, birçok tasarımda satirler, cüceler ve puttilerden oluşan ekstra metinsel bir kadro belirlemektedir ve bunlar doğrudan okuyucuya işaret eder, sırtır ve bu genellikle görünürdeki öznelerin karnavalesk bir yıkımı anlamına gelmektedir. (Owens, 2003, s.112).



Resim 58: Aubrey Beardsley, *Enter Herodias, for Salomé by Oscar Wildeby*, 1907, Satır Bloğu Baskısından Yazdırma İşlemi, 34,7 × 27,3 cm, The Met Museum, New York, Amerika

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/822338>, E.T. 20/05/2022

Salome aynı zamanda Fransız sanatçı Gustave Moreau'nun en tanınmış ve en karakteristik resimlerine de konu olmuştur. Hikâyenin her anını ve her yönünü keşfederek tekrar tekrar konuya geri dönüp tasvirlerini üretmiştir. Moreau'nun yarattığı garip rüya dünyası, Burne-Jones'un sanatıyla ilginç benzerlikler sunmaktır. Benzer bir androjen güzellik algısı ve durgun bir pasiflik atmosferi vardır (Bade, 1979, s. 16). Mario Praz'ın

Moreau'nun çalışmasına ilişkin canlı tasviri, Burne-Jones için hemen hemen aynı şekilde geçerli olacaktır:

“Aşıklar akrabaymış gibi görünürler, kardeşler sevgili gibi görünürler, erkeklerin yüzleri bakire, bakirelerin genç erkek yüzleri vardır İyi ve kötünün sembolleri iç içe geçmiş ve belirsiz bir şekilde karıştırılmıştır. Farklı yaşlar, cinsiyetler veya türler arasında bir karşıtlık yoktur. Bu resmin altında yatan anlam ensestir, en yüce türü androjen, son sözü kısırlıktır” (Praz, 1951, s. 290-91).

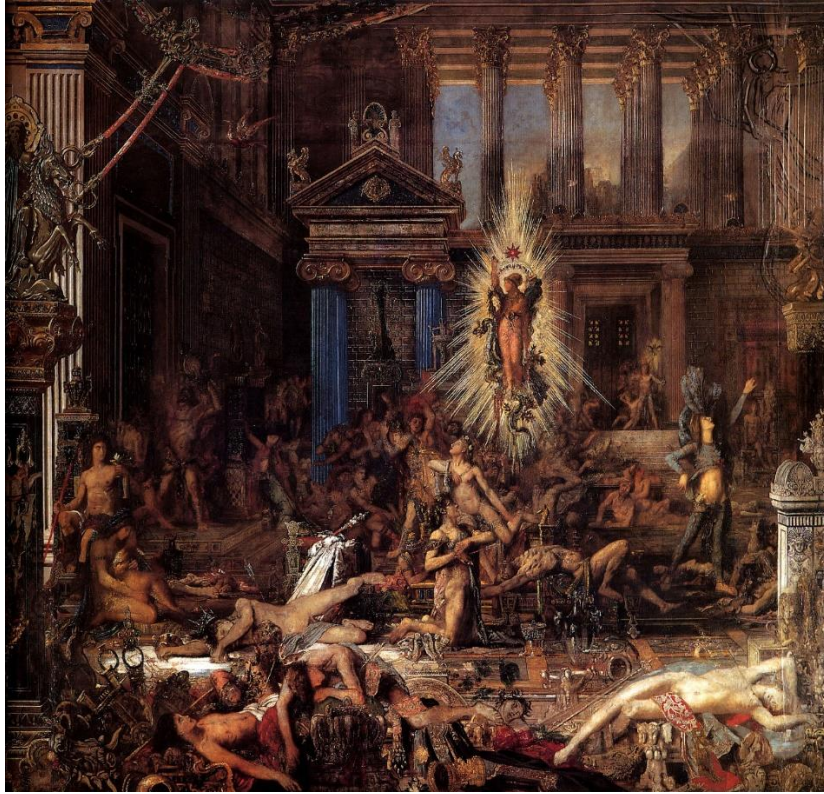


Resim 59: Gustave Moreau, *Salome Dancing*, 1874, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 60 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, Fransa

Kaynak: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome>, E.T. 20/05/2022

Moreau, korkunç ve canavar kadınların yanında en sevdiği konular, psikolojik yapısındaki sado-mazoşist bir çizgiyi ifade eden ölü, ölmekte olan ve sakat bırakılmış genç erkekleri birçok tasvirinde kullanmıştır (Bade, 1979, s. 17). Bu resimlerden en önemlisi *The Suitors* (Resim 62) adlı resmidir. Moreau'nun edebi kaynağı *Odyseia* kitabındaki yirmi ikinci bölümdür; burada Ulysses, Ithaca'ya dönüşünde, karısı

Penelope'ye kur yapma bahanesiyle sarayını işgal eden küstah prensler kalabalığını katletmiştir (Homeros, 2019, s. 377-92). Resim 19. yy. sonu resminde tanıdık temaların nasıl dönüştürüldüğünün ve kadınlarla ilgili nevroitik bir kaygıyı ifade etmek için en olası olmayan malzemenin nasıl kullanıldığının açıklayıcı bir örneği olmuştur. Resmin merkezinde bir hayalet olarak görünen Tanrıça Athena, arka plandaki devasa sütunların gölgesinde kalan Ulysses'in önemsiz figüründen ziyade vahşi katliamdan sorumlu görünmektedir.



Resim 60: Gustave Moreau, *The Suitors*, 1853, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 385 x 343 cm, Musée National Gustave-Moreau, Paris, Fransa

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Suitors_by_Gustave_Moreau, E.T. 20/05/2022

Symbolizm, özellikle içsellığe odaklanarak ruhun ve bilinçdışının derinliklerini keşfetmeye çalışmıştır. Sembolist sanatçılar için hayal gücü en değerli sanat üretim kaynağı olmasıyla birlikte bilinçdışı fantezilerini sanat aracılığıyla serbest bırakmışlardır. Resimleri genellikle daha sonra Sürrealistler tarafından yaratılan rüya gibi bir kaliteye sahiptir. Nadir de olsa Sembolizm içsellığe odaklanması açısından Sürrealizm'in öncüsü olduğu düşünülmüştür. Sembolistlerin cinsel imgeleri kullanmaları Avrupa sanatında eskisinden daha kişisel ve açık şekilde görünmektedir.



Resim 61: Marcel Lenoir, *Le Monstre*, 1896, Parşömen Kağıdına Orijinal Renkli Litografi, 58,5 x 34 cm

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/-Le-monstre-/CF5D5EDAEE9477F4>, E.T. 20/05/2022

Sembolizm, edebiyatla yakından ilişkili bir fikir sanatıdır. En iyi sanatçılar fikirleri ve fantezileri için ikna edici görsel eşdeğerler bulmuşlardır, ancak bazen Marcel Lenoir'in *Le Monstre* adlı eserinde olduğu gibi, sembolizm o kadar edebi ve o kadar karmaşıktır ki sözlü bir yorum olmadan tam olarak anlaşılabilir. Lenoir, resminin arkasındaki fikrin 'erkeğin kadına boyun eğmesi' olduğunu açıklamıştır. Bu çıplak göğüslü kadının hiyerarşik idol benzeri pozunda gösterilir. Sol kenarda ona tecavüz etmek isteyen erkeklerin çarpık yüzleri, sağ kenarda ise ona hürmet edip hediyeler getirenler hem saldırganlar hem de tapanlar onun egemenliği altındadır (Bade, 1979, s. 18).



Resim 62: Lucien Levy-Dhurmer, *Eve*, 1896, Kâğıt Üzerine Pastel ve Guaj, 46 x 49 cm, Arc Museum, Paris, Fransa

Kaynak: <https://www.artrenewal.org/artworks/eve/lucien-levy-dhurmer/9640>, E.T. 20/05/2022

Erkeğin kadına boyun eğmesi Sembolist resimde çok yaygın bir tema olmuştur. Femme Fatale'in büyüüne kapılanlar arasında Fransız Lucien Levy-Dhurmer (Resim 64), Belçikalı Fernand Khnopff (Resim 65) ve Alman Franz von Stuck (Resim 66) vardır. Khnopff, sfenks ya da hayvan-kadın temasının en tuhaf çeşitlemelerinden bazılarını çizerek, güzel kadınların kafalarını akbabaların ve panterlerin bedenleriyle birleştirdi. Lizzie Siddal ve Jane Morris'in Rossetti'nin yaptığı gibi, resimlerinde özellikleri takıntılı bir şekilde yinelenen ölü kız kardeşinden esinlenerek, Ön-Rafaellocu kadın güzelliğinin kendi versiyonunu geliştirmiştir.



Resim 63: Fernand Khnopff, *Caresses*, 1896, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151 x 50,5 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüksel, Belçika

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernand_Khnopff, E.T. 20/05/2022



Resim 64: Franz von Stuck, *Battle for a Woman*, 1905, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 117 x 90 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/franz-stuck/battle-for-a-woman-1905>, E.T. 20/05/2022

Franz von Stuck, eserlerinde kadınların hayvanlığını vurguladı. Kadınları, Femme Fatale'in daha durgun çeşitlerinin aksine, bol ve doyumsuz bir canlılığa sahip görünmektedir. Sıkışmış üslup, Sembolizm ve Art Nouveau'nun özelliklerini kaba ve dünyevi bir gerçekçilikle birleştirerek, rahatsız edici, şok edici ya da sadece gülünç olan eserler üretmiştir. İncil ve fallik dernekleri kullanarak, büyük, sümüksü yılanlarla şehvetli

bir şekilde iç içe geçmiş kadınlar (Resim 67) tarafından örneklenen günah, duygusallık ve ahlaksızlık temsilleriyle uluslararası bir üne kavuşmuştur. Bu resimlerdeki sembolizm Femme Fatale temasının yarı pornografik sansasyonelizme ne kadar kolay kayabileceğini göstermektedir.



Resim 65: Franz von Stuck, *Sensuality*, 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/franz-stuck/sensuality-1891>, E.T. 20/05/2022

Cinsiyetlerin çatışmasını ve kadınların yıkıcı gücünü modern burjuva iç ortamında tasvir etmeye çalışan ressamlardan biri Edvard Munch'tır. Çalışmalarında gerçekçi ve sembolik unsurlar iç içe geçmiştir. Kadınlara karşı tutumu ve Femme Fatale olgusunun tamamı ancak sosyal ve tarihi bir bağlamda ele alındığında anlaşılabilir. Edvard Munch'un resimlerinde kadınlara karşı aşırı duygular içinde çekici ve itici olma, hayranlık ve nefret duyguları birlikte bulunur. Munch, kadını 'günün ve gecenin her saatinde erkeği alt etmek, düşmesine neden olmak isteyen fahişe' olarak tanımlamıştır. Çıplak bir kadının çimlerin üzerinde duygulu bir şekilde uzandığını ve uğursuzca bir Orta Çağ işkence aleti gibi görünen dar, cinsel açıdan sembolik bir açıklığa girmeye çalışan bir adamı gösteren *Beneath the Yoke* (Resim 66) adlı gravürü, Munch'un ezilen erkek ve ezen kadın görüşüne katıldığını göstermektedir (Bade, 1979, s. 24).



Resim 66: Edvard Munch, *Beneath the Yoke*, 1896, Gravür, 23,5 x 21,4 cm, Munch Museum, Oslo, Norveç

Kaynak: <https://www.freeart.com/gallery/m/munch/munch108.html>, E.T. 20/05/2022

Femme fatale, Viyanalı sanatçı Gustav Klimt tarafından yirminci yüzyıla getirilmiştir. Her ne kadar eserleri bereketli çöküşün belli bir yönünü korusa da Klimt cinselliği araştırdığı açıklıkta son derece moderndir. Kadın çıplaklarını gizlemeye çalışmak yerine cinsiyetlerini muzaffer bir şekilde sergiliyorlar. Klimt'ten önceki hiçbir sanatçı, kasık kıllarının tasvirinde ya da hamile bir gövdenin olgun kıvrımlarında bu kadar utanmaz bir zevk almamıştır. Klimt'in kadınları cinsel varlıklardır. Klimt, erotik anlamı iletmek için süs ve dekoratif şekilleri son derece özgün bir şekilde kullanmıştır. The Kiss (Resim 67) aşıklar, aynı zamanda fallik ve rahim benzeri, cinsel birliğin amblemi olan altın bir halo içinde kucaklaşırlar.



Resim 67: Gustav Klimt, *The Kiss*, 1907-8, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Kiss_-_Gustav_Klimt, E.T. 20/05/2022

Klimt'in Judith'in 1901 versiyonu, cinsel güç ve zafer temasının esasen aynı olduğu, ancak daha açık bir şekilde ifade edildiği çarpıcı bir benzerlik var. Judith, vatansever bir Yahudi dulundan, sevgilisinin başı kesilerek ve ölümüyle cinsel tatmin sağlayan korkunç bir şeytana dönüşür. Dudakları ayrılmış ve gözleri şarhoşluk içinde yarı kapalı. Klimt, figürü resim düzlemine yakın çizerek hem Judith'e hem de korkunç yüzüne fiziksel bir yakınlık ve endişe verici bir portre benzeri varlık kazandırmıştır (Bade, 1979, s. 27).



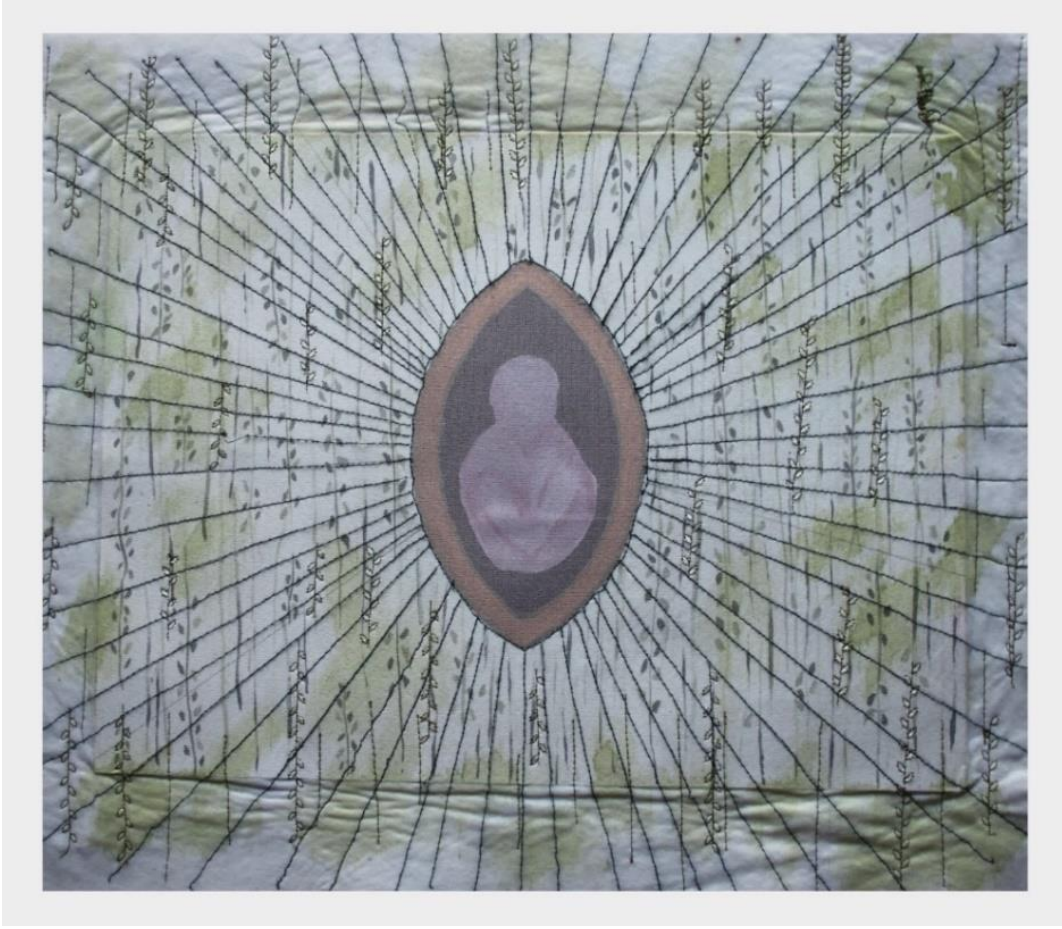
Resim 68: Gustav Klimt, *Judith and the Head of Holofernes*, 1901, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 42 x 84 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_the_Head_of_Holofernes, E.T. 20/05/2022

Klimt, femme fatale'in merkezi bir tema olduğu son büyük ressamdı. 1960' lardan sonra, ölümcül kadın daha gelişmiş ressamların çalışmalarında giderek daha nadir ortaya çıkmıştır. Femme fatale'in çöküşü şaşırtıcı popüleritesi ile hızlanmıştır. 19.yy.'ın sonunda Femme Fatale, sanat ve edebiyatta, çoğu zaman neredeyse tanınmayacak kadar ucuza mal olan bir hisse senedi klişesi haline gelmiştir. Bu önemsizleştirme, değişen toplumsal koşullarla birleşince, sonunda onu ciddi sanatçıların gözünde itibarsızlaştırmıştır. Bu konu, Avrupa'nın Salonlarında ve Akademilerinde sergilenen, her zaman modaaya uygun bir temaya tutunmaya ve daha radikal sanatçıların yeniliklerini kolay kamu tüketimi için hazır hale getirmeye hevesli sanatçı orduları tarafından tekrarlanmıştır.

4. BÖLÜM: KADIN ARKETİPLERİ BAĞLAMINDA SANATSAL ÇALIŞMALAR

Eril ve dişil enerji, varoluş ve yaratılışın iki kutbudur. Doğadaki tüm yaşamsal faaliyetler bu iki kutbun bir arada ve uyum içinde çalışmasıyla var olur. Doğanın bir parçası olarak insan, üreme gibi hayati faaliyetlerini sürdürebilmek için birlik ve uyum içinde hareket etmek için içerdiği dişil ve eril enerjiye ihtiyaç duyar. Erkek kuvveti, üremeyi başlatmak için anlık bir görevi olan yumurtayı döyledikten sonra, dişi kuvvet yumurtayı besler, kendi vücudunda büyütür ve hayata getirir. Buna dayanarak, dişil enerji doğurganlık alanı olarak tanımlanabilir. Ancak bu doğurganlık sadece biyolojik üreme ile ilgili değildir. Fiziksel, ruhsal veya duygusal olsun, büyümenin ve yaratıcılığın her alanı dişil enerji alanına hizmet eder ve doğurganlığın bir tezahürüdür. Bu durum birçok mitolojik anlatıda da kendine yer bulmuştur. “Kadın” doğurganlık ve ilahi dişil ile ilgili mitlerde çeşitli arketipler olarak yer almıştır. Çeşitli davranış kalıplarını temsil eden arketipler, manevi ve kültürel varlığımızı anlamamıza rehberlik eder. Arketipler, kolektif bilinçdışının unsurlarıdır ve bilince gelirler ve çeşitli sembollerle tanınırlar. Bundan yola çıkarak yapılan çalışmalarda, dişil enerjiyle ilişkilendirilen kumaşlar ve dikiş malzemeleri kullanılarak, dişiliği temsil eden arketipler ve semboller aracılığıyla dişil doğa sorgulanmıştır.



Resim 69: Neslihan Tüylüoğlu, *Mandorla*, 2021, 46x60 cm, Kâğıt Üzerine Nakışlı Kumaş

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 70: Neslihan Tüylüoğlu, *Magna Mater*, 2018, 77x80 cm, Kumaş Üzerine İşleme

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 71: Neslihan Tüylüoğlu, *İsimsiz*, 2022, 55x85 cm, Kumaş Üzerine İşleme
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



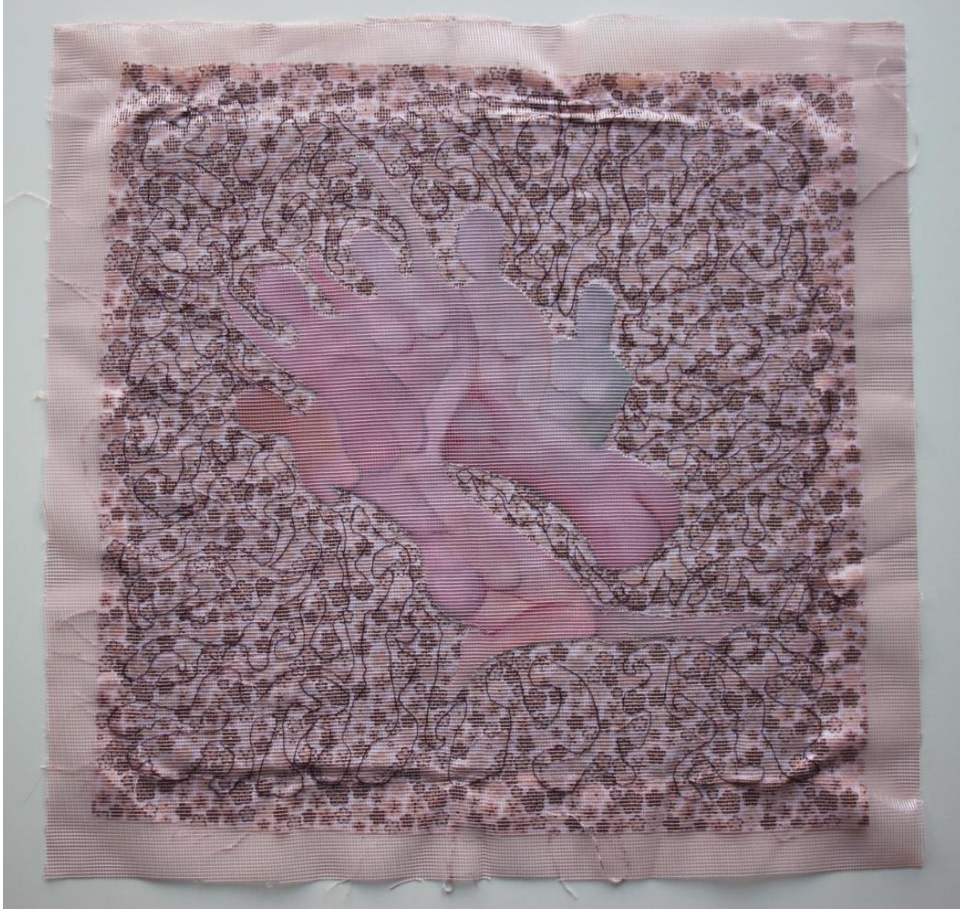
Resim 72: Neslihan Tüylüoğlu, *Trimorphis*, 2018, 33x53cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



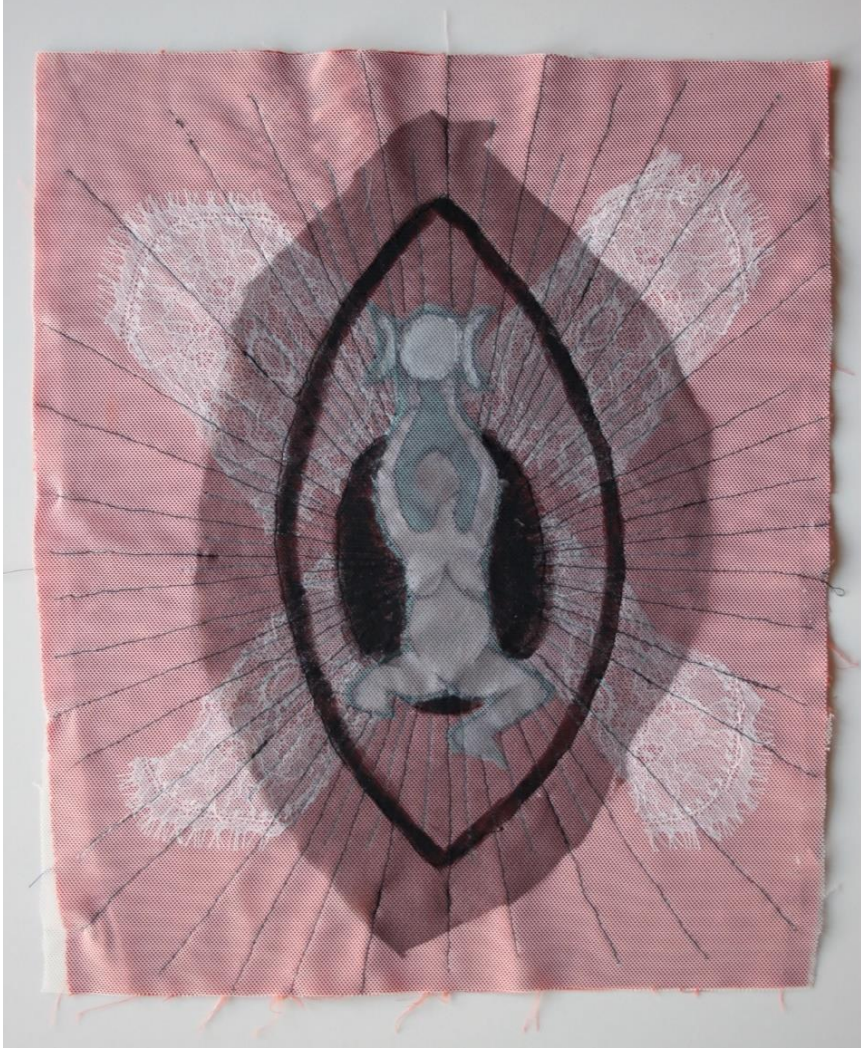
Resim 73: Neslihan Tüylüoğlu, *İsimsiz*, 2018, 39x48 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 74: Neslihan Tüylüoğlu, *İsimsiz*, 2022, 45x46 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 75: Neslihan Tüylüoğlu, *Trimorphis*, 2018, 37x44 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 76: Neslihan Tüylüoğlu, *Korku*, 2022, 36x46 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 77: Neslihan Tüylüoğlu, *İsimsiz*, 2022, 42x48 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 78: Neslihan Tüylüoğlu, *Psişe*, 2022, 32x41 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 79: Neslihan Tüylüoğlu, *Hekate*, 2021, 32x36 cm, Kumaş Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 80: Neslihan Tüylüoğlu, *İsimsiz*, 2022, 35x42 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

SONUÇ

Kadın arketiplerinin ilk örneği Büyük Ana'dır. Engin ve karanlık kaostan çıkan ilk varlıktır. Kaynağı kendisi olduğu için yeraltı dünyasının niteliklerine sahiptir. Yaratıcılığı ve koruyuculuğunun yanı sıra vahşî ve yıkımla doludur. Bu ölümcül kadının Yaratılış mitindeki örneği Havva'dır ve onu kandıran yılan da işbirlikçisi olarak görölmüştür. Mitolojide doğaüstü olarak bahsedilmiş yılan, kadınlarla yani erkeğin bilinçdışındaki kadın arketipi olan anima ve anne arketipiyle ilişkilendirilmiştir. Kadın bilgisi genellikle sezgisel ve rasyonel olmayan olarak tanımlanır. Kadınlar aracılığıyla, hayatın kaotik dürtüsü ifade edilir ve rasyoneli, rasyonel olmayanın üzerine çıkaran kültürler için bu tür bilgi kişisel ve sosyal düzeni tehdit etmektedir. Dolayısıyla hem yılan hem de doğaüstü olarak donatılmış kadın, Havva ve onun soyundan gelen tüm kadınlar eril güce tehdit oluşturmuşlardır.

Kadın genellikle ölüm ile ilişkilendirilmiştir. Bunun sebebini Simone de Beauvoir şu cümleleriyle aktarmıştır:

“Anne karnına düşmüş, doğurulmuş olmak onun yazgısını belirleyen lanet, varlığını lekeleyen kirdir. Ayrıca onun ölümünün habercisidir. Tohumun filizlenmesine tapınma, öteden beri ölümlere gösterilen saygıyla bağlantılı olmuştur. Toprak-Ana çocuklarının kemiklerini bağrında saklamaktadır. İnsanlığın yazgısını ören kadınlardır, Parkalar ve Moiralardır, ama bu yazgının iplerini kesenler de onlardır. Halk sanatındaki temsillerin çoğunda Ölüm kadındır; ayrıca ölümlerin ardından ağlamak kadınlara düşer, çünkü ölüm onların eseridir” (Beauvoir, 2019, s. 182).

Kadın imgesi yalnızca baştan çıkarıcı kadının düz görüntüsünü değil, aynı zamanda yaşamın, doğumun ve ölümün döngüsel doğasını da kapsar. Kadın hem anne ve hem katildir, aynı zamanda arzu ve tiksintidir. Kadın ölüm temsili, bu kadar çok yapıyı içine alacak kadın imajının tüm çeşitliliği dikkate almadan eksik kalır. Klasik mitoloji, tıpkı modernitede olduğu gibi, toplumun algılanan çürümesi gibi yaşamı açıklamak için ölümü, ölümü açıklamak içinse bir yaşam sembolüne ihtiyaç duymuştur.

Anima arketipine bakıldığı zaman yaşamı kontrol eden bir dürtü ve onu kontrol eden egonun ötesinde bir güçse hem bireysel psişede hem de dünya mitolojisinde tutarsız bir yaratık olarak tezahür etmektedir. Bir an olumlu, bir an olumsuz görünür; bazen yaşlı, bazen genç, bazen anne, bazen cadı, bir azize ya da bir fahişe gibi de tezahür

edebilmektedir. Bu müphemliğin yanı sıra, animanın gizemlerle, genel olarak karanlık dünyayla “okült” bir bağlantısı bulunduğu için genel olarak dini bir tonu da bulunmaktadır. Fransız literatürüne Femme Fatale olarak girmiştir. Erkeklerin rüyalarında acımasız, kışkırtıcı, alaycı, korkutucu ve baştan çıkarıcı olabildiği gibi nazik, istekli ve bilge de olabilmektedir. Değişken evcilleştirilemez doğası onu büyüleyici bir mitolojik figür yapmaktadır. Karşıt zorlayıcı eğilimler sergilemesi ve genellikle ayarttığı diğer mitolojik figürler için ölümcüldür.

Sanat tarihi ve mitolojiden, animaların her yerde olduğu açıkça görülmektedir; Afrodit, Pandora, Athena, Havva, Judith gibi birçok isim bu listede yer almaktadır. Erkek sanatçılar bu kadın figürlerini çokça sayıda tasvir etmişlerdir. Bu kadın tasvirleri kimi ilahi bir güç, kimi giyinik ya da kimi cinselliğini kullanan bir ölümcül kadın olmuştur. Bu erkek bilinçdışındaki yansımaların ürünü olan animaların önemi kanıtlar niteliktedir. Animanın erkek bilinçdışındaki varlığı hem büyük ölçüdeki erkek yazarların hem de sanatçıların ürünü mitolojide ve sanat tarihinde kolayca kanıtlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Allen, V. M. (2014). "One Strangling Golden Hair": Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith. *The Art Bulletin*, 285-294.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Bade, P. (1979). *Femme Fatale Images of Evil and Fascinating Women*. New York: MayFlower Books.
- Barring, A., & Crashford, J. (1993). *The Myth Of The Goddess*. London: Arkana Penguin Books.
- Beauvoir, S. d. (2019). *İkinci Cinsiyet Olgular ve Efsaneler (Cilt I)*. İstanbul: Koç-Kam.
- Berk, T. (2012). *Jung on Art; The Autonomy of the Creative Drive*. New York: Routledge.
- Bolen, S. J. (2009). *Goddesses in EveryWoman Powerful Archetypes in Women's*. New York: Harper Collins Publisher.
- Bullen, B. (2008). Dante Gabriel Rossetti and the Mirror of Masculine Desire. *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, 329-352.
- Burke, P. (2016). *Avrupa'da Rönesans Merkezler ve Çeperler (1. b.)*. (U. Abacı, Çev.) İstanbul: Işık Yayınları.
- Cambell, J. (2018). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Campbell, J. (1990). *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri (3 b.)*. İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları.
- Campbell, J. (2020). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri (1. b.)*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cheney, L. D. (2000). Giorgio Vasari's "Judith and Holofernes": Athena or Aphrodite? *Fifteenth Century Studies*(25), 154-192.
- Ciletti, E., & Lähnemann, H. (2010). Judith in the Christian Tradition. K. R. Brine, E. Ciretti, & H. Lähnemann içinde, *The Sword of Judith; Judith Studies Across the Disciplines* (s. 41-65). Cambridge: Open Book Publishers.
- Clark, K. (1953). *The Nude A Study In Ideal Form*. New Jersey: Princeton University Press.
- Crow, J. B. (2006). *Büyünün Cadılığın ve Okültizmin Tarihi (2. b.)*. (F. Yavuz, Çev.) İstanbul: Dharma Yayınları.
- D'Elia, A. F. (2002). Marriage, Sexual Pleasure, and Learned Brides in the Wedding Orations of Fifteenth-Century Italy. *Renaissance Quarterly*, 55(2), 379-433.

- Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity ; Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. New York: Oxford Universty Press.
- Doane, M. A. (2008). *Femme Fatales; Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Dunn Mascetti, M. (2000). *İçimizdeki Tanrıça Kadınlığın Mitolojisi* (1 b.). (B. Çorakçı, Çev.) İstanbul: Doğan Kitapçılık A.Ş.
- Efthimiadis-Keith, H. (2010). Judith, Feminist Ethics and Feminist Biblical/Old Testament Interpretation. *Journal of Theology for Southern Africa*(138), 91-111.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2017). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eliade, M. (2018). *İmgeler Ve Simgeler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eliade, M. (2018). *Mitlerin Özellikleri* (3. b.). (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Erbil, P. (2015). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi* (4. b.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Erbil, P. (2015). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi* (4. b.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Ferguson, G. (1959). *Signs & Symbols in Christian Art* (1. b.). New York: Oxford University Press.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (2. b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1986). *You Shall Be As Gods*. Toronto: Fawcett Premier Book.
- Grand, S. (1894, Mart). The New Aspect of the Woman Question. *The North American Review*, 158(448), 270-276.
- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri Tanrular, Kahramanlar, Söylenceler* (2. b.). (U. Akpur, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Harrison, J. (1900). Pandora's Box. *Journal of Hellenistic Studies*(20), 99-114.
- Haynes, N. (2020). *Pandora's Jar Women in Greek Myths*. Londra: Picador.
- Hesiodos. (1977). İşler ve Günler. A. Erhat içinde, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları* (S. Eyuboğlu, & A. Erhat, Çev., s. 141-169). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Hesiodos. (1977). Theogonia. A. Erhat içinde, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları* (S. Eyuboğlu, & A. Erhat, Çev., s. 103-141). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Homeros. (2019). *Odyseia* (1. b.). Ankara: Panama Yayıncılık.

- Hooke, S. H. (1968). *Middle Eastern Mythology* (3 b.). Londra: The Penguin Publishing Group.
- Hults, L. C. (2005). *The Witch as Muse*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Hunt, J. (1999). *The Renaissance*. New York: Routledge Yayınları.
- Huysmans, J.-K. (1971). *Against Natura*. Victoria: Penguin Books.
- Janson, H. W. (1963). *The Sculpture of Donatello*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1971). *The Collected Works of C. G. Jung; The Sprit, In Man, Art, and Litareture* (Cilt 15). New Jersey: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1972). Introduction. M. E. Harding içinde, *Woman's Mysteries*. Colorado: Shambhala Publications.
- Jung, C. G. (1976). *The Collected Works of C.G. Jung; Psychological Types* (Cilt 6). New York: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1980). *The Collected Works of C. G. Jung; The Archetypes And The Collective Unconscious* (Cilt 9). New York: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1980). *The Collected Works of C. G. Jung; The Archetypes and The Colletive Unconscious* (Cilt 9). London: Routledge.
- Jung, C. G. (2009). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. İstanbul: Okuyan Us Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2017). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2017). *Ruh; İnsan, Sanat, Edebiyat*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2020). *Dönüşüm Sembolleri* (2 b.). (F. G. Gerhold, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Keillor, G. (2018). "Her Beauty Captivated His Mind And The Sword Severed His Neck!": The Changing Depiction of Judith Beheading Holofernes from the Pre-Renaissance Era to Contemporary Society. *The Virginia Tech Undergraduate Historical Review*(7.), 45-61.
- Kestner, J. (1984). Edward Burne-Jones and Nineteenth-Century Fear of Women. *Biography*, 7(2), 95-122.
- Koerner, J. L. (2020). Abject Eroticism in Northern Renaissance Art. Y. Owens içinde, *Abject Eroticism in Northern Renaissance Art* (1. b., s. 5-7). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Kramer, S. N. (1999). *Sümer Mitolojisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Lähnemann, H. (2010). The Cunning of Judith in Late Medieval German Texts. K. R. Brine, E. Ciletti, & H. Lähnemann içinde, *The Sword Of Judith; Judith Studies Across Disciplines* (s. 239-258). Cambridge: Open Book Publishers.
- Leeming, D. A. (2018). *Dünya Mitolojisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi* (2. b.). (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mackay, C. S. (2009). *The Hammer of Witches*. New York: Cambridge University Press.
- Marshall, S. (1977). Women in the Reformation Era. R. Bridentbal, & C. Koonz (Dü) içinde, *Becoming Visible: Women in European History* (s. 165-192). Boston: Houghton Mifflin Company.
- Martin, L. (2009). *Cadılığın Tarihi Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli* (1. b.). (B. Baysal, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Mayhew, H. (2020, Ekim 9). *London Labour and the London Poor*. Project Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/files/63415/63415-h/63415-h.htm> adresinden alındı
- Michaud, S. (2005). Sanatsal ve Edebi Putlar. G. Duby, & M. Perrot içinde, *Kadınların Tarihi Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı* (A. Fethi, Çev., Cilt 4, s. 117-137). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Moore, C. A. (1985). *Judith A New Translation With Introduction And Commentary*. New York: Doubleday Company Inc.
- Nead, L. (1984). The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting. *Oxford Art Journal*, 7(1), 26-37.
- O'Bryan, R. (2018). *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography* (1. b.). (A. Pollali, & B. Hub, Dü) New York: Routledge.
- Online *Etymology Dictionary*. (2022, Mart). Etymonline: <https://www.etymonline.com/word/femme%20fatale> adresinden alındı E.T. 22/03/2022
- Online *Etymology Dictionary*. (2022, Şubat). Etymonline: <https://www.etymonline.com/search?q=pandora> adresinden alındı. E.T. 15/02/2022
- Owens, Y. (2020). *Abject Eroticism in Northern Renaissance Art* (1. b.). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Pope-Hennessy, J. (1993). *Donatello*. New York: Abbeville Press.
- Praz, M. (1951). *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press.

- Quillen, C. E. (2005). *Italy in the Age of the Renaissance 1300–1550* (Cilt III). (J. M. Najemy, Dü.) New York: Oxford University Press.
- Reid, J. D. (1969). The True Judith. *Art Journal*, 28(4), 376-387.
- Ropar, L. (2012). *The Witch In The Western Imagination* (1. b.). Virginia: University Of Virginia Press.
- Roper, L. (1996). *Oedipus & The Devil; Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*. New York: Routledge Press.
- Rossetti, D. G. (2003). *Collected Poetry and Prose*. (J. McGann, Dü.) London: Yale University Press.
- Ruskin, J. (2007). *Mornings in Florence*. Wokingham: Dodo Press Publisher.
- Russell, J. B. (1977). *The Devil; The Evil Perceptions Of Evil From Antiquity To Primitive Christianity* (1. b.). London: Cornell University Press.
- Sallmann, J. M. (2005). *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (1 b., Cilt III). (G. Duby, M. Perrot , Dü, & A. Fethi, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Smith, K. A. (1993). The Iconography of Susanna and the Elders in Early Christian Art. *Oxford Art Journal*, 16(1), 3-24.
- Stone, M. (2000). *Tanrılar Kadinken* (1. b.). (N. Şarman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Stott, R. (2003). *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale; The Kiss of Death*. New York: Palgrave Macmillan.
- String, T. C. (2018). The ‘Power of Women’ and the Post-Coital Man. A. Pollali, & B. Hub içinde, *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography* (s. 115-127). New York: Routledge.
- Taylor, G. J. (1984). Judith and the Infant Hercules; Its Iconography. *American Imago*, 2(41), 101-115.
- Tillich, P. (1958). *Dynamics Of Faith*. New York: Harper&Brothers.
- Vasari, G. (2016). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* (2. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wind, E. (1937). Donatello's Judith: A Symbol of 'Sanctimonia'. *Journal of the Warburg Institute*, 1(1), 62-63.
- Zika, C. (2003). She-man: Visual Representations of Witchcraft and Sexuality. C. Zika içinde, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe* (s. 269-304). Leiden: Brill Academic Publishers.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Neslihan TÜYLÜOĞLU	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölümü	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mezuniyet Sergisi, Sakarya Üniversitesi Kongre Merkezi, 2017	
2. “30 x 30” Karma Sergi, SAU STMF Sanat Galerisi, 2017	
3. “Merkez Dışı” Özgün Baskı Atölyesi Karma Sergi, SAU STMF Sanat Galerisi, 2018	
4. “Akasha” Yüksek Lisans Mezuniyet Sergisi, Online Sergi, 2022	