

# RÖNESANSTAN MODERN DÖNEM RESİM SANATINA KORKU DUYGUSUNUN YANSIMALARI

Neslihan Özgenç ERDOĞDU<sup>1</sup>  
Mustafa Adil ÖZTÜRK<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Prof., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, nozgenç@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5643-0518

<sup>2</sup>Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Programı, adil.ozturk@ogr.sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5195-5187

Erdoğdu, Neslihan Özgenç ve M. Adil Öztürk. "Rönesanstan Modern Dönem Resim Sanatına Korku Duygusunun Yansımaları". idil, 78 (2021 Şubat): s. 244–259. doi: 10.7816/idil-10-78-07

## ÖZ

Korku kavramı insanın ani uyarıcılara gösterdiği fizyolojik tepkilerden daha fazlasını içerir. Korku her ne kadar biyolojik bir tepkime sonucu oluşsa da, korkunun oluşmasında kültürel ve psikolojik deneyimlerin etkisi büyüktür ve bir nesilden diğerine aktarılır. Korkunun kaynağı, coğrafi, kültürel ve zamana bağlı değişir ancak karanlık, yalnızlık, doğal olaylar, savaş, açlık, hastalık gibi sayısını çoğaltabileceğimiz birçok korku kaynağı, insanın varolduğu andan itibaren bugüne değişmeden gelebilmiştir. Korkuya dair değişen sadece bu korkularla başa çıkabilme yöntemleridir. Korku duygusunun sanata yansması da, kültürel düzeyle doğrudan ilişkili olup, bulunduğu çağın sanata bakış açısıyla temsil edilir. Dolayısıyla klasik dönemde korku teması, korkuyu daha çok sembolik bir dille idealize ederken, modern sanatta dönemin önerdiği gerçeklikle birlikte kendini yeniden inşa etmiştir. Bu inşada öne çıkan ise, doğa ve inançlara bağlı korkulara ek olarak, modern çağın sunduğu sanayileşme ve teknolojiye ile ilişkili insan ürünü korku kaynaklarıdır. Bu çalışmada korku kavramı teoriksel boyutta ele alınarak, insanın korku kaynakları genel hatlarıyla tanımlanmış ve sanat tarihinde yer alan korku teması tarihsel süreç içerisinde incelenmiştir. Modern sanatın korku kavramı Max Beckmann, Otto Dix, Ludwig Meinder'in eserlerini irdelenerek temsil noktasında klasik dönemle karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmada amaçlanan; kültürel boyut üzerinden ele alınan eserler aracılığı ile rönesanstan modern dönem resim sanatında korku kavramının temsillerinin dönemin değişen yapısıyla ilişkisini ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Korku, tasvirleme, kültür, yaşam, sembolizm, dışavurum

*Makale Bilgisi:*  
*Geliş: 2 Ocak 2021*

*Düzeltilme: 17 Ocak 2021*

*Kabul: 28 Ocak 2021*

## Giriş

Korku, gündelik yaşamda birçok canlının kendini tehlikede hissetmesi sonucu, kontrol edilmekte güçlük çekilen, tedirgin edici bir duygu durumudur. Biyolojik ve fiziksel bir tepkime sonucu oluşur. Korku, canlıları tehlikelerden korumaya dolayısıyla hayatta kalmaya yönelik yaşamsal bir öneme sahiptir. Sonuçsal ya da rastgele süregelen tecrübeler ile üstesinden gelinir. Korkunun toplumsal ve bireysel açıdan bir çok farklı kaynağı olsa da birçok korkunun temelinde ölüm gerçeğı vardır.

Sanat duyguların aktarımı olarak kabul edildiğinde, korkunun sanata konu olması ya da korkunun temsil edilmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda, sanat tarihinde korkuya dair pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Örneğin sanat tarihinde sıkça karşımıza çıkan savaş, doğal afetler, salgın hastalıklar, cehennem, suç-ceza, karanlık, doğüstü varlıklar, bilinmezlik, gibi sayısını çoğaltabileceğimiz pek çok temanın içerisinde korku duygusu barındırılmaktadır. Bu eserler korkutucu olanın ya da bilinmezin karşısında hissedilen acizliğin göstergesi olması açısından da ayrıca önem taşımaktadırlar. Diğer yönden, dönemin sosyokültürel-ekonomik yapısıyla da ilişkili olarak şekillenen korkuların sanatta yansımaları, bu sanat eserlerini tarihi veri kaynağı olarak bir belge niteliği kazandırmaktadır.

Bu nedenlerle bu çalışmada, korku temalı resimlerin kültürel bir veri olarak üzerinde durulması gereken, araştırılmaya değer önemli bir konu olduğu ve de yapılacak araştırmalar sonucu elde edilecek verilerin literature katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

## Yöntem

Bu çalışmada teoriksel çerçevede sanat temeli bir araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuya ilişkin tarihsel süreç araştırılmış, literatür taraması yapılmış, korku, ilişkili kavramlarla tanımlanmaya çalışılmıştır. Makale kapsamında, korku teması, üç bölümde ele alınmıştır. Birinci bölümde korku, kavramsal çerçevede incelenmiş, ikinci bölümde resim sanatında korku, Rönesans'tan Modern Dönem'e tarihsel süreç içerisinde kültürel boyutu ile analizler yapılarak sanattaki görünürlüğü üzerinden irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ise korku teması Alman dışavurumcu Max Beckmann, Otto Dix ve ardından Ludwig Meinder'in çalışmaları üzerinden ele alınmıştır. Bu bölümde modern dönemin öne çıkan olgularına değinilmiş, savaş ve savaşın yıkıcı etkileri ve ona bağlı korkular, analiz edilmiştir.

## Korku Kavramı

Korku bir duygu ise, korkmak da bu duygunun davranışa dönüşmüş halidir. Korku birçok canlıda bir refleks olarak açığa çıkar. Korkunun temelleri kişiden kişiye değıştiğı gibi kültürel farklılıklar da gösterebilmektedir. Korku en genel anlamıyla "Bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntü" (TDK) olarak tanımlanır. Gündelik yaşamdan yola çıkarak bakıldığında korkunun kaynağı genellikle bilinmeyen ve ani gelişen bir olaydır. Bilinmezliğin yarattığı gerilimin temelinde ise ölüm gerçeğı yatmaktadır. Korkunun insan üzerindeki etkileri, neden-sonuç ilişkisi gibi korkuya dair birçok konu bilimin araştırma alanına girmiştir. Karmaşık bir yapıya sahip olması nedeniyle de her disiplin konuyu farklı açılardan ele aldığı gibi, korkuyu da farklı tanımlamıştır. Korku kavramı kelime anlamının dile getirilmesine ek olarak bir çok açıdan incelenebilir. Biyolojik olarak korkunun kimyasal olarak bütünleşme süreci, psikolojik olarak bireyin bu duyma güdüsü ile davranışındaki farklılıklar, ya da kültürel olarak korkunun toplumlarda yarattığı sosyolojik faaliyetlerin her biri korku kavramının bir parçasıdır. Bu bağlamda korku kavramına bu bahsedilen etkenler üzerinden kısaca incelenirse şu sonuçlar çıkacaktır.

Analitik psikolojinin kurucularından Jung, korkuyu "içinde bulunulan ortamın algılanmasıyla ortaya çıkan, iç organları harekete geçiren, bedende, davranışta ve bilinçte kendini belirten duygusal bir süreç" olarak tanımlamıştır (Aktaran: Cüceloğlu, 1998:264). Bununla birlikte, genel anlamda korkunun anlamına tekrar bakıldığında korku için bir uyarının olması ve o uyarının tehdit edici olarak algılanması gerekmektedir. Bu duygu sonucu gelişen tepki, ya mücadele etmek ya da kaçmaktır. Bu bağlamda korku, canlıların yaşama içgüdüğü ile ilişkili bir duygu durumudur denilebilir. Gavin de Becker korkunun hayata karşı antipatik bir bariyer oluşturması yerine bireylerin bu postmodern dünyada dahil hayatta sağlıklı ve uzun yaşamaları için kullanılması ve bireylerin bu konu hakkında ustalaşması gereken bir yapı olduğunu ileri sürmektedir (Becker, 2010:10-33)

Biyolojik eksende korkuya dair en temel açıklamalardan birini yapmış olan Darwin'in meşhur—En Güçlü Olanın Yaşamını Sürdürme İlkesi'ne göre Darwin, korku mekanizmasını canlıların içerisinde bulunduğu bu vahşet dolu besin zincirinde hayatta kalmasında en önemli sebeplerden biri olarak öne sürer. Eğer canlının korku duygusu yok ya da güçsüz ise bu onun geri döndürülemez sonunu getirir ve doğal olarak devam etmesi üzerine planlanan genleri de son bulur (Darwin, 2009: 48-105). Bu bağlamda korkunun formülü aslında insanın varoluşsal olarak genini devam ettirmesi gibi bir amacının yan etkisi olarak oluştuğu söyleyebilir. Bu açıdan bakıldığında bireyin biyolojik olarak var oluşunu devam ettirmesi için gerekli en önemli etken korku duygusudur.

Fakat korku terminolojisi her ne kadar biyoloji perspektifinden anlatılmaya çalışılsa da insan varlığı çok kompleks bir yapıda olduğu için korkunun tanımı da insanlık tarihinde çok daha karmaşık formlarda kendini gösterir. Örneğin tarih öncesi insanını vahşi doğada yer alan bir geyikle kıyasladığımızda; bir geyik yırtıcı bir hayvan tarafından tehdit edildiğinde korkar ve kaçmaya başlar. Belli bir mesafeyi açıp kaçtıktan sonra tehditten uzaklaşan hayvan, hayatına kaldığı yerden devam eder. İnsan da bu geyik gibi tehlikenden kaçar ancak sonrasında onun için tehlikeli olan bu yırtıcı figürü görsel olarak sembolikleştirip ardından bu figüre ya tapar ya da onu üstesinden gelmesi gereken bir düşman ilan edip onu yok etmek için uğraşır. Bu davranışıyla ilk insanı hayvandan ayıran en önemli özelliklerden biri olan zaman bilincidir. "An"da kalan hayvan, tehlikenin ardından rutinine devam ederken, insan için "an" geçmiş ve gelecek bilinciyle var olur. Dolayısıyla korku geleceğe sembollerle taşınmış olur.

Bir tür korkunun üstesinden gelme çabası olarak da değerlendirilebilecek bu davranış, yaşam ve ölüm arasında kurulan bir köprü niteliğindedir. Sonucunda sembolikleşmiş ilk yırtıcı hayvanlar ya da kontrol edilemez doğa olayları gibi nice korkutucu faktör, kabile üyelerinin kendi aralarında bir bağ oluşturmalarını sağlamıştır. Aynı zamanda doğanın gücüne karşı hissedilen çaresizlik sonucu duyulan korku da toplumsal birlikteliğin sürekliliğini gerekli kılmıştır. Bu birlikteliği sağlamlaştırmak için üretilen bu belli ritüeller, kültürlerin temellerini oluşturur. Korku toplumların ilk kültürel yapısını oluşturan inanç sisteminin ve ona bağlı gelişen otoritenin temel kaynaklarından biridir. Korkunun, toplumsal birliktelik ve kültürel bir uyum aracı olarak işlevsellik kazanmasıyla birey, nelerden korkması gerektiğini bu sayede öğrenir.

Bu toplumsallaşma sürecinde insan, el becerisi geliştikçe en büyük korku kaynağı olan doğaya karşı daha korunaklı yaşam olanaklarına erişmiştir. Ancak insanın doğayı anlama çabası devam etmiş, bu karşı güç onun düşünsel ve bilimsel alanda birçok yenilikler getirmesine aracılık etmiştir. İnsanın doğa karşısında kazandığı güçler, insana korunaklı bir hayat getirirse de toplumsallaşma sonucu oluşan kültürel yapılar yeni korkuları da beraberinde getirmiştir. Mikro ve makro iktidar düzeyinde ele alınabilecek bu korkunun boyutları ise korkunun kaynağını kültürel boyuta taşımıştır.

Korkunun kültürel boyutu ele alındığında korku, tüm sosyal beceriler gibi öğrenilebilir ve davranışsal olarak açıklanabilir. Birçok korkunun kaynağı da o toplumun yapısına dair ipuçları verebilmektedir. Örneğin korkunun ölümle kurduğu ilişki birçok kültürde farklılık gösterir. Temelinde bilinmeyene karşı gösterilen reaksiyon olsa da, ölüm sonrasında ilişkin bakış açıları korkuların belirleyicisidir. Bu bağlamda korku, sosyal bilimlerin de araştırma konusu olmuştur. Korkuyu kültürel noktada ele alan Ernest Becker'e göre insanlar arasında korku güdüsünün en önemli etkeni insanın sahip olduğu ölüm gerçeğine karşı ürettiği bilinçtir (Becker, 1975: 11-12). Becker, insanın ölüm farkındalığının bir sonucu olarak kültürel ve psikolojik düzeyde yeni savunma mekanizmaları geliştirdiğini ileri sürmekte ve insan eylemlerinin çoğunu, ölümden kaçınma ya da onun kendisi için önemini azaltma güdüsüyle gerçekleştirdiğini söylemektedir. Becker bu eğilimlerin daha çok sembolik düzeyde kaldığını ve bilinçsiz şekilde işleyen süreçler olduğunu vurgular. Becker aynı zamanda insanların yaşadığı depresyon, travma, neurotic krizler, kronik endişe vs. gibi psikolojik rahatsızlıkların temel nedenlerini de ölüm bilinci üzerinden açıklamaktadır. Sahip olunan bilgiler doğrultusunda hayal gücünün sınırsızlığı içerisinde bir sonuç çıkarılabilecek akla ve zekaya sahip olan insan, ihtimal olan tehlikelere karşı da kendini savunmasız hisseder. İnsan bu tehlikelerin o kadar farkındadır ki bu süreç içerisinde çevresinde olan her türlü olguya bir anlam kazandırmaya çalışmakta ve psikolojik korkularını yaratmaktadır. (Becker, 1975:47-66)

Jeff Greenberg, Sheldon Solomon ve Tom Pyszczynski tarafından 1986 yılında Becker'ın görüşlerini temel

alarak geliştirilen "Dehşet Yönetim Kuramı"na göre de çocuk yapmak, milliyetçilik, şöhret, din, cinsiyetçilik, ideoloji gibi birçok unsurun temelinde yatan, insanın ölümsüz olma çabasıdır. (Greenberg, Solomon, Pyszczynski, 2015: 97-98). Birgün ölecek olduğumuzun farkındalığı insanı dehşete düşürür ve bu yok olma korkusuyla beslenen fiziksel bedeninin geçiciliğine karşı olarak zamana bir iz bırakıp kalıcı olmak isteği, içgüdüsel bir hal alır (Birinci, 2019).

Kısacası, insanın bilinmeyene yolculuğunu doğumun ilk anıyla, ilk nefesle başlattığımızda korku, yaşamın bir parçası ve kaçınılmazdır. Sebebi her ne olursa olsun korku, kültürün şekil almasında en önemli etkenlerin başında gelmektedir. Birey açısından bakıldığında ise davranışlarını ve yaşamla olan bağını kontrol eden bir tür tetikleyici görev üstlenir. Korkunun bilinmeyenle olan bağı, her ne kadar korkutucu olsa da birey için yaratıcı sonuçlar doğurmuştur. İnsanın korku hissettiği bu bilinmeyene karşı aldığı gard ise kültürden bağımsız ele alınamayacak bilim, felsefe ve sanatı yaratmış ve hayal gücünü de bir silah olarak korkunun karşısına çıkartabilmiştir.

Bu bağlamda korkunun sanata yansması ise sosyo-kültürel yapıya bağlı bir süreç izlemiştir. Dönemin gerçeklik algısıyla şekil değiştiren korkunun sanattaki değişmeyen tek gerçeği ise ölüm gerçeğidir ve insanın bu gerçek karşısındaki acizliğidir.

### **Rönesanstan Modern Döneme Resim Sanatında Korku**

Sanat tarihinde korku temalarının varlığı sanatın tarihinin başlangıcına kadar götürülebilir. Dini ritüellerin bir parçası olarak da kabul edilen bu ilk eserlerin amacı korkuyla başa çıkmaktır. Korkutucu olarak korkuyu uzaklaştırmak, bir çeşit savunma mekanizması gibi işlese de yaratıcılığın da önünü açmıştır.

Çok tanrılı dinlerin mitlerinde yer alan tanrıların korkutucu tasvirlerinden tutun, hükümdarların cezalandırıcı güçlerine kadar bir çok figür, otoritenin varlığını korkuya bağlamışlardır. Tek tanrılı dini yapılar için de korkunun yaptırım gücü değişmemiştir. Özellikle cehennem gibi dini inanışların cezalandırmaya dayalı tasvirlerine bağlı olarak toplumca kanıksanan ve nesilden nesile aktarılan öğrenilmiş korkular, bireyin davranışlarını yönettiği gibi, tanrı ile kurduğu bağa da korku temelli bir sınır koymaktadır. İtaatkar olması beklenen bireyin itaatkarlığının mükafatı olan cennete karşın cehennem, dünyevi manada bildiği, tanık olduğu en acı veren bedensel hisler ile birlikte, bilmediği hayali tehditkar varlıklar ve mekanlarla kutsal kitaplarda tasvir edilmiştir. Birçok inanişaya göre cehennemin sonsuz acı ve korkusundan, bu dünyanın dünyevi zevklerinden vazgeçmekle kurtulunur. Cehenneme karşın cennetin güzelliği, korku ve acıdan arındırılmış sualsiz zevklerle tasvir edilir.

Bu bağlamda bakıldığında, Hristiyanlığın etkisiyle biçimlenen Avrupa Sanatında, Çarmıhta İsa'nın korkutucu ölümlü bedeninin yanı sıra, cehennem tasvirleri gibi pek çok korku verici sahneler, birey üzerinde etkili olmak adına dini temsil ederler. Diğer yönden bilinmeyene duyulan korkuyla başlayan ilk insanın hayal gücü, sonrasında da korku temelli duyguları sanatın yaratıcı süreçlerine dahil etmiştir. Cehennem teması da her ne kadar dini nedenlere dayansa da, temanın hayal gücüne bağlı tasvirleri sanatçı için bir özgürlük alanı yaratmıştır. Çünkü korkutucu olanın tasvirinde fantazma ön plandadır.

Bosch'un 1503 yılında tamamladığı "*Dünyevi Zevkler Bahçesi*" isimli eseri konuya ilişkin verilebilecek en güçlü örneklerden biridir. Eser üç panelden oluşur. İlk panoda cennette Havva'nın Adem'e sunulması ile başlayan yaratılış efsanesi yer alır. Orta panoda ise insanların dünyevi heves ve arzularına kapıldıkları yaşanan dönemi tasvir edilir. Sağ pano da dünyada işlenen günahların bedellerinin ödendiği cehennem betimlemektedir. Ortaçağ insanının yaşadığı umutsuzluk ve tükenmişlik ortamında varılan sondur bu. İki pano gibi Cehennem panosu da sıradışı karakterleri ve kasvetli atmosferiyle betimlenmiştir (Resim 1).

Bosch'un fantastic dünyasını anlamak ve sanatındaki korkuyu temellendirmek adına yaşadığı çağa bakıldığında; feodal yönetim biçiminin yarattığı Ortaçağın güvenilmez yapısının etkilerini görmek mümkündür. Feodalitenin derebeylik sisteminin yarattığı güvensizlik, halkın içe kapanmasına neden olurken, bu duruma karşın kilise de gücünü arttıracak zemin bulmuştur. Hristiyanlık dininin öğretilerini benimsemek çoğu kez halkı bir arada tutmanın ve onu yönetmenin yolu olarak görülmüştür. Bu etmenlerin yanı sıra 14. yüzyılda bir nüfus artışı yaşanmış ve artışa bağlı gıda talebini karşılamada güçlük çekilmiş ve kıtlığı da beraberinde gelmiştir. Ardı sıra gelen felaketlere

eklenen veba salgını üç yılda kıta Avrupasında milyonlarca kişinin ölümüne sebep olmuştur. Artık "halk kendi kaderini ve ülkesinin kaderini ancak kötü bir yönetim, sömürü, savaş, talan, sefalet ve salgın hastalıklar dizisi olarak kavrayabilmekteydi" (Gül, 2009:143). Bu kaderci yaklaşımla bakıldığında Bosch'un resimlerini, döneme ait korkuların temsilleri olarak değerlendirmeyi olanaklı kılmaktadır.

Peter Burke (2003), bu gibi resimlerin farklı kültürlerdeki bireylerin ve grupların korkuları konusunda tarihçilere önemli ipuçları sunması açısından da rehberlik edeceğini ifade etmektedir. Bu resim, kültürel anlamda ortaçağa hakim görüşünün sınırları olarak da değerlendirilebilir. Burke, cennetteki azizlerin olumlu imgelerinin karşılıkları olan cehennem ve şeytan tasvirlerinin bu dönemde artış göstermesini de yaşananlarla ilişkilendirmektedir (Burke, 2003:58).



Resim 1. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2.2 m x 3.89 m, 1503-4

Bu resimde korkunun biçimlenmesinde dini konunun yanı sıra, kültürün de büyük bir rolü vardır. Hristiyanlık öncesi yaşamda Kuzey Avrupa'nın kasvetli iklimi ve coğrafi yapısı pagan kültürü üzerinde oldukça etkili olmuştur. Tüm farklılıklarla oluşan, şekillenen mitlere, masallara hakim olan korku ve kasvet, Hristiyanlık sonrasında da etkisini göstermiştir. Güney Avrupa sanatından ve atmosferinden belirgin bir biçimde ayrılan Kuzey Avrupa'nın bu karanlık fantastik dünyası, Hristiyanlığı korku ve ölüm üzerine odaklanan bir inanişe dönüştürmüştür. Kuzeyin kültüründen gelen hikayeler, mitler, halk arasında nesilden nesile aktarılmakta, canavarlar ve akıl dışı yaratıklar ile doldurdukları bellekleri bir korku modasını ortaya çıkmaktadır. "Sevilmekle birlikte korkulan, uzak tutulmalarına karşılık önlerinde kapılar açılan canavarların, Dante'nin cehennem tasvirlerinden Bosch'un tablolarına, edebiyatta ve resimde giderek önemli bir yer almaya başlamalarının" nedenleri olarak, Ortaçağ yaşam şeklini hafızalarında terk etmedikleri, aksine ondan beslendikleri şeklinde bir yargıya varılabilir (Eco, 2006:148).

Korkunun çok katmanlı bu yapısı sanatta kendisini temsil edecek birçok nedene bağlı olsa da değişmeyen insanın acizliğinin ortaya koyulmasıdır. İster mitoloji ister masallar ister dini hikayeler olsun hepsinin altında yatan, korkunun bir hastalık gibi insanı ele geçirmesi ve üstünlüğünü yarattığı kaos ile kabul ettirmesidir.

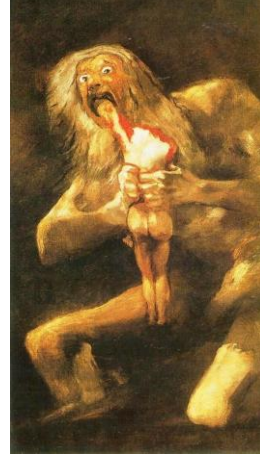
Korkunun varlığıyla ilişki kurulması açısından korkutucu olanı betimlemek adına fantazma, sanatçı için önemli bir araçtır. Rönesansta birlikte popülerleşen mitolojik temalar bu bağlamda sanatçılara din dışı korkuları görünür kılmada geniş bir bakış açısı kazandırmıştır. Burada dikkat çekilmesi istenen nokta, Bosch'un yaşadığı dönemin insanların fantastik görüntülerine karşın, Rönesans ve sonrası birçok resme konu olan fantastik dünyaya ait yaratıklar, gerçekçi bir yaklaşımla betimlenmişlerdir. Kısacası bu dünyanın canlıları gibidirler. Peter Paul Rubens'in "Oğlunu Yiyen Satürn" de görüldüğü üzere mitolojik karakter olan bir Titanın insan formunda betimlenmesi, dönemin gerçeklik algısıyla ilişkili olarak korkutuculuğunun etkisini arttırmada daha ikna edici durmaktadır. İzleyenin kendi bedeni üzerinden empati duymasını da sağlayabilecek bu durum, korkuyu kendi mitinin fantastik dünyasından çıkartıp, gözün gördüğü gerçekliğe taşımaktadır (Resim 2).

Yine aynı konuyu benzer bir yaklaşımla ele alan Francisco Goya'nın eseri ise Titan'ın gözlerinde tüm korkutucu etkiyi odaklar, vahşeti ve caniliği de Rubens gibi idealize etmez, kafası kopmuş bedenden akan kan, tüm gerçekliği ile tüyleri ürpertir (Resim 3). Acımasızlığı, kanlı mücadelesi, yıkımı ve ölümü simgeleyen bu resimde Goya'nın

düşsel dünyanın yanı sıra yaşadığı çağın etkilerini görmek mümkündür. "Sanatıyla yaşama ve daha sonra Fransız-İspanyol savaşına tam anlamıyla katılan Goya, hem resim hem baskı alanında, korkunç bir tarihin ressamı, büyük toplumsal çalkantıların acımasız çözümleyicisi, hangi çağda olursa olsun savaşların iğrençliklerini doğuran bütün karabasanların yansıtıcısı olmayı başardı" (Claudon, 2006:85).



**Resim 2. Peter Paul Rubens, Çocuklarını Yiyen Satürn, 182.5 cm x 87 cm, 1636-38**



**Resim 3. Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 143 cm x 81 cm 1819-23**

Goya, akli ve bilimi merkezine alan Aydınlanmanın etkisiyle geleneksel değerlerin sorgulandığı, açlık ve kıtlığın, sayısız savaş suçlarının yaşandığı bir dönemin ressamıdır. Şahit olduklarının etkileri sanatının her evresinde hissedilir. Özellikle gravürleri yaşadığı döneme getirilen bir eleştiri olması açısından ayrı bir öneme sahiptir. Siyasi ve toplumsal açıdan keskin eleştiriler taşıyan bu gravürlerinde canavarların varlığı dikkat çekicidir (Resim 4). Bu resimler ilk bakışta hayali bir kabus gibi algılansa da dikkatle izlendiğinde, dönemin acımasızlığına karşı korkutucu bir dille cevap verdiği sezilmektedir. Korku ve ürkütücü olanı bir arada görebileceğimiz bu resimler, tarihe tanıklık eden bir belge olmaktan çok daha fazla şey söylerler. Çünkü bu resimler, sadece dönemini temsil etmez, korkunun biçimi değişse de kaynağının hiç değişmediğini yani insanın acizliğini ve ölüm karşısında çaresizliğini her defasında hatırlatırlar.,



**Resim 4. Francisco Goya, Disparate de Miedo (eng. Folly of Fear), 251 mm x 366 mm, 1815-19**

Korku temasıyla ilişki kurduğumuz bir diğer sanatçı ise Johann Heinrich Füssli'dir. Goya'nın dönemdaşı olan İsviçreli sanatçı (1741-1825) Johann Heinrich Füssli'nin sanatla ilgisi çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Sanatçı resim yapmayı ilk babasından öğrenmiştir. Fakat ileriki yıllarda bir din adamı olmuştur. Aldığı din eğitimi sayesinde Grek ve Latince öğrenen sanatçı, Shakespeare'in eserlerini çevirecek kadar da İngilizce öğrenmiştir. İleriki yıllarda bir din adamı olarak başladığı kariyerini sonlandırmış, Londra'ya giderek ressam olarak yaşamına devam etmiştir

(Claudon, 2006: 80).

Shakespeare hayranı olan sanatçı, yapmış olduğu çevirilerden etkilenerek, resimlerindeki konularının büyük çoğunluğunu bu edebi metinlerden esinlenerek oluşturmuştur. Romantik bir sanatçı olan Füssli, resimlerinde bastırılmış şiddet, korku ve cinsel sapkınlıkları içeren konulara yer vermekte ve bu yolla da insan doğasının en bilinmez yanlarını açığa çıkarmaktadır (Bugler, 2010: 313).

Füssli'nin en önemli başyapıtı olarak bilinen "Kabus" (Resim 5) isimli resmi bir tiyatro sahnesinin dekorunu andırır. Bu resimde korku teması erotizmle birlikte temsil edilir. Resimde uyuyan kadın figürünün karın bölgesinin üzerine oturan yaratık biçimindeki figür, Shakespeare'in eserlerinde sıkça yer alan cinler, periler ve şeytanları anımsatmaktadır. Kadının üstüne çöken bu karabasan kadında kabustan ziyade erotik bir hazza dönüşmüş gibidir. Cinlerin kadın bedenlerini esir alması gibi batıl bir inancı barındıran bu Ortaçağ inancı, resmin yapısını grotesk bir havaya sokmaktadır. Resmin sol üst köşesinde, perdenin arkasından bakan ve at başını andıran hayalimsi figür ise, bu kötülüğe tanıklık mı ettiği yoksa dikizleyerek ortak mı olduğu resmin en büyük gizemidir.

Resimdeki korkutucu atmosfer barok tarzı ışık ve gölge kullanımıyla elde edilmiştir. Arka planda yer alan gösterişli perdeler, resmin sol köşesinde yer alan sehpa ve üzerinde bulunan şişe, kitap ve objeler, dönemin algısıyla birlikte düşünüldüğünde bir takım günahlara gönderme olarak yorumlanabilir. Romantizmde öne çıkan bu dini mistik bakış açısı ve sanatçının dini eğitimi hesaba katıldığında, resimdeki korku temasını dini inançlara bağlı günah korkusuyla açıklamayı olanaklı kılmaktadır. Kısacası, günah korkusu bu resimde, İsa'nın acısına ihanet olarak kabul edilen beden hazası üzerinden kabus ile sembolize edilmiştir.



Resim 5. Johann Heinrich Füssli, *Kabus*, 1.02 m x 1.27 m, 1781

1827-1901 yılları arasında yaşamış İsviçreli sembolist ressam Arnold Böcklin ise resimlerinde eski yunan mitolojisinde yer alan doğaüstü varlıklara (sirenler, satirler, kentaur, nereus kızları, tanrıçalar, tanrılar) yer verir ve ölüm temasını bu mitolojik içerikler ile sembolize eder. "Romantizm ve empresyonizmin ardından 19. yüzyılda ortaya çıkan sembolizmde en belirgin nitelikler tinsellik ve melankolidir. Sembolizmde iç dünya, düşler, hayaller, yalnızlık, düşünce, gerçekdışı, uyku ve ölüm de yer bulur. Diğer Sembolizm ressamı gibi Arnold Böcklin de doğanın ruhunu ve nesnenin gizini melankolik bir şekilde çağrışımlara ve sembollere başvurarak aktarır" (Yılmaz, 2007: 1). Böcklin için mitoloji, korkunun arkaik kodları olarak çalışmalarında ölüm teması ile yeniden hayat bulur.

Kasvetli bir atmosphere sahip "Ölümler Adası" isimli resmiyle tanınan sanatçı için ölüm teması, aslında yaşamın faniliği üzerine bir değer taşır. 17. Yüzyıl *Vanitas* resimlerini anımsatan bu yaklaşım, melankoliyle birleştiğinde romantizmin bir mirası olarak da görülebilir. Sanatçının yaşadıkları ve şahit oldukları eklendiğinde bu tutum daha anlaşılır bir hal almaktadır.

Sanatçı, 1874'de tüm dünyayı etkisi altında bırakan kolera salgınına tanıklık etmiştir. Aynı zamanda kolerayla birlikte Asya'da veba salgını da baş göstermiştir. Dünyayı sarsan bu korkunun, sanatçının "Veba" isimli (Resim 6) çalışmasında ölüm meleğini, salgın hastalıklarla sembolize etmesini anlaşılır kılmaktadır. Bu resim, toplumsal

bellekte "Kara Ölüm" olarak anılan salgın kaynaklı korkuların sembolü olarak değerlendirilebilir. Resimde, gerilimli bir atmosfer hakimdir. Yarasaya benzeyen uçan yaratığın üstünde yer alan ölüm meleği, geçtiği her yerde ölüm saçmaktadır. Resmin kompozisyonunda Ortaçağ mimarisine sahip bir mekan yer alır. Issız ve sessizlik içinde olan bu mekan, ölüm meleğinin çürümüş yeşil bedeniyle uyum içindedir. Resmin ön planında yer alan ölü bedeninin üstüne yüz üstü kapaklanmış kadın dikkat çekmektedir. Kadının elbisesindeki altın işlemler, kadının zengin bir yaşam sürdürdüğüne ancak salgınla gelen ölümün sınıf farkı gözetmediğine işaret etmektedir. Kısacası, korku, ölüme karşı bir direnç gösterememiştir (Dominiczak, 2012:720). İnsanın acizliği yine sanat aracılığıyla görünür olmuştur.



Resim 6. Arnold Böcklin, Salgın, 149.5 cm x 104.5 cm, 1898

Mutluluk, başarı, güç, otorite, zenginlik, asalet, masumiyet, acı, hüzn gibi pek çok insana dair kavram gibi korku da sanat alanında kendini her daim göstermiştir. Resim sanatında korku, korkan bir insanın tepkisel hareketleri ile temsil edildiği gibi cehennem, canavar, şeytan, yangın, tufan gibi korkutucu olanla da temsil edilmiştir. Yukarı da da örneklendirdiğimiz resimlerde de görüldüğü gibi modern sanat öncesi dönemde korkunun temsilinde sembolizme sıkça başvurulmaktadır. Bu sembolik dil, toplumsal belleğin kodlarıyla oluşturulmuştur ve kendi kültürünü yansıtır. Ancak bu sembolizmin etkisi korkunun kaynağı değiştikçe azalacaktır. İnanç sistemiyle, doğanın gücü ve evrenin bilinmezliği karşısında hissedilen insanın acizliği ile ilişkili bu korkular, dini otoritenin gücü azaldıkça, bilim, sanayi ve teknolojiyle birlikte bireyin kendini daha güçlü hissetmesiyle, azalacak ancak yerini başka korkulara bırakacaktır.

Aydınlanma dönemi, akabinde sanayi devrimi ve modern dönemle başlayan yeni yaşam modelleri, yukarıda bahsettiğimiz korkuların kaynağını değiştirdiği gibi sanattaki görünürlüğünü de değiştirmiştir. Modern sanatta korku, idealize edilmiş bir dünyanın bakış açısından çıkararak yaşamı merkezine almaya başlamıştır. Modern sanatta öne çıkan özneliliğin etkisiyle de, kendi sembolizmini yeniden inşa etmiştir.

### **Max Backmann, Otto Dix ve Ludwig Meidner Resimleri Üzerinden 20. Yüzyıl Modern Dönem Resimlerinde Korku**

20. yüzyıl, yakın geçmişinden beri süregelen sosyo-politik çatışmaların, dünya savaşlarının, bilim ve teknolojinin öne çıktığı bir dönemdir. 19. Yüzyılda Nietzsche'nin "Tanrı öldü" ilanını bir kehanete çeviren bu yaşananlar, aslında eski yücelik kavramlarının yerini alacak politik değişimlerin ve teknolojik ilerlemenin sonucudur. 20. yüzyılın modernizminde Aydınlanmanın ufuğunda bilim felsefesinin gelişmesi ve ürettiğı yeni sanayici yaşam tarzı, eski tinsel ritüellerin yargılanamaz ağırlığına tehdit oluşturacak şekilde yeni bir dünya düzenini vaat edilmiştir. Bu vadin engellenemez bir hızla gerçekleşmesi ile birlikte toplumun gündelik yaşamlarında da büyük değişimler olmuştur. Bu değişimlerin başında Sanayi ile birlikte gelişen endüstriyelleşme ve ona bağlı şekillenen kent hayatı gelmektedir. Belli bir düzeni ve gelişmeyi temsil eden kent yaşamı modernizm ve sekülerizmin korunağı altına alınmıştır. Ancak çok geçmeden kendi ütopyası içinde çıkmaza giren modern dönem, beraberinde savaşları, yıkımları, teknolojik temelli faciaları, kazaları, salgın hastalıkları getirmiştir. Dolayısıyla, tanrıdan geldiğı düşünölen felaketlerin yerini, modern çağın felaketleri almıştır. Kaygıların şekil değiştirmesiyle birlikte korku da, modern çağın gelişmelerine bağlı olarak çeşitlenmiştir.





**Resim 7. Max Beckmann, Titanik'in Batışı (eng. Sinking of the Titanic), 264.8 x 330.2 cm, 1912**

20. yüzyılın teknoloji ve sanayisinin sembolü olmayı vaat eden Titanik Gemisi, hem vaat ettikleri hem de nihai sonu ile modern dönemim egosunun yerini alacak korkuya örnek olması açısından önem taşımaktadır. 20. yüzyıl modern dönemin ilk evrelerinde Sanayileşmenin en büyük başarısı olarak gösterilen Titanik Gemisi buz kütesine çarptıktan kısa süre sonra batmıştır. Doğanın karşısına kendi gücünü koyan insanoğlunun yenilgisini ikonikleştiren Titanik Gemisi, Dünya savaşları arifesinde modernizmin yaratacağı hayal kırıklıklarına işaret vermesi açısından yukarıda bahsedilen konulara örnek olacak nitelikte bir felakettir.

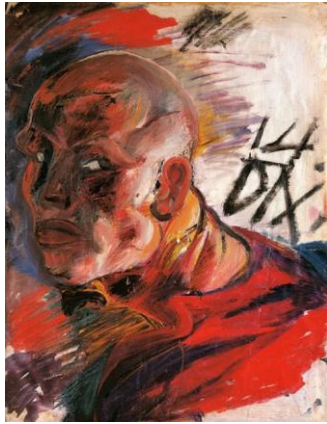
Titanik, Titan'dan gelmektedir ve antik tanrılara atfedilmiş büyük bir gücü temsil eder. Eşi benzeri olmayan devasa mekanik bir yapıya sahip bu gemi, doğaya meydan okuma amacıyla tasarlanmıştır. Bu bakış açısı ilhamını hızla gelişen ve yaşamı büyük ölçüde değiştiren teknoloji ve sanayiden almaktadır. Ancak nihai sonu, hayal kırıklıklarına sebep olmuştur. Sanatçılar başta olmak üzere birçok entellektüel camiada bu yaşananlar, sonrasında engellenemez hızla ilerleyen çağın sebep olacağı felaketleri öngörülebilir kılmıştır.

Savaşın yıkıcı gücünü sosyo-politik açıdan eleştirdiği resimleriyle ünlenen Max Beckmann'nın, 1. Dünya savaşının arifesinde yapmış olduğu "Batan Titanik" isimli çalışması bu görüşü doğrular niteliktedir (Resim 7). Dalgaların ve kasvetli atmosferin hakim olduğu resimde yaşam ve ölüm bir aradadır. Gelecek vaat eden umutların yerini alan korku, resmin merkezinde ters çevrilmiş kayığın üzerinde tutunmaya çalışan ve etrafındaki kayıkta onlara yardım etmek isteyen figürün uzanan ellerinde görünür kılınmıştır. Arka planda yer alan batan gemi alevler içerisindedir. Geminin resmin gerisinde merkezden uzak betimlenişi, terk edilmiş yücenin şanını geri iade etmek adına resmi romantikleştirmektedir. Dolayısıyla bu resimde gemi hem yok olması hem de kompozisyonda küçük bir yer tutması açısından ele alındığında, mekanikleşmenin tanrısallaşması ve bu yeni tanrıların doğayı hizaya getirme mücadelesindeki yenilgiyi simgeleştirmektedir (Matthias, 1985:4).

Resimde korkunun yanında kazadan kurtulabilmiş bireylerin umutlarına da şahitlik edilmektedir. Bu umut, hayal edilen özgürlük ve ütopyaların yerine, korkunun hegemonyasındadır. Yaşam-ölüm arasında ince bir çizgi üzerindeki hayatta kalma mücadelesini konu alan bu resim, her ne kadar yüce estetiği ile benzerlikler gösterse ve Gericault'nun "Medusa'nın Salı" isimli eserini çağırırsa da korku tüm gerçeğiyle oradadır. Resimde olayın kazazedeleri, Gericault'un yaptığı gibi romantik bir aurada kendilerinden geçmez, hayatta kalmak için her türlü çabayı gösterirler. Ayrıca, acı içinde çekişen ve bağırarak insanları arkasında bıraktığı korku sendromu o kadar güçlüdür ki izleyici arka planda yer alan yüzyılın mucizesi olarak ilan edilen Titanik'in batışından gözlerini uzaklaştırır ve daha çok bu dehşet dolu anda hayatta kalanların mücadelesine odaklanır (Matthias, 1986:7).

20. yüzyıl sadece bir Titanik yüzleşmesi ile tarihsel serüvenini sonlandırmamıştır. Ardı sıra gelecek dünya savaşları, politik çatışmalar, ekonomik sıkıntılar gibi birçok olumsuz olay, bu yüzyılın sanatında korkunun kaynağı olarak öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda ele alınabilecek Birinci Dünya Savaşı, toplumsal acıların ve mekanikleşmenin etkisiyle kitlesel ölümlerin sorumlusu olması açısından, 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan en önemli olayların başında gelmektedir. Bu savaşı önemli yapan bir diğer özellik ise, birbirlerine karşı cephe almış birçok bireyin daha sonra anti-militarist dava üzerinde birlikte mücadele etmeleridir. Somme (Fransa) yakınlarında birbirlerinden haberdar olmadan karşı cephelerde savaşan Braque'un ve Otto Dix'in sonrasında savaş karşıtı bir tarafta durmaları bu duruma örnektir (Virilio, 2000: 38). 1. Dünya Savaşı daha yeni patlak verdiğinde hiç kimse nasıl bir sürecin kendilerini beklediğini tahmin edememişti. Margaret Mac Millian'a göre dönemin liderleri durumun geçmişteki savaş zincirlemeleri gibi basit bir çıkartma serüveninden öteye gidemeyeceğini ve birkaç aya son bulacağı üzerine halkı bilgilendiriyor ve olabilecek radikal bir kopuşa hazır olmak için asker topluyorlardı (MacMillan, 2013:307-341). Mekanikleşmiş bir Avrupanın aslında teknoloji adı altında ellerinde nasıl bir bomba tuttuklarından haberdar olmaması ve bütün toplumsal, askeri, ve sosyolojik çıkarımlarını salt olarak 19. Yüzyıl tecrübelerine göre yapmaları gerçekten de halkta bir algı operasyonu yaratmış ve ciddi oranda her ülkenin kendince yürüttüğü propaganda faaliyetleri sonucunda başarılı bir gönüllü kitlesi oluşturulmuştur (Pedrini, 2018:12-19). Bu gönüllülerden birisi de Otto Dix'tir. Ancak 1914'te Dix Batı Cephesine yer aldığı zaman, aklında ürettiği bu ütöpik savaş dünyası yerini sert gerçekçi acılara, ve korkulara bırakacaktır. Askeri hizmeti süresince ve sonrasında Otto Dix seri halde birçok oto-portre ve çevresinde olan biteni konu alan birçok eser üretmiştir. Sanatçının bu eserleri, savaş öncesinde yücelttiği Aşil ruhunun nasıl da değiştiğini ve daha sonra kendini anti-militarist ve solcu yapısı ile bilinen New Objectivity akımı ile özdeşleştirdiğini kanıtlar niteliktedir. "Bir Asker olarak Oto-portre" ve "Topçu Kaskı ile Oto-portre" çalışmaları sanatçının topçu tugayına katıldığı ilk yıllarda yapılmıştır. Bir kağıdın ön ve arka yüzünde yer alan bu çalışma, Dix'te oluşan bu algı değişimini somut bir şekilde göstermektedir. "Bir Asker olarak Oto-portre"sinde güçlü duruşu ve öfkeli bakışlarıyla dikkat çeken bu askerin yer aldığı kompozisyon parlak renklere sahiptir. Sert yüz hatlarına sahip figürün stresli ruh hali sezilmektedir. Fakat bu stres kendini henüz korkuya teslim etmemiştir. "Topçu Kaskı ile Oto-portre" portresinde ise bir önceki portrenin canlılığından eser kalmamıştır. Gözlerdeki tedirginlik kaskın altına gizlenmeye çalışılmıştır. Resmin kaotik atmosferi ise içindeki korkunun dışavurumudur. Portre neredeyse tüm detaylardan arındırılmıştır. Savaşın tüm korkunçluğu bu yüzde belirtmişcesine karanlıktır ve yüzdeki kırmızılık savaşta yüzleştiği ölümün rengidir. Yüzünün ve fonun karanlığına tezatlık edencesine kaskında yer alan altın renkli arma, tüm bunların sorumlusunu ifşa etmek üzere detaylandırılarak resmedilmiştir (Ramirez, 2015).



**Resim 8. Otto Dix, Asker olarak Oto-portre (eng. Self-Portrait as a Soldier), 68 x 53.5cm, 1914**



**Resim 9. Otto Dix, Topçu Kaskı ile Oto-portre (eng. Self portrait with a Gunner's Helmet), 68 x 53.5cm, 1914**

Dix, ölümden bile korkunç, savaşın tek manifestosu olan canavarlığı ve katledilişi fiilen deneyimlemiş biri olarak ömrü boyunca savaşı sanatına konu edinmiştir. "The War" isimli çalışması ise, (Resim 10) eserlerinin arasında birçok açıdan öne çıkmaktadır. Dört panelden oluşan bu resim, biçimsel açıdan sanat tarihine birçok göndermeler içerir. İkona resimlerinden, Bosch'un "Zevkler Bahçesi"ne, Matthias Grünewald'ın altar

resimlerinden John Martin'in Kıyamet konulu resimlerine kadar birçok resimle biçimsel benzerliklere sahip bu resmi onlardan ayıran ise, dini bir konu, mitolojiden ya da Shakespeare'in hikayelerinde geçen fantastic dünyadan alıntılar içermemesidir. Bu resim, birebir deneyimlediği vahşetin, gözleriyle tanık olduğu dövüşün, yıkımın, öldürmenin, hayatta kalma mücadelesinin, ve daha da önemlisi korkunun cisimleşmiş halidir. (Matthias, 1986:45).

Otto Dix'in bu savaş öncesi ve sonrası değişim süreci Kafka'nın *Dönüşüm* kitabında yer alan Samsa ile bir benzerlik kurulabilir. Kitabın ana konusu değişimdir. Roman, muhasebeci olarak hayatını geçindiren Gregor Samsa'nın bir şafak vakti yatağının içinde büyük bir böceğe dönüşmesi ile başlamaktadır. Bu değişimden sonra Samsa, bir anda bu değişimin getirdiği 'anormallik' ve 'marjinal'likle kendisiyle ve ailesine karşı müthiş bir çatışmaya girer. Bu mücadeleler onun ruhsal bir aydınlanma yaşamasına sebep olur. Sonucunda bu dönüşümle Samsa, sözde mutluluklarla hayatını devam ettiren geçmişindeki kimliğinden uzaklaşarak, toplumun, ailesinin ve çevresinin dayatmış olduğu beklentilerinden uzak bir biçime başlangıç yapar. Kafka'nın kısa ömrü, modernizmin ütopyalarına kapılan Otto Dix gibi kendisiyle aynı dönemi yaşamış birçok insanın içine düşmüş olduğu çıkmazları gözlemlemesine yetmiştir. Romanlarında savaşın etkilerinden çok, dönemin gerilimli atmosferinden yola çıkan yazar, metaforlarıyla bireylerin içine düştükleri çaresizlikleri ve korkularını dile getirmesi açısından önem taşımaktadır. Çünkü 20. Yüzyılın korkuları geçen yüzyılın korkularından birçok nedenle farklılaşır.



**Resim 10. Otto Dix, Savaş (eng. The War)-Dix triptych, orta panel: 204 cm x 204cm, sağ ve sol paneller: 204cm x 102cm, alt panel: 204cm x 60cm, 1929-1932**

Kafka'nın temsil ettiği bu korkuları sanatına yansıtan bir diğer isim de Ludwig Meidner'dir. Kıyamet manzaralarıyla tanınan sanatçı, şehrin kaotik yapısı, makineleşmenin getirdiği gürültü, savaşın şehirler üzerindeki yıkıcı etkisi gibi dönemin çıkmazlarını sanatına konu edinmiştir. Biçimsel olarak fütürizm ile benzerlikler içersede, fütüristlerin, makineleşme, hız ve savaş övgüsü yapan resimlerinden konu itibariyle ayrışıp, kaygı verici dünyanın ona hissettirdiğini yansıtmaları açısından dışavurumcularla birlikte anılır.



**Resim 11. Ludwig Meidner, Kıyamet Manzaraları Serisi-1 (eng. The Series of the Apocalyptic Landscape, 95.25 x 80.33 cm, 1913**

Meidner'in 20. yüzyılın ilk dönemlerinde oluşturduğu "Kıyamet Manzaraları" (Apocalyptic Landscape) seri olarak üretilmiştir ve distopik bir dünya görüntüsü içerir. Ancak bu distopya, gelecek zamanı işaret etse de Kafka'nın metaforlarında olduğu gibi modern dönemin insanlar üzerinde bıraktığı kaotik duygunun bir yansımasıdır. Bu dışavurumcu çalışmalarda dikkat çeken bir diğer özellik ise El Greko'nun resimlerinde de görülen siyahın etkin kullanımınıdır. Empresyonistlerin paletlerinden çıkartılan siyahın, Meider gibi çağdaşları olan Alman dışavurumcular tarafından bu denli kullanımı, kültürel faktörlerin oluşturduğu diyalektik bakış açısıyla ilişkilidir (Cook, 2015: 35). Jestüel bir tavırla biçimlenen resimlerde siyah, dışavurumda, duygunun yansımasında ve olayı dramatikleştirmede aracı görevi üstlenmiştir.

Meidner'in 'Kıyamet Manzaraları Serisi-1' isimli (Resim 11) çalışması geniş bir eksenle ele aldığı manzarasında siyah renk, tüm yüzeye dağıtılmıştır. Formların etrafını kaplayan siyah renk aynı zamanda resmin mekanında zemin duygusu yaratır. Perspektif kuralları gözetilerek oluşturulan resmin sol köşesindeki kaçış noktası, girdap gibi tüm resmi içine çekmekte, ve resmin ana hareketini belirlemektedir. Dalgalı bir okyanusu andıran kompozisyonda kaçışan figürler, bu girdapa kapılmamak için direnmektedir. Figürlerin dağınık hareketleri, onların gelmekte olan kıyametin korkusuna kapıldıklarını düşündürmektedir. Açık ve koyu rengin kontrastlığının güçlü olduğu bu resimde, modern ve klasik mimarinin bir aradalığı ile birlikte temsil edilen zaman, geçmiş ve şimdiki sonlandırarak kıyametin habercisidir. Korkuya neden olan bu sahnenin sanatçı için ifade ettikleri dönem açısından bakıldığında, çağdaşlarından çok farklı olmadığı görülür.

Meidner bu seriye başlamadan önce Berlin'in sanayileşmiş dünyası üzerine bir araştırma yapmıştır. Daha çok skeç olarak çalıştığı bu dönemde, şehrin görkemi vurgulamıştır (Cook, 2015:36). Ancak sonrasında bu görkemli manzaraların apokaliptik bir dünyaya dönüşmesi, Otto Dix örneği ile benzerlik içermektedir. Meidner'in Kıyamet Manzaraları bu bağlamda Rönesans dönemi cehennem tasvirlerinin izleyicide bıraktığı provokatör ve stres gibi kışkırtıcı duyguların oluşmasından farklı olarak, çağdaşları gibi onun da içinden çıkamadığı kaotik atmosferi üzerinde hissetmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmalar, sadece bir çeşit distopik resim olmanın ötesinde, aynı zamanda sanatçının üretim aşamasında içinde bulunduğu duygusal etkileri de gözlemleyebilme olanağı sunmaktadır (Resim 12).



**Resim 12. Ludwig Meidner, Kıyamet Manzaraları Serisi-2**  
(eng. The Series of the Apocalyptic Landscape, 76.2 × 66.04 cm), 1912

Eberhard Roters'e göre Kıyamet Manzaraları serisinin modern sanata kazandırdığı sadece korku duygusunun derinliği değildir. Sanatçının teknik olarak boya ile kurduğu ilişki, aynı zamanda dışavurumlarının alfabetini oluşturmaktadır. Sanatçının bu tekniksel olgunluğu, içeriğin algılanmasında büyük önem taşımaktadır. (Roters, 1988:35-38). Rüyaları anımsatan bu resimler aynı zamanda, gelecek üzerine kehanetlerde bulunan Orwell'in 1984 kitabı gibi bugünün korkularını gelecek zamana aktarmaktadır.

Diğer yönden, sanatçının dünyayı kasıp kavuran savaşların içerisinde bulunması ve ardından savaş sonrası kaotik sürecin tecrübeleri olarak değerlendirebileceğimiz bu resimler, huzursuz, agresif ve korkutucu yapısı ile beraber toplumsal olgulara dair politik aktarımlar içerir. Hayata nereden baktığının ve nerede durduğunun göstergesi olarak da sanatını kanıt olarak bırakır.

### Sonuç

Korkunun sanattaki görünürlüğü, kendi ekseninde oluşturduğu temalar ile insanlık tarihinin başlangıcına kadar dayanır. Bilinmeyene karşı verilen mücadelenin bir yansıması olarak kabul edebileceğimiz bu başlangıç, korkunun en yalın dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonrasında çağın bireye sunduğu bakış açılarıyla paralellik gösteren korku temaları, yaşamla ölüm arasında kurulan bağın birer yansımaları olarak sanat tarihinde yerlerini alırlar. Güç ve otoritesini korku üzerine temellendirmiş toplumlarda sanat, korku duygusunu genellikle ürkütücü olanla temsil etmiştir. Antik dönemin devasa heykelleri, tanrıların cezalandırdığı mitolojik hikayeler, dini resimlerin cehennem tasvirleri gibi bir çok örnek, korkuyu beslemesi açısından biçim ve içeriğiyle ürkütücü özelliklere sahiptir. Daha çok sembolik bir dile sahip bu resimlerde korku, idealize edilerek ele alınmıştır. Sanatçının gerçekle olan ilişkisinin yansıması olarak da değerlendirilebilecek bu eğilim, toplumun kültürel yapısından gelir ve sembolleşmiş kodların iz düşümüdür.

20. yüzyılla beraber, dinin ve totaliter rejimin yerini alan bilim ve teknolojinin getirdiği olumsuzluklar toplumların ve bireylerin korkularına yenilerini katmıştır. Teknoloji kaynaklı kazalar, hızla değişen kent olgusunun kaotik yapısı ve yüzyılda yaşanan savaşlar 20. yüzyılın öne çıkan korku kaynaklarıdır. Özellikle teknolojinin bir sonucu olan kitle imha silahlarının yer aldığı dünya savaşlarının getirdiği kitlesel felaketler, modern dönemin ütopyasını distopyaya çevirirken, korku bu arada kalmışlığın ve çaresizliğin en insani duygusu olarak kendini var etmiştir. Savaş sonrası yıkımla birlikte gelen hayatta kalma mücadelesinde yaşanan sosyo-politik-ekonomik faktörler de toplumsal ve bireysel çıkmazların temelini oluşturmuştur. Tüm bu nedenler, 20. yüzyıl sanatında sıkça korkunun hissedilebilir bir duygu olarak karşımıza çıkmasını açıklar niteliktedir.

Modern dönemin korkularını görünür kılmalarıyla öne çıkan Otto Dix, Max Backmann, ve Meider, savaşın yıkıcı gücünü birebir deneyimleyen sanatçılardır. Savaş sonrasında bile bu gerçeği bir tehdit olarak eserlerine yansıtan

sanatçılar, aynı zamanda sanat aracılığı ile döneme politik açıdan bir eleştiri getirmişlerdir. George Grosz, Picasso, Max Ernst gibi birçok sanatçı da, kendini güvende hissetmeyen modern dönemin bireyi olarak huzursuzluklarını ve korkularını eserlerine yansıtmışlardır.

Tüm bu eserler birer resim olmanın yanı sıra geçmişin acılarını ve korkularını bugüne taşımada anıtsal bir değere sahiptirler ve dönemin yüzleştiği gerçeklik ile toplumsal belleğin oluşmasına aracılık ederler. Diğer bir deyişle; yakın geçmişimize ait bu eserler, insanların doğanın engellenemez olaylarının karşısında hissettiği acizlikten kaynaklı korkulara ek olarak, insan ürünü korku kaynaklarının vahametiyle yüzleşmede önemli bir referanstır. Bu referansalar, bugünü ve yarını şekillendiren insan ürünlerinin, bir tehdit olarak korkularımıza kaynak olabileceğine dair mesajlar içerir.

Son dönem popülerleşen Apokaliptik düşünceye dayalı, yapay zekanın sonuçları üzerinden yaratılan fantazmalar ve nice fütürist dünya görüşünün yansıması olan sinema, edebiyat, felsefe ve plastik sanat ürününün kaos ve korku temelli bir gelecek öngörmesi bu referanslarla paralellik gösterir. Geleceğe, yaşanmayan bir zaman dilimine gönderme yapan bu eserler, geçmişte deneyimlenmiş bir korkudan ilham alınarak, geleceğe aktarıldığını göstermesi açısından, korkunun tıpkı geçmişinde olduğu gibi kodlandığını kanıtlar niteliktedir. Bu gösterge de korku temasının gelecekte kaynakları değişse de insana dair değişmeyen acizliğinin yansıması olarak, kendini sanat aracılığı ile görünür kılaacağı üzerine bir öngörü olanaklı kılmaktadır.

### Kaynaklar

- Becker, Ernest. *The Denia of Death*. New York, the US: The Free Press, 1975.
- Becker, Gavin de. *The Gift of Fear - Survival Signals That Protect US From Violence*. New York, the USA: Donadio & Ashworth, Inc, 2010.
- Bugler, Caroline. "Sanat Atlası". Çev. A. Sabuncuoğlu ve diğer. İstanbul: Boyut Yayınları, 2010.
- Burke, Peter. *Tarihin Görgü Tanıkları*. Çev. Z. Yelçe. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.
- Claudon, Francis. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Ö. İnce ve İ. Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.
- Cook, Catherine. *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner - A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Master of Research, Art History*, 2015.
- Cüceloğlu, Doğan. *İnsan ve Davranışı - Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Darwin, Charles. *The Origin of Species - By Means of Natural Selection*. Cambridge, the UK: Cambridge Library Collection UP, 2009.
- Dominiczak, Marek. "Epidemics and Fear. In Clinical Chemistry". *Clinical Chemistry* 59- 4 ( Nisan 2013): 720-721.
- Eco, Umberto. *Güzelliğin Tarihi*. Çev. A. C. Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitap, 2006.
- Gül, Muammer. *Ortaçağ Avrupa Tarihi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2013.
- MacMillan, Margaret. *The War That Ended Peace*. London: Profile Books LTD. 2013.
- Matthias, Eberle. *World War I And The Weimar Artists*. England: Yale University Press, 1986.
- Pedrini, Pier Paolo. *Propaganda, Persuasion, and the Great War*, Abingdon: Routledge, 2018.
- Roters, Eberhard. Prewar, "Wartime, and Postwar: Expressionism in Berlin from 1912 to the Early 1920s". In S. Barron (Ed.), *German Expressionism 1915-1925* Los Angeles County Museum of Art Prestel, 1988.
- Solomon, S., Greenberg J., Pyszczyński, T.. *The Worm At The Core - On the Role of Death and Life*, New York, the USA: Random House, 2015.
- Virilio Paul. "Art and Fear". Çev. Julie Rose. New York: Continuum, 2000.

## İnternet Kaynakları

- Birinci, Fatih. "Ölümün Karşısında İnsan: Dehşet Yönetim Kuramı" (2019 Ocak 3). 18 Kasım 2020 <https://evrimagaci.org/olumun-karsisinde-insan-dehset-yonetim-kurami-7538>
- Ramirez, Thomas. "Beyond the Western Front: Art From World War One" (17 Mayıs 2015). 15 Kasım 2020. <http://xandersartblog.blogspot.com/2015/05/otto-dix.html>
- Türk Dil Kurumu Başkanlığı. 11 Ekim 2020 <https://sozluk.gov.tr/>
- Yılmaz, Nalan. "Arnold Böcklin" (27 Temmuz 2007). 15 Ekim 2020 <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=135&lang=TR&bhpc=1>

## Görsel Kaynaklar:

- Resim 1. Resim Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, 1503-4. Panel Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dünyevi\\_Zevkler\\_Bahçesi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dünyevi_Zevkler_Bahçesi)
- Resim 2. Rubens, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1636-38. Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn\\_\(Rubens\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_(Rubens))
- Resim 3. Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819-23. Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn\\_Devouring\\_His\\_Son](https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son)
- Resim 4. Goya, *Disparate de Miedo (eng. Folly of Fear)*, 1815-19. Gravür Baskiresim. Web. 1 Şubat 2021. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/folly-of-fear/0cf531dd-f136-45b0-a646-ed96cc952e7b>
- Resim 5. Fussli, *Kabus*. 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Nightmare#/media/File:John\\_Henry\\_Fuseli\\_-\\_The\\_Nightmare.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nightmare#/media/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG)
- Resim 6. Böcklin, *Salgın*. 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/Plague\\_\(painting\)#/media/File:The\\_Plague,\\_1898.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Plague_(painting)#/media/File:The_Plague,_1898.jpg)
- Resim 7. Beckmann, *Titanik'in Batışı (eng. Sinking of the Titanic)*, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. <https://www.slam.org/collection/objects/13427/>
- Resim 8. Dix, *Asker olarak Oto-portre (eng. Self-Portrait as a Soldier)*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. <http://xandersartblog.blogspot.com/2015/05/otto-dix.html>
- Resim 9. Dix, *Topçu Kaskı ile Oto-portre (eng. Self portrait with a Gunner's Helmet)*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021.
- Resim 10. Dix, *Savaş (eng. The War)-Dix triptych*, 1929-1932, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_War\\_\(Dix\\_triptych\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_War_(Dix_triptych))
- Resim 11. Meidner, *Kıyamet Manzaraları Serisi (eng. The Series of the Apocalyptic Landscape)*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya. Web. 1 Şubat 2021. <https://collections.lacma.org/node/2234080>
- Resim 12. Meidner, *Kıyamet Manzaraları Serisi (eng. The Series of the Apocalyptic Landscape)*, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, Web. 1 Şubat 2021. <https://www.sothebys.com/en/articles/german-expressionist-ludwig-meidners-prophetic-vision-of-a-world-at-war>

# EMOTIONAL REFLECTIONS OF FEAR IN THE ART OF PAINTING FROM RENAISSANCE TO THE MODERN-ERA

Neslihan Özgenc ERDOĞDU  
Mustafa Adil ÖZTÜRK

## ABSTRACT

The concept of fear includes more than humanity's physiological responses to sudden stimuli. Although it is known that fear is constituted as a result of a certain biological reaction, cultural and socio-psychological experiences not only play a sensational role in its formation but also they are the causation of fear transferring itself from one generation to another. The types of fear varies depending on its geography, culture, and time; however, many sources of fear, such as darkness, loneliness, natural events, war, hunger, disease have survived unchanged since the moment of human existence. The only change regarding this terminology then takes place according to the way humanity has been dealing with its consequences. Likewise, humanity undergoes fear through the experiences within culture, the reflection of the feeling of fear on art also has been directly related to the cultural level and has been represented by the point of view in the age it has taken a part. Hence, while the themes of fear idealized itself with a more symbolic language in the classical era, it has reconstructed itself with a new and unprecedented reality thanks to the suggestion by the Modern Age. The prominent product of this reconstruction predicated by the modern era becomes, therefore, nothing but the fear associated with the fractured industrialization and the technology offered by the modern era. In this study, thus, the concept of fear is theoretically handled in a way that the sources of fear among human beings are defined in general terms, and the theme of fear in the history of art is examined in a chronological order. In the later chapter, the concept of fear is examined through the works of art, made by modern artists; Max Beckmann, Otto Dix, and Ludwig Meinder. Here, then the readers briefly witness an analytical and interpretive comparison between the artistic expressions from the listed artists above and the aesthetic representations formed within the classical period. The aim of this study, in conclusion, is to reveal the way the terminology of fear has been aesthetically depicted from the period of the Renaissance to the Modern era, and emphasize the comparisons between the artistic methods of both periods which have respectively expressed the concept of fear according to their way of understanding the world.

**Keywords:** Fear, depiction, culture, life, symbolism, expression