

19. YÜZYILDA GÖRSEL SANATLARDA KRAL ARTHUR

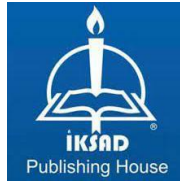
Dr. Derya DAŞDEMİR



19. YÜZYILDA GÖRSEL SANATLARDA KRAL ARTHUR¹

Dr. Derya DAŞDEMİR²

DOI: <https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.16414663>



¹ İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, “19.Yüzyılda Kral Arthur Efsanesi’nin Ele Alınışı ve Görsel Sanatlarda Temsili” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye, derya.ing@hotmail.com, 0000-0001-9862-9074

Copyright © 2025 by iksad publishing house

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by

any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social

Researches Publications®

(The Licence Number of Publisher: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications – 2025©

ISBN: 978-625-378-284-9

Cover Design: İbrahim KAYA

July / 2025

Ankara / Türkiye

Size: 16x24cm

ÖNSÖZ

Bu çalışma; tarihsel süreç içerisinde sözlü gelenek, yazılı kaynaklar ve görsel sanatlar gibi araçlarla büyüyüp gelişen, birçok ülkenin kaynağından beslenerek bugüne ulaşan Kral Arthur Efsanesi'nin 19. yy.da ele alınışını ve görsel sanatlarda temsilini irdelemektedir. Öncelikli olarak Kral Arthur'un kimliğini, ana kaynaklarını ve ana temalarını ele almakla başlayan bu çalışma 19. yy.da Victoria Dönemi Orta Çağcılık anlayışıyla paralel olarak ilerleyen Arthur Efsanesi'ni görsel sanatlar bakımından değerlendirmeyi amaçlar.

İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı lisans eğitimim ardından yüksek lisans ve doktora çalışmalarına devam ettiğim İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde yazdığım “19.Yüzyılda Kral Arthur Efsanesi’nin Ele Alınışı ve Görsel Sanatlarda Temsili” konulu Yüksek Lisans tezimden ürettiğim bu kitap çalışmasında emeği geçen her türlü desteği hiç esirgmeden sunan danışman hocam Doç Dr. Simge Özer Pınarbaşı'na teşekkür etmek istiyorum.

Dr. Derya DAŞDEMİR
İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	iii
RESİM LİSTESİ	v
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
KRAL ARTHUR VE EFSANESİ	4
1.1. Kral Arthur'un Kimliği	4
1.2. Arthur Efsanesi.....	4
1.3. Arthur Efsanesinin Ana Kaynakları.....	8
1.4. Arthur Efsanesi'nin Ana Temaları	20
İKİNCİ BÖLÜM	27
19. YY.'DA İNGİLTERE.....	27
2.1. 19. Yy.'da İngiltere'nin Durumu.....	27
2.2. Victoria Dönemi Orta Çağcılığı ve Gotik Canlanış	31
2.3. 19. Yy. İngiltere'sinde Dinsel Canlanış	38
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	40
19. YY. İNGİLTERE'SİNDE SANAT	40
3.1. Kraliyet Akademisi.....	40
3.2. Pre-Raphaelite Kardeşliği.....	41
3.3. Arts and Crafts Akımı	55
3.4. Estetik Hareket	56
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	58
ARTHUR EFSANESİ'NİN SANATTA TEMSİLİ	58
4.1. Aşk Öyküleri Bağlamında Efsanenin Kadın Kahramanlarının Temsili	65
4.1.1. Shalott Lady'si Betimleri	67

4.1.2. Elaine Betimleri.....	93
4.1.3. Enid Betimleri	107
4.1.4. Guenever Betimleri	114
4.1.5. Tristram ve Isoud Betimleri.....	128
4.2. Ezoterizm Bağlamında Efsanenin Kadın Kahramanlarının Temsili	148
4.2.1. Nimue & Vivien Betimleri	148
4.2.2. Morgan Le Fay Betimleri	170
4.3. Ölümün Yüceltilmesi Bağlamında Arthur'un Temsili	175
4.4. Şövalyeliğin Yüceltilmesi Bağlamında Kutsal Kase Arayışındaki Şövalyelerin Betimleri.....	183
4.4.1. Sir Galahad Betimleri	213
4.4.2. Kutsal Kase Bakiresi Betimleri	230
SONUÇ.....	236
KAYNAKÇA.....	241

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Daniel Maclise, *Arthur Excalibur'u Elde Eder*, 1857, tahta baskı, 11.4 x 8.9 cm, Kenneth Spencer Research Library, University of Texas, Texas, ABD.....19
- Resim 2:** Briton Riviere, *Arthur'un Merlin Tarafından Eğitilmesi*, 1859, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Society, Oxford, İngiltere.....20
- Resim 3:** Sir Edwin Henry Landseer, *Kraliçe Victoria ve Prens Albert, 12 Mayıs 1842'de Kostümlü Balo'da*, 1842-46, tuval üzerine yağlı boya, 143.0 x 111.6 cm, Windsor Castle, Windsor, İngiltere.....33
- Resim 4:** *Westminster Sarayı Genel Görünüm*, 1840-76, fotoğraf, Londra, İngiltere.....35
- Resim 5:** *Sir Walter Scott'ın Abbotsford'daki Gotik Şatosu*, 1824, Melrose, İngiltere.....36
- Resim 6:** Arts and Crafts, *Kırmızı Ev*, 1859- 60 Londra, İngiltere.....37
- Resim 7:** Sir John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, tuval üzerine yağlı boya, 76 x 112 cm., Tate Modern, Londra, İngiltere.....47
- Resim 8:** William Holman Hunt, *Ücretli Çoban*, 1851, tuval üzerine yağlı boya, 76.4 x 109.5 cm, Manchester Sanat Galerisi, Manchester, İngiltere.....48
- Resim 9:** Arts and Crafts, *Morris Sandalyesi*, yak. 1865, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....54
- Resim 10:** Anonim, *Geoffrey Chaucer'ın Eserleri'nden başlık resmi*, 1896, Kelmscott Yayınları, Hammersmith, İngiltere.....55
- Resim 11:** Anonim, *Modena Katedrali Porta della Pescheria* (1120-40), Modena, İtalya.....58
- Resim 12:** Peter Vischer the Elder, *Kral Arthur*, yak. 1520, Hofkirche, Innsbruck, Avusturya.....59
- Resim 13:** Anonim, *Arthur, Kutsal Kase Arayışına Çıkan Şövalyelerine Veda Eder*, yak. 1315-1325, minyatür, *Lancelot Grail* nesri, 48.5x33.5 cm, British Library, London, İngiltere.....60
- Resim 14:** Anonim, *Kral Vortigern ve Merlin İki Ejderin Dövüşünü Seyreder*, 15. yy., minyatür, Aziz Albans'ın Vakayinamesi, LPL, MS 6, f.43v, Lambeth Palace Library, Londra, İngiltere.....61

- Resim 15:** Anonim, *Lancelot ve Guinevere'in İlk Öpücüğü*, 14.yy., Minyatür, MS 806, fol. 67. , The Pierpont Morgan Library, New York, ABD.....61
- Resim 16:** Anonim, *Burghley Nefi*, 1527-1528, kısmen yaldızlı gümüş destekli sedefli deniz helezon, inci karışımı, yük. 34,8 x gen. 20,8 x derinlik 12,2 cm, kütle 0,78 kg, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.....62
- Resim 17:** Anonim, *Kral Arthur'un Winchester Kalesindeki Yuvarlak Masası*, 14. yüzyıl ortaları, çapı 5.5 m, Winchester Castle, Winchester, İngiltere.....63
- Resim 18:** Anonim, *Kral Arthur*, yak. 1400, duvar halısı, *Dokuz Kahraman Duvar Halısı* eserinden, 426.7x297.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.....64
- Resim 19:** Elizabeth Siddal, *Shalott Lady'si*, 1853, kağıt üzerine mürekkepli kalem, 16.5x22.3 cm, Maas Gallery, Londra, İngiltere.....69
- Resim 20:** William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1850, kağıt üzerine siyah tebeşir ve mürekkepli kalem, 23.5 x 14.2 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria, Avustralya.....72
- Resim 21:** Jan van Eyck, *Arnolfinilerin Düğünü*, 1434, tuval üzerine yağlı boya, 82.2 x 60 cm, National Gallery, Londra, İngiltere.....73
- Resim 22:** William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1857, ahşap baskı, 9.4 × 8.1 cm, Metropolitan Museum, New York, ABD.....75
- Resim 23:** William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1886-1905, pano üzerine yağlı boya, 44.4 x 34.1 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere.....78
- Resim 24:** William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1886-1905, tuval üzerine yağlı boya, 187.9 x 146 cm, Wadsworth Athenaeum Museum, Hartford, Connecticut, ABD.....79
- Resim 25:** Dante Gabriel Rossetti, *Shalott Lady'si*, 1857, kağıt üzerine ahşap baskı , 9.3 × 8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD.....82
- Resim 26:** Anonim, *Göllü Lancelot*, 14. yy., Minyatür, British Library, Londra, İngiltere.....83
- Resim 27:** John William Waterhouse, *Shalott Lady'si*, 1888, tuval üzerine yağlı boya, 153 x 200 cm, Tate Britain, Londra, İngiltere.....84
- Resim 28:** John William Waterhouse, *Shalott Lady'si*, (Resim 25'ten detay).....86

- Resim 29:** John William Waterhouse, *Shalott Lady'si*, yak. 1894, tuval üzerine yağlı boya, 142.2 x 86.3 cm, Leeds Art Gallery, Leeds, Yorkshire, Birleşik Krallık87
- Resim 30:** William Maw Egley, *Shalott Lady'si*, 1858, tuval üzerine yağlı boya, 88 x 100.7 cm, Sheffield City Art Galleries, Sheffield, İngiltere.....88
- Resim 31:** John La Farge, *Shalott Lady'si*, yak. 1862, tuval üzerine yağlı boya, 20.48 x 35.84 cm, The New Britain Museum of American Art, Connecticut, ABD.....89
- Resim 32:** Walter Crane, *Shalott Lady'si*, 1862, tuval üzerine yağlı boya, 24.1 x 29.2 cm, Yale Center for British Art, Connecticut, ABD.....90
- Resim 33:** Arthur Hughes, *Shalott Lady'si*, 1873, tuval üzerine yağlı boya, 32.5 x 53.2 cm, National Gallery of Art Museum, Londra.....91
- Resim 34:** Henry Peach Robinson, *Shalott Lady'si*, 1861, albüm baskı 30.4 x 50.8 cm, The Royal Photographic Society, Bath, İngiltere.....92
- Resim 35:** Henry Peach Robinson, Uyku, 1867, fotoğraf, yer bilinmiyor.....92
- Resim 36:** Henry Wallis, *Elaine*, yak.1861, tuval üzerine yağlı boya, 17.8x36.9, yer bilinmiyor.....95
- Resim 37:** Sophie Andersen, *Elaine: Ve Bu Yüzden Aptal Ve Yaşlı Adamımızı Rahat Bırakın, Bana Rehberlik Edecektir Nehirde*, 1870, tuval üzerine yağlı boya, 158.4 x 240.7 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, İngiltere96
- Resim 38:** Toby Edward Rosenthal, *Elaine*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 97.9 x 158.8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, ABD.....97
- Resim 39:** John Atkinson Grimshaw, *Elaine*, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 121.9 x 83.2 cm, Özel koleksiyon.....98
- Resim 40:** Henrietta Rae, *Launcelot ve Elaine*, 1884, yer bilinmiyor.....99
- Resim 41:** Edmund Blair Leighton *Elaine* 1899, tuval üzerine yağlı boya, yer bilinmiyor.....100
- Resim 42:** The Royal Windsor Tapestry Manufactory, Herbert Bone, *Ölü Elaine'in Camelot'a Varışı*, yak. 1880, duvar halısı, 190.5 x 210 cm, yer bilinmiyor..... 102
- Resim 43:** Gustave Doré , *Lancelot'un Pişmanlığı*, 1871, fotomekanik baskı, Harvard Art Museum, Cambridge.....103

- Resim 44:** Gustave Doré, *Lancelot Maceralarını Anlatırken*, 1866, gravür, yer bilinmiyor.....104
- Resim 45:** Gustave Doré, *Kral Arthur, Elaine'nin Mektuplarını Okurken*, 1866, gravür, yer bilinmiyor.....105
- Resim 46:** Julia Margaret Cameron, *Kayıktaki Elaine*, 1875, fotoğraf, *Idylls of the King and Other Poems Illustrated by Julia Margaret Cameron* eserinden, yer bilinmiyor.....106
- Resim 47** Julia Margaret Cameron, *Kral Arthur Sarayındaki Elaine'in Ölü Bedeni*, 1875, beyaz kolodyum kağıt üzerine yumurta akı, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....106
- Resim 48:** Arthur Hughes, *Cesur Geraint*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 23 x 36 cm, Özel Koleksiyon.....108
- Resim 49:** Roland Wheelwright, *Geraint ve Enid*, 1907, tuval üzerine yağlı boya, 123.8 x 184.7 cm, Özel koleksiyon.....109
- Resim 50:** The Royal Tapestry Manufactory, Herbert Bone, *Geraint and Enid*, yak. 1881-1882, duvar halısı, 16 x 13 cm, yer bilinmiyor.....109
- Resim 51:** Julia Margaret Cameron, *Enid*, 1874, fotoğraf, beyaz kolodyum kağıt üzerine yumurta akı, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....110
- Resim 52:** Gustave Doré, *Geraint Kont Doorm'u Öldürür*, 1868, çelik baskı, yer bilinmiyor.....112
- Resim 53:** Gustave Doré, *Enid Geraint'e Bakarken*, 1868, çelik baskı, yer bilinmiyor.....113
- Resim 54:** Dante Gabriel Rossetti, *Arthur'un Mezarı*, 1860, kağıt üzerine sulu boya, 23.5 x 36.8 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.....117
- Resim 55:** Dante Gabriel Rossetti, *Sir Launcelot Kraliçe'nin Odasında*, 1857, mürekkepli kalem, 26 x 35 cm, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....118
- Resim 56:** William ve Briton Reviere, *Beyaz Geyik Olayı ile Arthur'un Düğünü*, 1859, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Society, Oxford, İngiltere.....119
- Resim 57:** Sir William Reynolds-Stephens, *Guinevere Tövbe Ediyor*, yak. 1897, bronz, fil dişi, sedef, emaye karışımı heykel, 91.5 cm, City of Nottingham Museums, Castle Museum and Art Gallery, Nottingham, İngiltere.....120

- Resim 58:** William Reynolds Stephens, *Lancelot ve Yavru çocuk*, 1899, bronz,fildişi, sedef,zümrüt, karışımı heykel, 86 cm, The Conway Library, Courtauld Institute of Art, Londra, İngiltere.....121
- Resim 59:** The Royal Tapestry Manufactory, Herbert Bone, *Guinevere*, yak. 1881-82, duvar halısı, 16 x 10.5 cm, yer bilinmiyor.....122
- Resim 60:** Julia Margaret Cameron, *Küçük Rahibe Adayı ve Guinevere*, albüm baskı, 1875, 33.7 x 28.6 cm, yer bilinmiyor.....123
- Resim 61:** Julia Margaret Cameron, *Sir Lancelot ve Kraliçe Guinevere'in Ayrılışı*, 1874, albüm baskı, 35 x 29 cm, yer bilinmiyor.....124
- Resim 62:** Gustave Doré, *Sir Lancelot ve Kraliçe Guinevere'in Ayrılışı*, 1867, yer bilinmiyor.....125
- Resim 63:** Gustave Doré, *Kral'ın Elvedası*, 1867, çelik baskı, yer bilinmiyor.....126
- Resim 64:** Aubrey Beardsley, *Kraliçe Nasıl Bir Rahibe Oldu*, 1893-94, mürekkepli kalem, yer bilinmiyor.....127
- Resim 65:** William Dyce, *Nezakat:Sir Tristram Güzel Isoud'a Arp Çalarken*, 1852, fresk, the Palace of Westminster, Londra, İngiltere.....131
- Resim 66 :** William Dyce, *Konukseverlik:Sir Tristram'ın Yuvarlak Masa Kardeşliğine Kabulü*,1864'te sanatçının ölümüyle tamamlanamamıştır, fresk, 342x 664 cm, the Palace of Westminster, Londra, İngiltere.....132
- Resim 67:** William Morris, *Kraliçe Guenevere ya da Güzel Iselt*, 1858, tuval üzerine yağlı boya, 71.8x 50.2 cm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.....134
- Resim 68:** William Morris, *Sir Palamides'in Kıskançlığı*, 1857, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Society, Oxford, İngiltere.....135
- Resim 69:** Jean Delville, *Tristan ve Yseult*, 1887, kağıt üzerine kömür kalem, 44.3 x 75.4 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüksel.....136
- Resim 70:** Morris and Co., Arthur Hughes, *Tristram'ın Doğumu*, 1862, vitray pencere, 68 x 60.5 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....137
- Resim 71:** Morris and Co., Dante Gabriel Rossetti ve William Morris, *Sir Tristram, Sir Marhaus Arasındaki Kavga*, 1862, vitray pencere, 68 x 61 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....138

- Resim 72:** Morris and Co., Val Prinsep ve William Morris, *Tristram'ın ve İrlandalı Güzel Isoude'un Ayrılışı*, 1862, vitray pencere, 68 x 61,5 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....139
- Resim 73:** Morris and Co., Dante Gabriel Rossetti, *Tristram ve Güzel Isoude Aşk İksirini İçer*, 1862, vitray pencere, 68 x 61 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.....140
- Resim 74:** Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Tristram ve Beyaz Elli Isoude'un Evliliği*, 1862, vitray pencere, 68 x 60,5 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....141
- Resim 75:** Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Sir Tristram'ın Deliliği*, 1862, vitray pencere, 68 x 60,5 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....142
- Resim 76:** Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Güzel Isoude'ın İntihar Teşebbüsü*, 1862, vitray pencere, 68 x 60,5 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....143
- Resim 77:** Morris and Co., William Morris, *Tristram'ın Güzel Isoude Tarafından Fark Edilmesi*, 1862, vitray pencere, 68x60.5, Cartwright Hall, Bradford, İngiltere.....144
- Resim 78:** Morris and Co., William Morris, *Tristram ve Isoude Kral Arthur'un Sarayında*, 1862, vitray pencere, 77 x 61 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....144
- Resim 79:** Morris and Co., Ford Madox Brown, *Tristram'ın Ölümü*, 1862, vitray pencere, 77 x 61 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....145
- Resim 80:** Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Tristram ve Isoude'un Cornwall'daki Mezarı*, 1862, vitray pencere, 77 x 61 cm, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford, İngiltere.....146
- Resim 81:** Morris and Co., William Morris, *Kral Arthur ve Sir Lancelot*, 1862, vitray pencere, yer bilinmiyor.....147
- Resim 82:** Edward Burne Jones, *Merlin ve Nimue*, 1857, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Society, Oxford, İngiltere.....152
- Resim 83:** Edward Burne-Jones, *Merlin ve Nimue*, 1861, sulu boya, 64.2 x 52.1 cm, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....154
- Resim 84:** Edward Burne-Jones, *Merlin'in Büyülenmesi*, 1874-76, tuval üzerine yağlı boya, 186 x 111cm, Lady Lever Art Gallery, İngiltere.....156

- Resim 85:** Michelangelo, *Adem'in Yaratılışı*, 1511, Fresk, 280 cm × 570 cm, Sistine Chapel, Vatikan.....157
- Resim 86:** Edward Burne-Jones, *Cadi'nın Ağacı*, 1833–1898, kağıt üzerine guaj ile taş baskı, 31 x 25 cm, Leicester Galleries, Londra, İngiltere.....161
- Resim 87:** Edward Burne-Jones, *Merlin ve Nimue*, 1884, yağlı boya, yer bilinmiyor.....162
- Resim 88:** Frederick Sandys, *Vivien*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 64 x 52.5 cm, Manchester Art Gallery, İngiltere.....164
- Resim 89:** Tiziano Vecelli, *Flora*, tuval üzerine yağlı boya, 1515-1517, 79.7 x 63.5 cm, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya.....164
- Resim 90:** Julia Margaret Cameron, *Vivien ve Merlin*, yak. 1875, fotoğraf, 31.9 x 28 cm, Metropolitan Museum, New York, ABD.....165
- Resim 91:** Julia Margaret Cameron, *Vivien ve Merlin*, yak. 1875, fotoğraf, 30.4 x 25.3 cm, Metropolitan Museum, New York, ABD.....166
- Resim 92:** Gustave Doré, *Vivien ve Merlin Dinleniyor*, 1868, illüstrasyon, 25.5 x 18 cm, New York Public Library, New York, ABD.....167
- Resim 93:** Gustave Doré, *Vivien Merlin'i Ağaca Hapseder*, 1867, dijital koleksiyon, Buffalo University Library, New York, ABD.....168
- Resim 94:** Aubrey Beardsley, *Merlin*, 1893-94, mürekkepli kalemle foto röpröduksiyonu, Özel Koleksiyon.....169
- Resim 95:** Edward Burne-Jones, *Morgan-le-Fay*, 1862, kağıt üzerine guaj, 96.52 x 48.26 cm, Özel Koleksiyon.....171
- Resim 96:** Frederick Sandys, *Morgan le Fay*, 1864, tuval üzerine yağlı boya, 43.7 x 61.8 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....173
- Resim 97:** John Roddam Spencer Stanhope, *Morgan le Fay*, yak. 1880, tuval üzerine yağlı boya, yer bilinmiyor.....174
- Resim 98 :** William Dyce, *Cömertlik:Kral Arthur Attan Düşer ve Launcelot Tarafından Kurtarılır*, 1852, sulu boya, 342 x 178 cm, the Palace of Westminster, Londra, İngiltere.....176
- Resim 99:** William Dyce, *Dindarlık: Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışları İçin Yola Çıkışları*, 1849, parlatılmış kağıt üzerine sulu boya ve guaj boya, 23 x 44 cm, The National Gallery of Scotland, İskoçya.....177

- Resim 100:** James Archer, *Arthur'un Ölümü*, yak. 1860, pano üzerine yağlı boya, 43.2x50.9 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere.....178
- Resim 101:** John Mullaster Carrick, *Arthur'un Ölümü*, 1862, tuval üzerine yağlı boya, 99.7x 137.2 cm, Sotheby's, Londra, İngiltere.....179
- Resim 102:** William Bell Scott, *Kral Arthur'un Büyü Diyarına Götürülüşü*, 1847, tuval üzerine yağlı boya, 87 x 114.5 cm, Özel Koleksiyon.....181
- Resim 103:** Edward Burne-Jones, *Arthur'un Avalon'daki Son Uykusu*, 1881-1898, tuval üzerine yağlı boya, 277.5 x 635 cm, The Museo de Arte de Ponce, Porto Riko.....182
- Resim 104:** Julia Margaret Cameron, *Kral Arthur*, 1875, beyaz Kolodyum üzerine yumurta akı, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....183
- Resim 105:** John Roddam Spencer Stanhope, *Sir Gawaine Çeşmede üç Lady ile Karşılaşır*, 1857, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Society, Oxford.....185
- Resim 106:** Val Prinsep, *Sir Pelleas Lady Ettard'ı Bırakır*, 1857, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Library, Oxford.186
- Resim 107:** William Dyce: *Merhamet: Sir Gawain Merhametli Olacağına ve Asla Ladylere Karşı Olmayacağına Yemin Eder*, 1854, fresk, 342x178 cm, The Palace of Westminster Londra, İngiltere.....187
- Resim 108:** John Gilbert, *Göllü Lancelot*, 1886, tuval üzerine yağlı boya, 91 x 122 cm, Guildhall Art Gallery, Londra, İngiltere.....187
- Resim 109:** Rafaello Sanzio, *Disputa*, 1509-11, fresk, 770 cm, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan.....194
- Resim 110:** William Dyce, *Din: Sir Galahad ve Arkadaşlarının Tasavvuru*, 1851, fresk, 342x443 cm, The Palace of Westminster, Londra, İngiltere.....194
- Resim 111:** Henry Hugh Armstead, *Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin Kutsal Kase'yi Aramak İçin Yemin Etmeleri*, yak. 1860, alçak kabartma, The Palace of Westminster, Londra.....195
- Resim 112:** Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Lancelot Kutsal Kaseyi Nasıl Aradı ve Kralın Evinde Yaşanan Aşkla Kör Olan Gözleri Yüzünden Muhtemelen Göremedi*, 1882, vitray pencere, 46 x 32.5, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....197
- Resim 113:** Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Gawaine Kutsal Kaseyi Nasıl Aradı ve Göremedi Çünkü Gözleri Krallarının İyilikleri ile Kör Olmuştu*,

1882, vitray pencere, 46 x 32.5, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....	198
Resim 114: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Galahad Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Buldu Çünkü Kalbi Yalnızdı Böylece Kase'yi Ruhlar Şehri Sarras'a Dek Takip Etti</i> , 1882, vitray pencere, 46 x 32.5, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....	199
Resim 115: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Ruhun Şehri Olan Sarras'ta, Uzak Bir Ülkede Kutsal Kase Nasıl Bekler</i> , 1882, vitray pencere, 46 x 32.5, Victoria and Albert Museum, Londra, İngiltere.....	200
Resim 116: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışına Tuhaf Bir Genç Kız Tarafından Çağrılması</i> , 1890-94, pamuklu dokuma üzerine yünlü, ipekli, tiftik kumaşı ve deve tüyü uygulaması, 263 x 518 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....	202
Resim 117: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışında Silahlanması ve Yola Çıkışları</i> , 1890-94, pamuklu dokuma üzerine yünlü, ipekli, tiftik kumaşı ve deve tüyü uygulaması, 259 x 445 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....	203
Resim 118: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Sir Gawaine ve Sir Uwain'in Harabe Şapeldeki Başarısızlığı</i> , 1890-94, pamuklu dokuma üzerine yünlü, ipekli, tiftik kumaşı ve deve tüyü uygulaması, 259 x 323 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....	204
Resim 119: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Launcelot'un Başarısızlığı</i> , 1890-94, pamuklu dokuma üzerine yünlü, ipekli, tiftik kumaşı ve deve tüyü uygulaması, 243 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....	205
Resim 120: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Gemi</i> , 1890-94, pamuklu dokuma üzerine yünlü, ipekli, tiftik kumaşı ve deve tüyü uygulaması, 239 x 104 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....	206
Resim 121: Morris and Co., Edward Burne-Jones, <i>Varış, Kutsal Kase'nin Görüntüsü</i> , 1890-94, pamuklu dokuma üzerine yünlü, ipekli, tiftik kumaşı ve deve tüyü uygulaması, 259 x 912 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.....	207

- Resim 122:** Edward Burne-Jones, *Kutsal Kase Şapeli'nde Launcelot'un Rüyası*, 1896, tuval üzerine yağlı boya, 138.5x169.8 cm, Southampton City Art Gallery, Southampton, İngiltere.....208
- Resim 123:** Arthur Hacker, *Sir Percival'in Baştan Çıkarılışı*, yak. 1894, tuval üzerine yağlı boya, 132.1 x 157.5 cm, Leeds Art Gallery, Leeds, Yorkshire, Birleşik Krallık.....209
- Resim 124:** George Frederick Watts, *Sir Percival*, t.y., tuval üzerine yağlı boya, 56 x 25 cm, Astley Cheetham Gallery, Tameside Metropolitan Borough Council, Stalybridge, İngiltere.....210
- Resim 125:** Edwin Austen Abbey, *Galahad'ın Bebekliği*, 1890-1901, duvar resmi, 240 x 180 cm, Boston Public Library, Boston, ABD.....211
- Resim 126:** Edwin Austen Abbey, *Şövalyeliğin Yemini*, 1890-1901, duvar resmi, Boston Public Library, Boston, ABD.....212
- Resim 127:** Edwin Austen Abbey *Galahad'ın Arthur'un Sarayı'na Varışı*, 1890-1901, duvar resmi, Boston Public Library, Boston, ABD.....213
- Resim 128:** Albrecht Dürer, *Şövalye, Ölüm ve Şeytan*, 1513, gravür, 24.5 x 18.8 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Almanya.....215
- Resim 129:** Edward Burne-Jones, *Sir Galahad*, 1858, parşömen üzerine siyah mürekkep, 15.6 x 19.2 cm, Harvard Arts Museum, Cambridge, ABD.....216
- Resim 130:** Dante Gabriel Rossetti, *Sir Galahad Harabe Şapelde*, 1859, sulu boya, 29.21 x 34.30 cm, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham, İngiltere.....217
- Resim 131:** Arthur Hughes, *Sir Galahad*, 1870, tuval üzerine yağlı boya, 113 x 168 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, İngiltere.....218
- Resim 132:** Sir Joseph Noel Paton, *Sir Galahad'ın Kutsal Kase'yi Görmesi*, 1879-80, tuval üzerine yağlı boya, 43 x 29 cm, Özel Koleksiyon.....219
- Resim 133:** Sir Joseph Noel Paton, *Sir Galahad ve Meleği*, 1885, tuval üzerine yağlı boya, 27.5 x 19 cm, Özel Koleksiyon.....220
- Resim 134:** Sir Joseph Noel Paton, *Bir Melek Galahad'ı Dern Gölünden Nasıl Karşıya Geçirdi*, yak. 1885-86, tuval üzerine yağlı boya, 25 x 33.3 cm, yer bilinmiyor.....221
- Resim 135:** Sir Joseph Noel Paton, *Ne Mutlu Yüreği Temiz Olanlara*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 27.7 x 19, McManus Galleries, Dundee, İskoçya.....222

- Resim 136:** Dante Gabriel Rossetti, *Sir Galahad, Sir Bors ve Sir Perceval Kutsal Kase'den Nasıl Beslendiler; Fakat Sir Perceval'ın Kızkardeşi Bu Yolda Nasıl Öldü*, 1864, kağıt üzerine guaj ve sulu boya, 28.5 x 42.3, Tate Gallery, Londra.....224
- Resim 137:** George Frederick Watts, *Sir Galahad*, 1862, tuval üzerine yağlı boya, 191.8 x 107 cm, Harvard University Art Museums, Cambridge.....227
- Resim 138:** Henry Gustave Schmalz, *Sir Galahad: Fakat Kazandı Güzel Kadını*, 1881, tuval üzerine yağlı boya, yer bilinmiyor.....229
- Resim 139:** Dante Gabriel Rossetti, *Launcelot'un Kutsal Kaseyi Görüşü*, 1857, kireç boyası ile duvar boyama, Oxford Union Society, Oxford.....232
- Resim 140:** Dante Gabriel Rossetti, *Kutsal Kase Bakiresi*, 1857, kağıt üzerine sulu boya, 34.9 x 11.7 cm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.....233
- Resim 141:** Dante Gabriel Rossetti, *Kutsal Kase Bakiresi*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 92 x 57,7 cm, yer bilinmiyor.....234
- Resim 142:** Frederick Sandys, *Kral Pelles'in Kızı Kutsal Kaseyi Taşıyor*, 1862, tuval üzerine yağlı boya, 32 x 24 cm, Leicester Galleries, Londra, İngiltere.....235

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, kökeni yüzyıllar öncesinin sözlü gelenek ve yazılı kaynaklarına dayanan, birçok dilde, birçok ülkenin kattığı öğelerle gelişen Arthur Efsanesi'nin, Orta Çağ'ın bitimiyle zamanla azalan popülerliğini 19. yy.da yeniden canlandıran sebeplerin neler olduğunu irdeleyip, bu yüzyılda efsanenin görsel sanatlardaki temsillerini kategorize edip referans alınan metinlerle birlikte, biçimsel ve anlamsal boyutlarıyla değerlendirmektir. Çalışma, özellikle İngiltere ile ilgili olduğu için ele alınan kişi, eser, yer isimlerinin İngilizce kullanışları Türkçe çevirileriyle beraber kullanılmıştır.

Resim, heykel, mimari, fotoğraf, film, gravür gibi görsel sanatlar ile yazınsal ve sözsel anlatım arasındaki ilişki Antik Yunan'dan beri merak edilen, araştırılan bir konu olmuştur. Zanaat ve şiir için söylediği "...*Poema pictura loquens, pictura poema silens* ..." (Şiir, konuşan bir resim; resim sessiz şiir gibidir.) sözüyle aralarında bir bağ yaratarak ilk tartışmayı yaratan şair Simonides'dir.³ Bu benzerliğe değinen bir diğer isim ise *Ars Poetika* (Şiir Sanatı) eseri ile Horatius'dur. Horatius, *Ut pictura poesis*⁴ kavramıyla görsel sanatlar ile sözcüklerle anlatımı esas alan yazın arasındaki benzerliği belirtmektedir. Türkçeye "Şiir, resim gibidir." diye çevrilen bu sözle asıl amaçlanan vurguyu belirten şu saptama önemlidir: "...*Horatius'un buradaki sentaksı devingendir; ut kelimesi, karşı karşıya getirdiği iki varlığın arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmasını engellemekte, denklemin iki yanından birine öncelik tanımamaktadır...*"⁵

Rönesans Dönemi'nin tanınmış ressamı Leonardo da Vinci ise *Paragone* adlı kitabında resmin şiire üstün olduğunu dile getirmektedir. Leonardo için, şair her ne kadar kulak yoluyla işitme duyusuna hizmet etse de ressam göz yoluyla daha değerli bir duyuya hizmet eder. Çünkü göz, ruhun penceresidir, kulak ikinci sıradadır.⁶

19. yy.ın ilk yarısına hakim olan Romantik Dönem'e erişinceye dek 16. yy. İngiliz yazarlarından olan Sir Philip Sidney, 1595'te yazdığı *A Defence of*

³ Açelya Betül Gönüllü, "Antik Çağ ve Rönesans'ta Resim-Şiir Sanatı Karşılaştırması, **SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 10, Mart 2017, s. 230-231.

⁴ Özlem Uzundemir, "Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond", **Bilig**, No: 51, Güz -2009, s.232.

⁵ Leonardo Da Vinci, **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos Kitap, 2015, s. 46-47.

⁶ A.e., s. 18-19.

Poetry (Şiirin Savunması) kitabı ile 18. yüzyıl Alman düşünürlerinden olan Gotthold Ephraim Lessing'in 1766'da yazdığı *Laocoon* eseriyle resim ve şiir arasındaki üstünlük tartışmasında taraflarını şiirden yana kullanarak Romantik Dönem'in alt yapısını hazırlamışlardır. Yazının görsel sanatlardan daha üstün olduğunu savunan bir anlayış hakim olmuştur.⁷

19. yy.da Romantizm Akımı'nın sanatçıların konu seçiminde edebi kaynaklara yönelmesiyle Victoria Dönemi sanatçılarından çoğu bu çalışmaya konu olan Kral Arthur Efsanesi'nin çeşitli öykülerini eserlerinde işlemişlerdir. Özellikle eserlerinde efsaneyi çokça betimleyen Pre-Raphaelite Kardeşlik Grubu'nun Dante Gabriel Rossetti, William Morris gibi bazı üyelerinin aynı zamanda birer şair olduğu göz önünde bulundurulduğunda görsel sanatlar ve yazın bağlantısının yoğun bir şekilde işlendiği fark edilir.

Orta Çağ'dan Victoria Dönemi'ne dek giderek azalan ilgi Orta Çağ'a olan ilgiyle tekrar gün yüzüne çıkar. Yüzyıllarca başka dillerde başka kültürlerde anlatılan, yazılan, betimlenen efsanenin ana karakteri Kral Arthur'un yaşayıp yaşamadığı bilinmez.

Sanayi Devrimi sebebiyle Victoria Dönemi'nde büyük değişimler yaşanıyordu. Değişen üretim sistemiyle beraber şehirlerin artan nüfusu, plansız yerleşme, göç sorunları; sefalet ve kirlilik yüzünden ardı kesilmeyen bulaşıcı hastalıklar alt kesimler için zor hayat şartları demekti. Sermayesi artan, zenginleşen ülkenin kültür alanındaki açılımları, okur yazar oranının artması, romanın edebiyatta yerini güçlendirmesi gibi etmenlerle birleşince geride bıraktığı yüzyıldan bambaşka bir çehre sunuyordu.

Bu çağda, sanayileşmenin alt kesimin haklarından yana bir tavır almadığı, şehirleşmenin kendisiyle beraber gelir adaletsizliği, çalışma koşullarının ağırlığı, düşük hayat şartları getirdiği gibi düşüncelerle geçmişe yüzünü dönen, Orta Çağ'ı idealize eden bir anlayış da giderek hakimiyetini arttırıyordu. Dinsel, kültürel, sanatsal bakımdan Orta Çağ'ı idealize edenler arasında bir grup *The Germ* adında manifestoları sayılabilecek bir dergi ile varlıklarını ortaya koyuyordu. Pre-Raphaelite Kardeşliği adındaki bu grup Kraliyet Akademisi'nin kurallarına karşı çıkıp Yüksek Rönesans sanatçısı Raffaello Sanzio (1483-1520) öncesi dönemi örnek alan bir söylem geliştirdiyordu. Pre-Raphaelite'lerin iki safhası olsa da etkileri gruplarının dışına

⁷A.e., s. 19, 21.

taşıp başka sanatçıları da etkilemişti. Bahsedilen bu iki grup İngiltere’de şekillense de Amerika gibi başka ülkelerde de ilham kaynağı olmuştu.

BİRİNCİ BÖLÜM

KRAL ARTHUR VE EFSANESİ

1.1. Kral Arthur'un Kimliği

Arthur isminin anlamı *Arcturus*, *Arctos* 'tur (Büyük Ayı). Kutba yakın olup çember çizen bu takımyıldız Yuvarlak Masa'nın kökenini oluşturur.⁸ Adını ana karakterinden alan bir Orta Çağ efsanesi olan Kral Arthur Efsanesi doğduğu zamanda ve topraklarda kalmayarak yüzyıllar içerisinde sözlü gelenekle devam etmiş ve pek çok ülkenin edebiyatından beslenip gelişmiştir. Hem vakayinameler, şiirler, romanslar gibi yazılı kaynaklarda hem de görsel sanatlarda sıklıkla ele alınmıştır. Pek çok yazar; efsaneye yüzyıllar boyunca İngilizce, Latince, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce, Galce, Almanca, Felemenkçe ve Danca gibi pek çok anadilde temalar ve karakterler ekleyip çıkarmışlardır. Kral Arthur'un yaşayıp yaşamadığı halen tartışmalı bir konu olsa da *"Orta Çağ öykü anlatıcıları çok uzun zaman önce bir Arthur'un yaşadığına gerçekten inanırlar."*⁹ Jacques Le Goff'a göre *"...Arthur gerçekte var olan ancak tarihten uzaklaşarak efsaneye dönüşen ve hayal dünyasının kurgu kahramanlarına katılan tarihi şahsiyetler gibi gerçek ile düş ve kurgu ile tarih arasında efsanevi kişilere dönüşmüş Orta Çağ kahramanlarının güzel bir örneğidir..."*¹⁰ Ancak Arthur'un gerçekten yaşayıp yaşamadığı, bir kral yerine bir savaş lideri olup olmadığı ya da zaman içinde tarihi bir kişiliğe bürünüp bürünmediği tartışılabilir bu tartışmalar Arthur Efsanesi'nin dallanıp budaklanarak Avrupa'nın büyük bölümüne ulaşmasına engel olmamıştır.

1.2. Arthur Efsanesi

"... Arthur Efsaneleri, hem kronolojik hatalarla doludur hem de çağdaş olup geçmişten bugüne varlığını sürdüren öykülerin ve ideolojilerin bütünsel çalışmasıdır. Kesinlik peşinde olmayan yeni yazarlar ve okurlar her dönemde Camelot'un trajedisinden alınacak dersi tekrardan keşfetmekle ya da değiştirmekle yeterince ilgilenmişlerdir. Bu nedenle her ne kadar

⁸ Thomas Bulfinch, **Bulfinch Mitolojisi: Efsaneler Çağı, Şövalyeler Çağı, Charlemagne Efsaneleri**, Çev. Esin Özer, Berk Özcangiller, İstanbul, Kabcı Yayınevi, 2011, s. 392.

⁹ Norris J. Lacy, Geoffrey Ashe, Debra Mancoff, **The Arthurian Handbook: Second Edition**, New York, Routledge Publishing, 1997, s. 3.

¹⁰ Jacques Le Goff, **Ortaçağ Kahramanları**, Çev: Füsün Önen Pinard, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 27.

*karakterler, sahneler ve kostümler, Erken Orta Çağ Dönemi'nin bazı kısımlarını yansıtsa da günahkar tutkular, sadakat ve kadere dair temalar evrenseldir."*¹¹

Arthur Efsanesi'nde konu edilen hikayeler: Büyüleri yardımıyla Arthur'un doğumunu sağlayan, onu tahta geçiren, Arthur'a yol gösteren büyücü Merlin, Arthur'un karısı Kraliçe Guenever, şövalyelik kodları kavramı olan *chivalry*¹² idealleriyle bağlantılı Yuvarlak Masa Şövalyeleri, Arthur'un taştan çıkardığı kılıcı Excalibur, yaşadığı yer Camelot, Kutsal Kase hikayesi, özellikle Launcelot ve Kraliçe Guenever ilişkisi ile Tristram ve Isoud aşkını öyküleyen şövalyelerin maceraları ve aşkları, Arthur'un oğlu/yeğeni olan Mordred'in Arthur'a ihaneti, krallığın çöküşü, Arthur'un savaşta yaralanması ve iyileşmesi için Avalon'a götürülmesi ve bir gün geri döneceğine olan inanıştır.

Öykünün birçok versiyonu olsa da genel hatları aynıdır ve özetle şöyledir: İngiltere Kralı Uther Pendragon (*Pendragon, Britanya'nın bütün kralları üstünde yaptırımını bulunan ve seçimle edinilen bir unvandı.*)¹³, Cornwall Dükü Gorlois'nin karısı Igraine'e aşık olur ve onunla birlikte olmak ister; bunun üzerine Gorlois, korumak amacıyla karısını Tintagel kalesine koyar. Ancak bir *incubus*'un (erkek demon) oğlu olan Merlin'in büyüsi yardımıyla Uther Pendragon Gorlois'nin kılığına girer ve gece Tintagel'e gelip Igraine ile beraber olur; o gece Igraine Arthur'a hamile kalır. Gorlois'nin bu büyüü öğrenmesi üzerine onun ve Uther'in orduları karşı karşıya gelir, Gorlois öldürülür ve Uther Igraine ile evlenir. Merlin, Uther'in Igraine'in koynuna girmesini bir şartla sağlayabileceğini söylemiştir. Arthur dünyaya geldiğinde Uther bebeği Merlin'e verecektir. Kralın bebeği Merlin'e vermesinin ardından, Arthur; İngiltere kralı olacağı zamana dek Sir Ector'un yanında kalır, oğlu Sir Kay ile birlikte büyür. Uther Pendragon ölünce birçok kişi krallıkta hak iddia eder, Merlin de Milat yortusundan önce Londra'nın en büyük kilisesinde ülkenin tüm lord ve asilzadelerinin toplanması için Canterbury başpsikoposuna gider ve o gün onun sözünü dinleyen herkes orada toplanır. Merlin, mezarlıkta büyük bir taşın ortasına saplanmış Excalibur adlı kılıcı kim çıkarırsa o kral

¹¹ Laura Cooner, Robert Thomas, *Arthurian Writers A Biographical Encyclopedia*, Ed. Laura Cooner, Robert Thomas, Greenwood Press, Westport, 2007, s. xii.

¹² İngilizce'deki "şövalyelik" (*chivalry*) kelimesi Fransızca at anlamına gelen *le cheval*'den türetilmiştir. Önceleri "erkek çocuk" ya da "hizmetkar" anlamına gelen "şövalye" (*knight*) ise bir delikanlıya özellikle silah taşıma imtiyazına kabul edildikten sonra atfedilirdi. Bu imtiyaz yalnızca soylu ve zengin gençlere bahşedilirdi, çünkü halkın çoğunun silahı yoktu. Bknz. Bulfinch, *a.g.e.*, s. 365.

¹³ *A.e.*, s. 390.

olacak der ve isteyen herkesin kılıcı deneyebileceğini, kılıcın on şövalye tarafından da korunacağını bildirir. Oradaki herkes dener ancak kimse başaramaz. Yılbaşı günü ayın bittikten sonra mızrak oyunu ve cirit oyunu oynamak için şövalyelerin toplandığı bir gün Sir Ector, Sir Kay ve Arthur da onların arasındadır. Sir Kay'in kılıcını babasının evinde unutması üzerine Arthur, kılıcı almak için döner, evde kimseyi bulamayınca da mezarlıktaki kılıcı almaya karar verir. Excalibur'u çıkarmayı başarır. Merlin de bunun üzerine Arthur'un kral ilan edilmesini sağlar. Kılıcı taştan çıkarmış olsa da birçok kral ve baron Arthur'u kral olarak kabul etmezler ve birçok savaş olur. Arthur pek çok lordla savaştıktan sonra krallığını büyütür; Galler'i, İrlanda ve İskoçya'yı birleştirir. En görkemli dönemini yaşayan bu sarayda Kral Arthur ile Guenever evlenirken hediye olarak verilen yüz şövalye ve bir yuvarlak masa bulunur, dünyanın temsili olan yuvarlak masada Kral Arthur'un şövalyeleri eşit şekilde oturur. Kral, Guenever ile evlenmiştir ancak kraliçe en güçlü şövalye Launcelot ile aşk yaşamaktadır. Arthur'un tanımadığı üvey kız kardeşinden Mordred adlı bir çocuğu doğar. Merlin'in Arthur'un mayısın birinde dünyaya gelecek bir çocuk tarafından öldürüleceği kehaneti üzerine Arthur, krallığındaki bütün erkek bebeklerin öldürülmesini emreder ama Mordred iyi bir adam tarafından kurtarılır. Efsanenin bir diğer önemli teması da Yuvarlak Masa Şövalyelerinin, İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kullandığı ve çarmıha gerildiğinde kanının içinde toplandığı ve Arimethealı Yusuf'un Britanya topraklarına getirdiğine inanılan Kutsal Kase'yi arayışıdır. Bir gün genç bir kızın saraya gelip kutsal kase arayışı çağrısı yapması üzerine şövalyeler bu kutsal göreve çıkarlar ancak Kutsal Kase macerasından başarılı çıkacak tek şövalye Sir Galahad olacaktır. Başarısız geçen Kutsal Kase macerasından sonra saraya dönen şövalyeler arasında Sir Launcelot kaseyi ararken verdiği sözleri unutmuştur. Her ne kadar kraliçeyle ilişkisini keseceğine dair yeminler etse de Sir Launcelot dayanamaz ve yine soluğu kraliçenin yanında alır. Gizli ilişkinin duyulmasını isteyen şövalyeler yüzünden sarayda bu yasak aşk duyulunca tüm krallık sarsılır, kraliçe yakılarak öldürülme cezasına çarptırılır. Bu emir karşısında Launcelot saraya gelip birçok şövalyeyi öldürme pahasına savaşarak kraliçeyi kurtarır ve evi Joyous Gard'a götürür. Papa'nın kral ve Launcelot güçleri arasında bir ateşkes düzenlemesiyle Launcelot, Guenever'i geri gönderir ve kendisi Fransa'ya gider. Fransa'da Launcelot'a savaş açan Arthur'un ülkesinde bir yandan da kıtlık ve salgınlar başlamıştır. Sir Mordred, Yuvarlak

Masa Şövalyelerinin dağılmasını ve babasının Sir Launcelot'la savaşını fırsat bilerek, Arthur'un savaşta öldüğü yalanını bildiren mektuplar yazarak bir meclis toplatıp kendini kral ilan ettirir ve kraliçeyle evlenmeye kalkışır. Bu olayların haberini alır almaz, Arthur ordusuyla ülkesine geri dönmek için yola çıkar ve dönüş yolculuğunda Mordred'in ordusu ile karşılaşır. Birkaç savaştan sonra her ne kadar ateşkes imzalasalar da bir yanlış anlama üzerine ateşkes bozulur ve Mordred öldürülür. Arthur'un da ölümcül bir yara aldığı bu savaşta sadece Sir Bedivere ve Arthur sağ kalmıştır. Geri kalan herkesin öldüğü bu savaştan sonra kralın çok vakti kalmamıştır, yanındaki şövalye Sir Bedivere kralı sırtına alır ve beraber suyun kenarına giderler. Suyun kenarında başlarında siyah örtüler olan Arthur'un kız kardeşi Morgan le Fay, Northgalis Kraliçesi ve Issız Toprakların Kraliçesi'nin yanında bir de göl perisi Nimue'nin de olduğu bir kayık kralı beklemektedir. Kral kayığa geçince, başını birinin dizinin üzerine koyar ve yaralarının iyileşmesi için ağlaşma ve matem içinde Avilion / Avalon adasına doğru ilerleyerek gözden kaybolurlar. Kayık gidince Sir Bedivere ağlayarak bir münzevinin evine varır ve yeni kazılmış bir mezar fark eder. Münzevinin şövalyeye, kısa bir süre önce Ladylerin bir ceset getirdiğini söylemesi üzerine ölen kişinin Kral Arthur olduğunu anlar. Ölüp ölmediği kesin olmayan kralın İngiltere'nin ona ihtiyacı olduğunda ya da Kutsal Haç'ı elde etmek için bir gün döneceğine inanılan Arthur'un mezarının üstünde *His jacet rex quondum rexque futurus* (Burada yatıyor bir zamanların ve geleceğin kralı.) yazılıdır. Tüm bunlar olurken kraliçe de bir manastıra kapanır, Sir Launcelot da rahip olmaya karar verir. Bir gece gördüğü rüya üzerine kraliçeyi görmeye Almesbury'e giden şövalye kraliçenin öldüğünü duyar, kendisi de kısa bir süre sonra kutsal bir insan olarak ölür.

350 yıldan fazla bir süre Roma İmparatorluğunun bir parçası olan Britanya, 410 yılı civarında Roma topraklarından kopar. Adanın yerlileri olan Britonlar ise İrlandalılar gibi Kelt kökenli halklardan biri olup Galliler, Cornish ve Bretonlar gibi Britonların soyundan gelenlerdir. Zaman içinde kendi gelenekleriyle Romalılardan edindikleri yeni kültürü de benimseyen adanın sahipleri Hristiyanlığı kabul etmiştir. Adada yaşayan bu halklar 410'da Roma İmparatorluğundan ayrılınca kendi başlarına kalırlar. Ancak bir süre sonra güçlerini yitirince kuzeyden gelen Anglo, Sakson ve Jutelardan oluşan yeni halklar Britanya'ya doğru ilerleyince, adanın yerlileri onları durduramaz. Daha

önceleri de adada bulunan bu göçmen halklar zamanla daha fazla sayılarla gelip adaya temelli yerleşip adada bulunan halklarla beraber İngiliz ulusunu oluştururlar. Saksonların ve öteki halkların adaya yerleşmesiyle savaştan kaçan adanın çoğu yerlisi ise Britanny ve Normandiya'ya kaçar.

Arthur Efsanesi'ne göre ise 5. yy.da Roma İmparatorluğundan koparak adada yaşamaya devam eden yerli halk, Vortigern adlı bir yöneticinin kontrolü altına girer. Kısa süre sonra Vortigern, kuzeyden düşmanları tarafından taciz edilince Saksonları adaya yardımcı güç olarak çağırır. Bunun üzerine daha çok sayıda adaya izinsiz gelen Saksonlara karşı kontrolünü kaybeden Vortigern'in yerine yeni liderlerin geçmesiyle Saksonlar tehlikesi ortadan kalkar, Kelt kökenli Arthur ise bu liderlerden biridir. Bu süre içinde de kuzeyden gelen göçmen halklar sınırlı bir alana yerleştirilir. Güç Britonlara geçmiştir. Arthur zamanında Sakson tehlikesinden yaklaşık yarım yüzyıl kurtularak en parlak dönemini yaşayan Britonlar, Arthur'un ölmesiyle artık güvende değildirler. Kuzeyden gelen Anglo, Sakson ve Jutelardan oluşan bu halklar Britanya'ya doğru tekrar ilerler ve adaya temelli yerleşirler.

1.3. Arthur Efsanesinin Ana Kaynakları

Helen Fulton; "...Bugüne dek, 9 ve 10. yüzyılların güvenilir tarihi kaynaklarında ve Britanya soyağacında Arthur'un olmaması, çoğu çabanın onu tarihi olarak beşinci yüzyılın sonları ve altıncı yüzyılın başlarına koymaya uğraştığı anlamına gelir..."¹⁴ cümlesiyle gerçekte Arthur'un varlığının tartışmalı olması nedeniyle yaşadığı dönemi belirleme çalışmalarının onu 5 ve 6. yüzyıla tarihlediklerini gösterir.

Kral Arthur Efsanesi'nin kaynaklarına baktığımızda, Arthur'dan bahseden ilk metin, *muhtemelen İskoçya'nın güneydoğusunda bir bölgede yaşayan Gododdin adındaki bir kabilenin savaşçılar için yazılmış bir ağıt olan "Gododdin" olarak bilinen şiirdir.*¹⁵ Aneirin adlı bir Gal ozanınca 600 yılı civarında gerçekleşen Catraeth savaşında ölen kahramanların anısına yazılan bu şiirde düşmanlarını öldüren Gwawrddur adında bir savaşçıdan bahsedilse de "...Though he was no Arthur..." (Ama Arthur değildi.) diye bir açıklama gelir.⁹

¹⁴ Alan Lane, "The End of Roman Britain and the Coming of the Saxons: An Archeological Context for Arthur?", *A Companion to Arthurian Literature*, Ed.Helen Fulton, Blackwell Publishing, West Sussex, 2009, s. 16.

¹⁵ Alan Lupack, *The Oxford Guide To Arthurian Literature and Legend*, New York, Oxford University Press, 2007, s. 13.

Bir başka kaynak ise 6. yy.da yaşamış bir keşiş olan Gildas'ın *De Excidio et Conqueste Britanniae* adlı eseridir. Efsaneye göre Arthur ve topraklarından kaçmayan yerli halk Badon Dağı'nda Saksonları püskürterek zafer kazanmıştır. Gildas, Arthur ismini kullanmadan Badon Dağı'ndaki bu zafere gönderme yapmıştır. Yıkım olarak Sakson istilasını kastettiği ve Britanyalıların günahlarının karşılığı olduğunu belirttiği kitabı Sakson istilasını ve o dönem Britanya'nın durumunu anlamak açısından önemlidir. Cavendish; Gildas'ın Arthur ismini kullanmaması kimi tarihçilerde Arthur'un var olmadığı izlenimi uyandırır da Gildas'ın geçmişin bir tarihini yazmadığını ve her durumda kişi isimleri kullanmaktan kaçındığını belirtir.¹⁶

Britanyalı keşiş Bede'nin (673-735) 731'de tamamladığı *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* adlı eserinde Gildas'ın verdiği bilgilere bazı detaylar ekler ve o da Arthur ismini kullanmadan dönemi anlatır.

800 yılı civarlarında *Historia Brittonum* yazarı eserin bazı kopyalarının önsözünde adı geçen Nennius'tur. Nennius 9. yy.da yaşamış bir keşiştir. Nennius, Saksonlara karşı yürütülen on iki zaferden bahsetmesinin yanında bu savaşlardan sonuncusu olan Badon Dağı'ndaki savaşta Arthur'u dokuz yüz altmış adamı tek başına öldüren *dux bellorum* (savaş lideri) olarak betimlemiştir. Badon Savaşı'na bir diğer gönderme de 950 yılı civarı derlenen *Annales Cambria*'dır.

Efsanenin erken dönem kaynaklarından olan *Galce Üçlemeler*, Arthur Efsanesi'nin önemli kaynaklarından. Arthur Efsanesi'ni oluşturan Gal ozanlarının dilden dile geçen şiirleri ve öyküleri, gezici ozanlar ve öykücüler tarafından 11ve 12. yüzyıllarda Avrupa'nın pek çok bölgesine yayılır. Bu yayılmayla beraber Arthur savaşçı bir kraldan öte feodal bir krala dönüşür. Galce kaynaklara ek olarak *The Birth of Arthur*, *The Spoils of Annwfn* gibi kaynakların yanında daha sonra 1838-49 yılları arasında Lady Charlotte Guest'in (1812-1895) çevirip düzenlediği *Culhwch ac Olwen* gibi Gal öykülerinin toplandığı *Mabinogion* adlı kitap 11. yüzyılın ortalarına aittir ve Arthur ve sarayından bahseder.

Monmouthlu Geoffrey'nin (yak. 1100-1155), 1138 civarı yazdığı vakayinamesi *Historia Regum Britanniae*, Kral Arthur Efsanesi ile ilgili en

¹⁶ Richard Cavendish, **King Arthur and The Grail The Arthurian Legends and Their Meaning**, Suffolk, Granada Publishing, 1980, s. 7.

önemli kaynaklardan biridir. Bu eseri için hiçbir zaman bulunmayan eski bir kitaptan yararlandığını söyleyen Geoffrey için Urgan, aslında böyle bir kaynağın bulunamadığından, efsanelerden etkilenecek hayal ürünü bir Britanya tarihi uydurduğundan bahseder.¹⁷ Ona inanmayanlar olsa da kendisinden sonra gelen efsaneyle ilgili olan pek çok vakanüvisi, yazarı, şairi etkileyen Monmouthlu Geoffrey, Nennius'un savaş lideri olarak sözünü ettiği Arthur'u, Britanya Kralı olarak betimleyerek efsanenin merkezine koymuştur. Arthur dönemini 450 ve 550 yılları arasında belirsiz bir döneme koyan Geoffrey'e göre Arthur dönemi Britanya'nın zenginlikte, bollukta, refahta çok üstün olduğu bir dönemdir. Roma İmparatorluğu topraklarından 5. yy.da ayrılan Britanya tarihini Aenes'in torunu olan Brutus'un Britanya'ya gelip yerleşmesiyle başlattığı yapıtında yazara göre Arthur dahil olmak üzere öteki Britanya kralları da Brutus'un soyundan gelmektedir. Bu krallar arasında Vortigern tarafından öldürülen Constantine adında bir kraldan, Saksonları Britanya'ya çağıran Vortigern'den, Saksonların Vortigern'i ele geçirip onu kendi kontrolleri altına almalarından ve Vortigern'in Galler'e kaçışından söz eder. Constantin'in iki oğlundan Aurelius Ambrosius'un kısa bir süreliğine tahta geçişini, sonrasında tahtın Pendragon diye adlandırılan Uther'a kalışını anlattığı yapıtında, Merlin'in büyülerinin yardımıyla dükün karısı ile beraber olan Uther'in oğlu Arthur, Saksonları Bath'ta (Badon) yener. Saksonlar küçük bir alana sıkıştırılmıştır. Saksonların tehlikesinden sonra tüm uluslara örnek olacak bir şövalyelik düzeni kuran Arthur on beş yaşında kral olur, Britanya ve İskoçya'daki düşmanlarını yener ve Guenever ile evlenir. Roma, Arthur'dan haraç ödemesini isteyince Arthur Roma'ya savaş açar ve onları yenerek Avrupa'nın çoğunu fetheder. Ancak Britanya'da yetkili bıraktığı yeğeni Mordred'in tahtı ele geçirip, Saksonlarla anlaşma yaptığını ve Kraliçe Guenever'i kandırıp onunla ilişki yaşadığını öğrenince eve döner. Mordred'i savaşta öldüren Arthur yaralanır ve iyileşmesi için Avalon'a götürülür. Ancak Geoffrey, Arthur ile ilgili pek çok temel karakteri yapıtına almamıştır. Geoffrey, Mordred'i sadece Arthur'un yeğeni olarak anlatır, kardeşi ile olan ensest ilişkisinden doğan bir oğul olduğundan söz etmez. Geoffrey'in efsanesinde Excalibur, yuvarlak masa, kase arayışı, Lancelot, Morgan le Fay gibi öğeler yer almamıştır.¹⁸

¹⁷ Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 50.

¹⁸ Daha fazla bilgi için bkz: **Geoffrey of Monmouth: History of the Kings of Britain**, Çev. Aaron Thompson, Medieval Latin Series, Cambridge, 1999.

Geoffrey'nin kitabına çeşitli eklemeler yapıp, bazı bölümleri çıkararak değişiklik yapan yazarların yanında, Wace (1100-1174) adlı bir İngiliz de Geoffrey'nin kitabını kaynak alarak Fransızca bir şiir yazmıştır. Britanya tarihinin çok meşhur olmasını sağlayan Wace büyük bir öneme sahiptir. Wace'i kaynak olarak kullanan Lazamon ise 1188-1250 yılları arasında *Brut* adını verdiği İngilizce aliterasyonlu bir şiir yazmıştır.

"... 12. yy.da Monmouthlu Geoffrey, Arthur ile ilgili tarihi edebiyatı ve kurgulayarak yazınsal tarihi yeniden şekillendirirken başka önemli bir gelenek de geliyordu. Bu gelenek, romans geleneği *chivalry* ile ilgili davranışlarla beraber *courtly love* (kibar aşk) olarak bilinen öğeleri birleştirerek yeni bir tür edebiyat yarattı."¹⁹ 12. yüzyılda Arthur Efsanesi'nin yeni bir yönünü belirleyenlerden biri olan Fransız Chrétien de Troyes (yak. 1165-1181) ilk Arthur romans yazarıdır. "*Arthur ve adamlarının Kelt öyküleri Avrupa kültürünün dünyasına girdiğinde, hikayeleri bir feodal kral ve şövalyelerine dönüştü.*"²⁰ Bu romanslarda Chrétien'in Arthur'u savaşçı rolünden çok avlara, ziyafetlere katılan bir feodal krala dönüşmüştür. Her ne kadar *courtly love*, *chivalry*, yuvarlak masa temalarının vakayinamalarda kökleri bulunsa da Chrétien, Arthur Efsanesi ile ilgili yazdığı eserler arasında *Erec ve Enid Cligés*, *Le Chevalier de la Charrete*), *Yvain*, *Le Chevalier aulion*, *Perceval ou Le Conte du Graal*) adlı beş romansı ile Kral Arthur Efsanesi'ne bu temaları ekleyerek kendisinden sonra gelen pek çok yazarı ve şairi etkilemiştir. Launcelot ve Guenever ilişkisini de kibar aşk bağlamında betimleyen Chrétien, kaseden ilk söz edendir. Ancak sözünü ettiği bu kase, İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kullandığı ve çarpmıha gerilen İsa'nın kanlarının toplandığı Kutsal Kase olmaktan uzaktır, sadece gizemli bir kaptır.

13. yy.da Jean Bodel *matière* sözcüğünü "konu" anlamında kullanır ve konularında Orta Çağ toplumunu merkeze alan üç *matière*'den *Chanson des Saisnes*'de bahseder. Bunlar: *Matière de France*, *Matière de Bretagne* ve *Matière de Rome la Grant*'tir. İngilizcesi *Matter of Britain*'da Kral Arthur Efsanesi merkezdedir. Fransızların büyük ilgi duyduğu bu efsaneye Chrétien'in kayıtsız kalması mümkün olamazdı.²¹

13. yy.da Wolfram von Eschenbach'ın (yak. 1170-1220) *Parzival*'i ve Gottfried von Strasburg'un (?-yak.1210) *Tristram*'ı Arthur romanslarının

¹⁹ Lupack a.g.e., s. 83.

²⁰ Cavendish, a.g.e., s. 39.

²¹ Urgan, a.g.e., s. 52-53.

Almanya'daki önemli örneklerindendir. 13. yy.da yaşamış olan Robert de Boron, *Le Roman du Graal* adlı kitabında Kase'yi, Arthur Efsanesi'nin önemli temalarından olan Son Akşam Yemeği'nde İsa'nın kullandığı kase ve Arimathealı Yusuf'un İsa'nın çarmıha gerildikten sonra akan kanlarını topladığı kap olarak tanıtır. Başka bir aşk öyküsü olup romans yazarlarının sıkça işlediği Tristram ve Isoud öyküsü de zaman içinde Arthur Efsanesi'ne bağlanmıştır.

Efsaneyle ilgili önemli bir kaynak da 13. yy.da yazılan beş yapıtın oluşturduğu *Vulgate Cycle*'dir. Bu beş yapıttan biri olan *La Queste del Saint Graal* Arthur Efsanesi'nin önemli figürlerinden şövalye Sir Galahad betimlenir. Efsanede Sir Galahad kutsal kase arayışında başarılı olan tek kişidir.

Yaşamı üzerine pek bir bilginin olmadığı, bir söylentiye göre kesin olmamakla birlikte 1408'de doğmuş ve 1471'te hapiste ölmüş olan Sir Thomas Malory'nin 1470'te tamamladığı *Arthur'un Ölümü (Le Morte Darthur)* eseri 1485'te William Caxton (yak. 1422-1491) tarafından basılır. Malory; *Vulgate Cycle*, Fransızca nesir *Tristram, Mort Artu, Queste* gibi bazı kaynaklardan yararlanarak efsaneyi derlemiştir. Malory'nin değişik kaynaklardan faydalanıp derleyip düzenlediği, gereksiz bulduklarını çıkardığı *Arthur'un Ölümü* adlı kitabı Mina Urgan'a (1915-2000) göre bir derleme olmaktan çıkmış, yazarın tek başına yazmış olduğu bir yapıta dönüşmüştür. Düzyazı yazdığı halde Malory'nin bir şair sayılması gerektiğini söyleyen Urgan, Victoria Çağı'nın önemli şairi Lord Alfred Tennyson (1809-1892) Malory'nin Arthur'unu kaynak olarak kullandığı *Idylls of the King* adlı kitabında Malory'nin düzyazısını şiire çevirmeyi amaçladığını, oysa Malory'nin düzyazısının Tennyson'ın yapıtından daha şiirsel olduğunu belirtir.²² Malory'nin kitabı 1498-1634 yılları arasında beş kez daha başka yayıncılarca basılır. Kitabı o kadar etkili olmuştur ki 19. yüzyılda Tennyson'ın yapıtı *Idylls of the King* ile pek çok sanatçıya ilham vermiştir.

Orta Çağ'daki gibi yoğun olmasa da 16. yy.dan 18. yy.a dek önemli Arthur eserleri basılmaya devam etmiştir. 16. yy.da önemli şair, vakanüvis ve romans yazarlarının eserleriyle Arthur Efsanesi'ne ilgi devam eder. Edmund Spencer'ın (1552-1599) *The Faerie Queen*'i ve Thomas Hughes'un trajedisi *The Misfortunes of Arthur* (1588) bu yapıtlardandır. Kennedy'nin belirttiği gibi "...Kraliçe Elizabeth kendi emperyalistik fikirleri için Arthur'un fetihlerinden destek

²² Urgan, a.g.e., s.100.

buldu..."²³ Edmund Spencer'ın yapıtında Arthur Efsanesi'nin dönemin politikasına uygunluğuna dikkat çekilmiştir. John Milton (1608-1674) Arthur ile ilgili epik bir şiir yazmayı düşünse de Arthur'un tarihi varlığından şüpheleri nedeniyle vazgeçmiştir.

Bunların yanında Michael Drayton'ın (1563-1631) *Poly- Olbion* adlı şiirinde Arthur Efsanesi'ne olan ilginin azalmasına isyan etmesiyle, 18. yy.da Henry Fielding'in *The Tragedy of Tragedies* adlı eseri Arthur Efsanesi'ni konu almıştır. Aydınlanma Çağı'nda oluşan akıl eksenli bakış açısı Orta Çağ metinlerine olan ilgiyi azaltmıştır. Orta Çağ'ı zararlı düşüncelerle ve hurafelerle dolu olarak algılayan Aydınlamacı görüş bir Orta Çağ efsanesi olan Kral Arthur'dan da uzak durmuştur.

Orta Çağ'dan 19. yy.a kadar olan sürede Arthur Efsanesi'ne olan ilgi tamamen bitmemiş olsa da 19. yy. bu ilginin yoğunlaştığı, bununla ilgili olarak pek çok eserin yazıldığı, özellikle görsel sanatlar ve edebiyat alanında Arthur'un popüleritesinin arttığı bir dönemdir. 18. yy.ın sonları ve 19. yy.ın başlarında Romantizmle birlikte Orta Çağ'a olan ilgi yeniden uyanmıştır. Sanattan mimariye, edebiyattan politikaya ve dine uzanan bir Orta Çağ düşlemi içinde sanatçılar kendilerine yer bulmaya çalışmışlardır. 19. yy.da öteki ülkelere kıyasla İngiltere, İskoçya ve Amerika'da yazarların Arthur efsanelerine ilgisi daha fazla olmuştur. İngiltere'de bu duruma kaynaklık edenlerin başında Arthur Efsanesi'nin bir özetini sunan George Ellis'in (1753-1815) *Specimens of the Early English Poets and Specimens of Early English Metrical Romances* adlı yapıtları gelir. Eski Orta Çağ metinlerinin modernize edilerek basılıp yayımlanmaları çoğu okuyucunun bu döneme sıcak bakmasını sağlamıştır. 1816-1817 arasında üç kez basımı yapılan, 19. yy. sanatçılarının sıkça kaynak olarak kullandığı Malory'nin *Morte D'Arthur'un* yeniden keşfi ve Sir Walter Scott'un (1771-1832) şövalyelik idealleri gibi yönleriyle Orta Çağ'a olan ilgiyi uyandırdığı romanlarıyla birlikte 19. yy.da İngiliz centilmenlerine şövalyelik kurallarınca rehberlik yapması açısından Kenelm Henry Digby'nin (1797-1880) *The Broad Stone of Honour or Rules for the Gentlemen of England*, (1822) kitabıyla şövalyelik kodlarını Victoria toplumu centilmenlerine uyarlamaya çalışması oldukça etkili olmuştur.

²³ Edward Donald Kennedy, **King Arthur: A Casebook**, Ed. Edward Donald Kennedy, Great Britain, Routledge, 2011, s. xx.

Dönemin öteki etkin çabaları arasında John Thelwall'ın (1764-1834) *The Fairy of the Lake*, Thomas Love Peacock'un (1785-1866) *The Round Table; or, King Arthur's Feast* (1817) ve en etkili yapıtlardan olan Lord Alfred Tennyson'ın (1809-92), *Idylls of the King* ve Arthur Efsanesi'yle ilgili öteki şiirleridir. Tennson ve Malory dışında Sir Walter Scott'ın (1771-1832) 1804'te yayımladığı *Sir Tristram* ve *The Bridal of Triermain* adlı öyküsü; Mark Twain'in (1835- 1910) *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) adlı bitmemiş yapıtı halkın Arthur ile ilgili temalara karşı beğenisini destekleyen kitaplardandır.

Kral Arthur Efsanesi, 19. yy.da birçok yazarı ve şairi etkilerken, görsel sanatlarda büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Edward Burne Jones (1833-1898), Dante Gabriel Rossetti, William Morris, William Holman Hunt (1827-1910), James Archer (1823-1904), Frederick Sandys (1829-1904) gibi sanatçıların kaynak olarak en çok tercih ettikleri yapıtlar ise Malory'nin *Arthur'un Ölümü* ve Tennyson'ın *The Lady of Shalott* ile *Idylls of the King* şiirleridir.

Arthur Efsanesi 19. yy.'da kazandığı popülerliği büyük oranda devletin resmi şairi Lord Alfred Tennyson'a borçludur. Victoria Dönemi'nin en önemli şairlerinden olan Tennyson, *Idylls of The King* eseri sayesinde Kral Arthur Efsanesi'ni eski popüleritesine kavuşturmuştur. Yunancadan gelen, sonunda tek "I" harfi yerine bulunan *Idyl* sözcüğü, çoğunlukla aşkla ilgili, şiirsel bir tasvir yahut öykü anlamındadır. Tennyson, bu sözcüğü iki "I" ile kullanmıştır. Bu şiirlerin her biri ayrı bir öyküyü anlatır.²⁴ Tennyson'un başlıca kaynağı Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'dür.²⁵

Tennyson, Arthur Efsanesi'yle ilgili olarak ilk kez 1832'de *The Lady of Shalott* şiirini yayınlar, 1842'de de şiirin birçok açıdan değiştirilmiş versiyonunu, *Sir Lancelot and Queen Guinevere*, *Morte d'Arthur* ve *Sir Galahad* adlı şiirlerini yayınlar. Tennyson'ın 1842 tarihli bu şiirleri 1857'de Edward Moxon (1801-1858) tarafından ahşap baskı tekniğiyle illüstrasyon olarak yeniden yayınlanır. Bu elli beş illüstrasyondan üçü Rossetti, biri Hunt, ikisi Maclise'e (1806-1870) ait olmak üzere sadece altı tanesi Arthur Efsanesi'yle ilgilidir. 1859'da *Idylls of the King* kitabının ilk dört şiiri *Enid*,

²⁴ Urgan, a.g.e., s.1554.

²⁵ *Arthur'un Ölümü* adlı eser için faydalanan kaynak: Sir Thomas Malory, *Arthur'un Ölümü*, Çeviren: Mina Urgan, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2002.

Elaine, Vivien, Guinevere basılır. 1870'te diğer şiirlerden *The Holy Grail, The Coming of Arthur, Pelleas and Ettarre* ve 1872'de *Gareth and Lynette, The Last Tournament* basılır. 1842'de basılan şiiri *Morte d'Arthur*'dan Excalibur, gölden çıkan gizemli kol, siyah giyinmiş Ladyler gibi bazı imgeleri çıkarıp *The Passing of Arthur* ile birleştirir. Son olarak da 1885'te *Balin ve Balan* basımı diğerlerini takip eder. Tennyson, 1861'de bu kitabını, yayınlanmadan önce ölen Kraliçe Victoria'nın eşi Prens Albert'in (1819-1861) anısına sunmuştu. Tennyson, Prens Albert'i kendini tamamen İngiltere'ye adanmış, Arthur gibi İngiltere'nin ideal bir yöneticisi sayıyordu ve onu örnek alarak Kral Arthur kişiliğini betimlemişti. Arthur'a o kadar çok ideal yüklemişti ki Arthur etten kemikten bir insan değil adeta soyut bir boyuta, simgesel bir varlığa taşınmıştı.²⁶

Tennyson'ın dışında Arthur Efsanesi ile ilgili 1848'de Edward Bulwer Lytton'un (1831-1841) *King Arthur*'u; Matthew Arnold'un (1822-1888) 1852'de yayınlanan *Tristram and Isoud* şiiri, W. Morris'in 1858'de *Collection of Poems, The Defence of Guenevere*'i, Algernon Charles Swinburne (1837-1909) tarafından yazılan *The Tale of Balen*, (1896) ve *Tristram of Lyonesse*'i (1882), Lady Charlotte Guest'in (1812-1895) *Mabinogian* (1838-48) çevirisi de yayınlanmıştır. Bu eserler de Arthur Efsanesi'nin popüler olmasını sağlamıştır.

Bu 19. yy. yazarlarına esin kaynağı olan *Arthur'un Ölümü*'nün yazarı Sir Thomas Malory'nin hayatı hakkında pek bilgi yoktur, 1408'de doğduğu sanılır. Kitabının son sayfasında kendini bu kitabın yazarı Sir Thomas Malory olarak tanıtmıştır. Bir rivayete göre tecavüz, cinayete teşebbüs, silahlı saldırı gibi sebeplerden yirmi yılını hapiste geçirmiş; iki kez firar etmiş ve kitabını da hapiste bulunduğu bir dönemde yazmış. Bir rivayete göre de 1411'de şövalye ilan edilmiş, 1450'ye dek saygın bir şövalye olarak hayatını sürdürmüş, parlamento üyeliği yapmış, sonrasında suça bulaşmıştır. Kitabını 1470 civarı *The Whole Book of King Arthur and His Noble Knights of the Round Table* diye tamamladıktan bir yıl sonra ölür. William Caxton da 1485'te *Le Morte Darthur* (Arthur'un Ölümü) diye yeniden başlık atar.

Eserin yazıldığı dönemden bahsetmek gerekirse hem politik hem de ekonomik açıdan kaotik bir dönemdir. O dönem İngiltere'de York ve Lancaster adlı iki büyük hanedanın taht kavgasından dolayı Güller Savaşı vardır. Otuz beş

²⁶ Urgan, a.g.e., s. 1555-1556.

yıl boyunca savaşan Lancaster ve York hanedanlığının galibi Lancaster hanedanlığından Henry Tudor (1457-1509) York hanedanlığından biriyle evlendirip savaşa bir son verilir. *Arthur'un Ölümü*'nin basıldığı yıl Tudor hanedanlığı başa geçmiştir. İç savaş esnasında yazılan bu eserde geçmişe nostaljik bir yaklaşım görülür. Malory, kitabını Kral IV. Edward'ın (1442-1483) saltanatının dokuzuncu senesinde bitirmiştir. Geçmişe özlem duyan Malory, Kral Arthur Dönemi'nin ruhunun ne kadar güzel ve güçlü olduğunu düşünerek kendi döneminin karmaşıklığı yerine Orta Çağ'ın değerlerini, geçmiş dönemleri yeğlemiştir. Malory, yok olan feodal toplumun bir üyesiydi. Yaşadığı dönemde şövalyeler, ladyler artık yoktur. Dönemin zenginleri feodal lordlar yerine artık tacirler ve işletmeciler olmuştur. İdeal *chivalry* toplumu Malory'nin yaşadığı dönemin tamamen zıttıdır.²⁷ Hristiyanlığın geleneksel birliği bundan böyle sahte bir dindarlıktan öteye gidemeyecektir. On beşinci yüzyılın sonuna doğru zırhlı şövalye artık güçlü değildir, *chivalry* çökmüştür.²⁸

Kitabın basıldığı dönemde İngiltere tahtında Tudor ailesinden Kral 7. Henry oturuyordu. Kral en büyük oğluna Arthur adını vermişti ve böylece soyunu Kral Arthur'a bağlamak gibi bir propaganda gütmüştü. 16. yy.'da ise Arthur Efsanesi Shakesperare, Sidney ve Spencer'dan göndermelerle popülerliğini korumuştur. Bu süre zarfında William Caxton'ın beş defa basımı yapılan *Le Morte Darthur* daha sonraları 19. yy.'a değin popülaritesini kaybetmiştir.²⁹

Malory de Tennyson gibi Arthur'un krallığının yıkılmasından muzdariptir ancak bu iki yazarın kitaplarında efsaneyi ele alış biçimleri genel olarak birbirlerinden farklıdır.

Hayatı insanlar için bir test yeri olarak gören Orta Çağ insanları gibi Malory de dindar biriydi. Kitabında Orta Çağ'ın düşünce yapısını sunmasının yanında, İngilizlerin iman ve inançlarını göstermekte bir beis görmemiştir.³⁰

Tennyson ise Victoria Dönemi'nin ahlaki değerlerini dikkate alan biriydi. Daniel Patrick O'Donohue'a göre *Idylls of The King* iyi bir modern eser olsa da

²⁷ Evren Birkan, "Woman and Love in Medieval Courtly Literature: the Real and the Fictional Courtly Love", Doğus University, Institute of Social Sciences, Master's Thesis, İstanbul, 2011, s. 73.

²⁸ Cameron, a.g.e., s. 12-13.

²⁹ Alexander, a.g.e., s.111.

³⁰ Daniel Patrick O'Donohue, "The Idylls of the King and The Arthurian Legend", Loyola University, Chicago, Master's Thesis, 1937, s. 2.

Victoria Dönemi ruhunu manifesto etmekten öteye gidememiştir. Şair, Victoria Dönemi'nin iftiharını olsa da şiirleri birer başarısızlık örneğidir. Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nde Arthur'un başarıyla sunulan Orta Çağ Katolik ruhunu Tennyson'da yakalayamayız. Bunun nedenleri arasında Tennyson'ın az kaynaktan faydalanması (ana kaynakları *Arthur'un Ölümü* ve *Mabinogian*'dir. Orta Çağ'ın çileci, sofu Katolik ruhunu sevmeyişi ve Orta Çağ'ı anlamayışı sayılabilmektedir. Tennyson, Orta Çağ'a ilgisiz olduğundan, çileciliği, sofuluğu sevmemişinden şiirlerinde bu sofuluk temalarına alegorik yaklaşmıştır ve Arthur öyküsündeki karakterleri modernize etmiştir. Tennyson için Orta Çağ ölü bir çağdır. Karakterlerini Camelot'ta oturtur ama bize 19. yy. düşüncelerini anlatır.³¹

Şiirlerinde ahlakçı ve didaktik bir dil kullanan Tennyson'ın Arthur'u mükemmel, Tanrı gibi bir figürken, Malory'nin Arthur'u normal, hataları da olabilen bir insandır. Tennyson'a göre düzenin mükemmel örneği olan Kral Arthur'un krallığının yıkılma sebebi Guenever başta olmak üzere kadınların hatalarıdır. Şiirlerinde çizdiği kadın örneklerinden bazıları ideal örnek sunarken bazıları da günahkâr, yılsan, şeytani varlıklar olmaktan öteye gidememiştir. Düşünceleri dönemin kadın özgürlüğüne karşı olan zihniyetle aynıdır. Nitekim şiirlerinde Arthur Efsanesi kadınlarını da böyle yorumlamıştır.

Şaire göre yaşadığı toplumun yapısı şehvet, uygunsuz ilişkiler yüzünden bozulmuştur. Arthur'un sarayındaki gibi onur, vicdan, merhamet, cesaret kavramlar yerini çirkinliğe bırakmıştır. Malory de yitip giden krallığın yasını tutmuş, yasak ilişkileri yer yer suçlamış ancak Tennyson gibi önceliği şehvete, "uygunsuz ilişkilere" bağlamamıştır. Arthur krallığının onur ve erdemliliğini hiçe sayan Lancelot ve Guenever'in günahı Tennyson'ın Victoria toplumunun büyüyen materyalizm anlayışına ve iffetsizliğine bir tepki sunmuştur.³²

Girouard, 19. yy.'da Arthur öyküsüyle ilgili tutumların ahlaki ve romantik olmak üzere iki gruba ayrıldığını, Romantiklerin Malory'i okuyup aşk, arayış, dövüş ve mucizelerle heyecanlandığını, Ahlakçıların ise Arthur ve şövalyelerini çağdaş yaşamlarına ahlaki derslerin kaynağı olarak kabul ettiklerini ve özümstediklerini belirtir.³³

³¹ O'Donohue, a.g.e., s. 1,26-28.

³² A.e., s. xli.

³³ Girouard, a.g.e., s. 180.

Marie Štefanidesová'ye göre *Arthur'un Ölümü*'ndeki kadın karakterlerin çoğu iki kategoriye ayrılır: biri Hristiyan ve chivalry ideallerine uygun: nazik, sadık, erdemli; diğeri ise hain, sinsî, erdemden uzak karakterlerdir. Malory'nin kadınlara bakışı sempattır, kötücül çizdiği kadınlara bile anlayışlı yaklaştığı olur. Özellikle, ikinci grubun temsili Morgan le Fay kardeşi Arthur'a her ne kadar ihanet edip, düşmanlık etse de Malory'nin bu tavrı onun için de geçerlidir.³⁴

Daniel Maclise, 1857 yılında Edward Moxon tarafından yayınlanan Tennyson'un *Idylls of The King* şiirlerinin illüstrasyon olarak basımı için Arthur'un kılıcı Excalibur'u göl perisinden aldığı anı gösteren sahneyi seçmiştir. *Arthur, Excalibur'u Elde Eder* adlı eseri için şiirin şu mısralarını betimlemiştir:

"...O eski zamanlarda, dolunaylı bir yaz,
Gölün koynundan bir kol yükseldi,
Beyaz bir ipekli kumaş içinde mistik,
Harika bir kol tutuyor kılıcı..."³⁵

Öykünün ilk kısımlarını betimleyen bu resimde Arthur'un genç olması gerekirken; olgun, bıyıklı, fiziksel bakımdan da güçlü betimlenmiştir. Tek başına olan Arthur az önce kürekleri bıraktığı ellerini birbirine kavuşturmuş gölden çıkan işlemeli kılıca bakmaktadır. Kılıcı almasını bekleyen Göl Perisi'nin sadece kolu dışarıda geri kalan tarafı suyun altındadır; Arthur'un miğferinde ve kalkanında ejderha motifi görülür. Gölde kuğular ve su zambakları da dikkat çekmektedir. Arthur'un kılıca doğru meyiletmesi bir taraftan da geri çekilmesi yaşayacağı zorlukları ima etmektedir. Çünkü kılıcı almak sorumluluk almak demektir. Bu da büyük mücadeleler anlamına gelmektedir. Kılıcı yani gücü bir kadının elinden almasını, gücün Arthur'a geçerek yeri değiştirmesi olarak da ifade edebiliriz (Resim 1)³⁶.

³⁴ Marie Štefanidesová, "Perception of Women of the Arthurian Legend in the Middle Ages and in the Twentieth Century", Masaryk University, Department of English and American Studies, Brno, 2007, s. 11.

³⁵ Tennyson, a.g.e., s. 353.

³⁶ Debra N. Mancoff "To Take Excalibur: King Arthur and the Construction of Victorian Manhood", Ed. Edward Donald Kennedy, King Arthur: A Casebook, New York, 2011, s. 264.



Resim 1: Daniel Maclise, *Arthur Excalibur'u Elde Eder*, 1857, Kenneth Spencer Research Library, University of Texas, Texas.

Kaynak: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/image/maclise-arthur-receives-excalibur>

Konusunu Edmund Spencer'ın *The Faerie Queene* eserinin birinci kitabının dokuzuncu kantosundan alan Briton Riviere (1840-1920) *Arthur'un Merlin Tarafından Eğitilmesi* adlı resminde (Resim 2) Merlin'i ayakta, elinde sihirbaz değneğiyle öğrencisine bir şeyler anlatırken göstermiştir. Genç Arthur ise Merlin'e dönük uzanmış onu dinler şekilde betimlenmiştir. Merlin,

atribüleri olan elinde sihirbaz değneğiyle yanında kurukafa, kum saati, bir minyatür ve Excalibur'u gösteren bir parşömenle betimlenmiştir.³⁷

Resim şu dizeleri betimlemektedir:

"...Oraya geldi büyük Büyücü Merlin,
Ayıbydı onun, sık sık beni ziyaret ederdİ:
Sorumlu olduğu için benim disiplinimin şekillenmesinden
Ve özel öğretmenler besler gözetmek için
Ona gizlice sık sık sorardım,
Hangi rahim ve tohumdan geldiđimi:
Ki cevabı yıksa da beni kesindi
Oğluydum ve varisiydim bir kralın
Onun dönemi gerçeği gün ışığına çıkarmalıydı..."³⁸



Resim 2: Briton Riviere, *Arthur'un Merlin Tarafından Eğitilmesi*, 1859, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak: <http://preraphaelitepaintings.blogspot.com/2011/11/oxford-union-murals.html>

1.4. Arthur Efsanesi'nin Ana Temaları

Kral Arthur Efsanesi'nin ana temalarından biri *chivalry*³⁹dir. Ortaya çıkışı on birinci yüzyıl civarı olan *chivalry* sözcüğü Fransızca *le cheval* kökünden türer,

³⁷ Whitaker, a.g.e., s.191.

³⁸ Edmund Spencer, *The Faerie Queene*, London, George Routledge, Ryder's Court, 1843, s.45.

³⁹ Dilimize "şövalyelik" diye çevrilen *chivalry*'nin tam karşılığını vermek güç olduğundan kavramın kendisini kullanmak daha doğru olacaktır.

chevalier ise atlı anlamına gelir, şövalyenin İngilizce karşılığı *knight* sözcüğü önceleri erkek çocuk ve hizmetli gibi anlamlara sahipken, sonraları ise bu sözcük, silah taşıma ayrıcalığına kabul edilen genç erkeklere atfedilir. Özetle, *chevalier* yani atlı şövalye, yüksek mevkili ya da yüksek mevkili bir kişiye hizmet eden erkek anlamlarına gelir.⁴⁰ İlk başlarda salt militarist bir anlamda kullanılmakta olan *chivalry* kavramı zaman içerisinde daha geniş anlamlar kapsayan belirli davranışlar kodu olarak da özetlenebilecek bir olgu haline gelmiştir.

"... *Chivalry kavramının ortaya çıkması ile ilgili olarak genellikle referans verilen zaman on birinci yüzyıl olmasına rağmen, atlı savaşçının geçmişi çok daha eskiye dayanır. Bu zaman dilimi, geç dönem Orta Çağ olarak etiketlenmekte ve on beşinci yüzyıla kadar devam ettiği öngörülmektedir. Gerçekte, chivalry kavramını Orta Çağ ile sınırlandırmak genel eğilim olmakla birlikte, bu kavramın doğruluğu tartışmalıdır. Bu sebeple, şövalye kılığındaki savaşçının ortaya çıkışına atfedilebilecek bir zamandan söz edilebilecek iken şövalyelik kurumunun ve chivalry kavramının dayandığı erdemlerin varlığı zamandan bağımsızdır.*"⁴¹

Orta Çağ'da var olan toplum sistemi Feodalizmdir. *Chivalry* ile oldukça alakalı olan Feodal sistemde, Feodal Beyler ayrıcalıklı soylular sınıfındadırlar. Büyük arazilere sahip olan ve o topraklarda yaşayan insanları yöneten lordlar ya da baronlar birer küçük kral gibiydiler. Büyük, sağlam kalelerde yaşayan bu baronlar sık sık birbirleriyle ve Kral'ın kendisiyle de savaşır durumdaydılar. Baronun topraklarında yaşayan *vassal* ya da *liegemen* denen tebaa hem barış hem de savaş zamanlarında hem Kral'a hem de beylerine hizmet etmek zorundaydı. Şövalyelik de bu sistemin temel unsurlarındandır. Şövalyelik, lordların kendi aralarında oluşturdukları askeri bir kurum niteliğini taşımakla beraber, doğuşunu Charlemagne hanedanının bitmesiyle beraber Avrupa'nın her tarafına yayılan anarşi ve otorite boşluğuna borçluydu.⁴²

Bir şövalyeyi tüm teçhizatıyla düşündüğümüzde yaşadıkları zaman aralığı on bir ve on beşinci yüzyıllardır. Şövalyenin kökeni Roma İmparatorluğunun paralı askerlerine dayanır. Romalı asiller için savaşan, işleri sadece savaşmak ve onları koruma görevi olan bu atsız askerler sınıfı zamanla evrim geçirerek dönüştüğü Orta Çağ şövalyesinden farklı tarihi figürlerdir. Çünkü Romalıların

⁴⁰ Bulfinch, a.g.e., s. 365.

⁴¹ Sibel Çalın, "Sir Thomas Malory'nin "le Morte D'Arthur" ve Alfred Lord Tennyson'ın "Idylls of the King" Eserlerinde Şövalyelik İdeali (chivalric ideal) Kavramının İncelenmesi", Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s. 1.

⁴² Cem Doğan, "Düellonun Tarihi ve Osmanlı Düellocuları", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Vol. 6, Issue 1, Ocak 2013, s. 667- 668.

kendileri için savaşılan askerleriyle yaptıklarına bir tür iş anlaşması diyebiliyor iken Orta Çağ'da bu iş anlaşmasının bir tür bağlılığa ve kişisel bağlılık yeminine evrilmesi söz konusudur.⁴³

Çalın'a göre chivalry;

"... Herhangi biri için bu sözcük tipik Ortaçağ şövalyesi kılığında, silahlarını kuşanmış, at üstünde maceradan maceraya koşan bir adam anlamına geliyorken, başkası için Haçlı ordusuyla Kudüs'e giden, hayattaki en önemli görevi inandığı dini yaymak, ugruna savaşmak ve ölmek olan, dini inancı kuvvetli ve idealist Hristiyanı, bir diğeri içinse bir üyesi olduğu saray çevresinin kurallarına göre yaşayan, ava meraklı, iyi dans eden, yabancı dillere hakim, kendini etrafındaki zarif kadın ve genç kızların hizmetine adanmış soyluyu temsil etmektedir. Avrupa- Hristiyan coğrafya ve inanç sistemi birlikteliğine bakılmaksızın dünyanın herhangi bir yerinde her toplumda akıldan canlanan ve toplum hiyerarşisi içinde belli bir yeri olan bir karşılığı mevcuttur. Hatta paganizm bağlamında düşünüldüğünde (çünkü kökeni Cermen-kuzeyli olan kavram köken olarak pagan kültüre aittir) dinin temel belirleyici olmayıp, asıl belirleyici olanın savaşçılık nitelikleri olduğu görülür. Hristiyanlığı yayma amacı, din olgusunu chivalry kavramına sonradan eklemiş ve bu yeni bir sentez oluşturmuştur..."⁴⁴

Huizinga'ya göre, şövalyelik ideali hayali bir geçmiş kurmaya yöneliktir ve bu ideali mükemmelleştirmek bir yanılsamadır.⁴⁵ Herkesin öykündüğü ve hiçbir zaman gerçekleşmemiş olan ideal şövalye ülküsünde; cesaret, sadakat, dürüstlük, alçakgönüllülük, merhametlilik, nezaket, Kilise'ye adanmışlığı ve onu savunmayı bir vücutta topluyordu. *Troubadour*ların (gezgin şair) şiirleri, *Chanson de Roland*, *Nibelungenlied* ya da *Parsifal*, *Gawain* öyküleri gibi eserler her ne kadar şövalyelerin *chivalry* kodlarını taşıdığını anlatsa da aslında olay hiç görüldüğü gibi değildir. Orta Çağ şövalyesi aksine oldukça barbar, çıkarıcı, vahşidir.⁴⁶

Arthur Efsanesi'ne *courtly love* temasını ekleyen ilk romans yazarı Chrétien'dir. Guenever ve Lancelot aşkını yazarak, Orta Çağ'ın diğer romanslarının önünü açarak estetik moda, kültürel kodlar ve dilsel bellekler gibi birçok alanda popüler olmasını sağlamıştır.⁴⁷

Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyelerinin serüvenleri Orta Çağ edebiyatının vazgeçilmezlerindendir. O dönemde bu efsaneyle ilgili pek çok

⁴³ Çalın, a.g.e., s. 1-2.

⁴⁴ A.e.

⁴⁵ Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Great Britain, Penguin Books, 1924, s. 37.

⁴⁶ Bulfinch, a.g.e., s. 365; Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, s. 16.

⁴⁷ Jessica Grady, "Power, Courtly Love and a Lack of Heirs: Guenever and Medieval Queens", *Marshall University, Arts in History, Master's Thesis*, Huntington, 2009, s. 9-10.

metrical (ölçülü) *romance* yazıldı. İngilizcede *romance languages*, Fransızcada *langues romanes* denen Fransızca, İspanyolca, İtalyanca gibi Latince'den türeyen dillerde yazılan öykülere *romance* ya da *roman* denir. Romantik ve hayal ürünü öyküler zamanla romans ismini alırken tam tersi gerçeklere uygun olanlar ise roman adını aldı.⁴⁸ *Metrical romance*'ların en sevilen konularından biri de Kral Arthur Efsanesi'nin diğer önemli bir teması olan *courtly love* olmuştur. *Minstrel* ya da *troubadour* denen on ikinci ve on dördüncü yüzyıllar arasında pek popüler olan gezgin şairler sayesinde yayılma imkânı bulan, *courtly love* temalı romanslarda adil, cesur, gözüpek, sadık, serüvenden serüvene koşan, kibar olmak gibi chivalry'i benimsemiş şövalyeye bir de idealize edilmiş bir aşk gerekliliği doğmuştur. *Troubadour*ların saraylarda gezip bu aşk hikayelerini soylu kadınlara anlatması sayesinde pek sevilen bu romantik geleneğin gelişmesi ve yayılması Fransız Kralı VII. Louis'nin (1638- 1715) Sarayı ve İngiliz Kralı 2. Henry'nin karısı Aquitaineli Eleanor (1122- 1204) gibi bazı kadınların romansları ve diğer edebi eserleri desteklemesi sayesinde.

Saray ya da şatodaki ladylerden birine âşık olması beklenen şövalyenin tıpkı efendisine hizmet eden bir köle misali âşık olduğu kadına hizmet etmesi beklenirdi. Fiziksel olarak birlikte olmayı aklından geçiremeyen bu şövalyelerin ladylerine hizmet etmek onlar için bir şeref göstergesiydi. Bu aşk çoğunlukla yasak olurdu. Bu aşkta kadınların çoğu evli olurdu ve bu yüzden imkânsız, platonik aşk duygusu yaşanırdı. Âşık erkek lady'yi etkilemek için birçok kahramanlık sınavından geçmeliydi ve bu şövalye kralına, bağlı olduğu barona nasıl bağlıysa ona da öyle bağlı olmalıydı. Bu ladyler çok yüce bir varlıkmiş gibi yansıtılmalıydı. Orta Çağ'daki evliliklerin çoğunun bir iş anlaşması ve çıkar üzerine olduğu göz önüne alınırsa *courtly love* tipi bir âşkın şövalyenin ruhunu besleyeceği ve derinleştireceği ülküsüyle desteklenen bir aşk tipiydi.

Courtly love temasındaki kayıtsız teslimiyet ve kendini âşık olduğu kişiye adama, kökenini feodal tebaanın, feodal derebeye bağlılığından alıyordu. Esas merkez bu bağlılık olmakla birlikte Geç Orta Çağ Dönemi'nde din dışı edebiyatın yükselişi bu bağlılığın evrilmesine neden oluyordu, Meryem'e duyulan ilahi aşk, bir adamın profan bir kadına duyduğu aşk ve bağlılıkla yer değiştirmişti.⁴⁹

⁴⁸ Urgan, a.g.e., s. 52.

⁴⁹ Çalın, a.g.e., s. 9.

Kraliçe Elizabeth Dönemi'nde chivalry kodları çokça desteklenmiştir. Elizabeth kültü merkezinde şekillenen bu kod, Orta Çağ'daki gibi savaş eksenli değildir. Şövalyeliğin gerekliliklerinden olan turnuvalar, Orta Çağ'da savaşların bir alıştırması niyetiyle yapılırken, bu dönemde daha çok eğlenceye, gösteriye yöneliktir.⁵⁰ 18. yy.'da Edmund Spencer, *The Faerie Queen*'inde *chivalric* öğeleri işlemiştir. Yine 1765'te Richard Hurd'ın (1720-1808) yazdığı *Letters on Chivalry and Romance* eseri de bir örnektir. Yüzyıllarca değişime uğrasa da 19. yy.'da eski önemine kavuşana dek yüzyıllar içerisinde *chivalry* kodlarının bazıları çağdaş yaşama uyarlanmış şekilleriyle var kalabilmişlerdir.

Victoria Dönemi'nde *chivalry*'nin önemli bir görev edindiğini söylemek gerekir. Orta Çağ'ın en ideal kodlarını içeren bu tema 19. yy.'a uyarlanmak istenmiştir. Bu ideal; Sanayi Devrimi'nin, bilimsel bulguların insanların kafalarını karıştırdığı, Tanrı ve yaratılışla ilgili inançları sorgulattığı, ekonomik ve sosyal yapıdaki değişimlerin insanların hangi toplumsal tabakaya ait olup kendilerini hangi değerlerle tanımlayacaklarına karar vermelerinin güç olduğu bir dönemde bir yol gösterici olarak görev yapmıştır.

Bu yüzyılda pek çok sanatçı, yazar ve düşünürün katkılarıyla *chivalry* kodlarına Victoria Dönemi ahlak anlayışına uygunluk, Orta Çağ dönemine duyulan özlem, dini inancın kusursuzluğu, Britanya İmparatorluğuna bağlılık ve toplumda yapılandırılmaya çalışılan "*beyefendilik*" gibi kodların eklenmesiyle dönemin ideal davranış şekillerini yansıttığını görmekteyiz.

Sir Walter Scott'ın şövalyeliğe ilgili romanlarından Thomas Carlyle'nin (1795- 1881) *chivalry* kodlarını idealize etmesinden oldukça etkilenen Kenelm Henry Digby'e (1797-1880) göre modern dünyadansa Orta Çağ dünyası çok daha yaşanılabilir bir yerdi. 19. yy.'ın dinsel çatışmalarına, *Utilitarian*lara (Faydacılık anlayışını benimseyenler) çok tepkili olan Digby, *chivalry* değerleri olmadan bir beyefendi olunamayacağını düşündüğü için İngiliz gençliğini etkileyecek önemli bir hamlede bulunmuştu. 1822'de yayınlanan *The Broad Stone of Honour or Rules for the Modern Gentlemen of England* adlı kitabında modern İngiliz erkeklerine modern beyefendilik kurallarını ve şövalyelik ruhuna ve tavırlarına nasıl sahip olunuru anlatıyordu. Digby, şövalyelik ve *gentlemen* (beyefendilik) arasında bir bağ kuruyordu. Savaş sahnesinde hiç bulunmamış bir erkeğe *chivalry* kodlarını hayatında uygulayarak bir *knighth* (şövalye) olabileceğini söylüyordu.

⁵⁰ Girouard, a.g.e., s. 17.

Chivalry kodlarını modernize ederek okuyucularını şövalye ruhlu olmak için teşvik ediyordu. Bu modern beyefendi elbette cesur, gözünü bile kırpmadan ölüme gidebilecek, kibar, kadınları ve çocukları koruyan, emirlere uyan biri olmalıydı ve de *chivalric* ruha sahip olmak için soylu bir aileden gelmeye gerek yoktu; doğumla kazanılabilecek bir şey değildi ancak yine de soyda varsa bu iyi bir şeydi. Okullarda, ailelerce, toplumun birçok kademesinde, siyaset yoluyla, kitaplar, müzik, romanlar, görsel sanatlar yoluyla *chivalry* ülküsünü öğrenen bu modern erkekler artık ülkeleri için her türlü tehlikeyi göze alabilecek, ülkesi için savaşabilecek konuma gelmişti.⁵¹

Özellikle, Kraliçe Victoria'nın ve Prens Albert'in otoritelerini sağlamlaştırmak için *chivalry* idealininin gelişmesini teşvik etmesiyle bu ülkü, İngiltere'nin koloni savaşlarında çok işe yaramıştı, gençler *chivalry* duygusuyla savaşa katılıyorlardı, onlar için bu idealin örneklerinden en çarpıcı olanlar Aziz George ve Kral Arthur'un şövalyeleri idi.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan Orta Çağ ile ilgili kitaplara olan talep, Gotik yapılar ve Gotik romanlar, *chivalry*'e olan ilgiyi arttırmıştır. Britanya'nın patron azizi St. George ile ilgili öyküler Victoria Dönemi sanatçılarının sıkça işledikleri konular arasındadır. Güçsüz, zayıf, yardıma muhtaç bir halde olan genç bir kızı ejderhadan kurtaran Aziz George, kadınlar tarafından arzulanan, sağlam, güçlü, kahramansı bir erkek vücuduyla sunulurken⁵² kurtardığı kadın zayıf, yardıma muhtaç, pasif bir şekilde yatar haldedir.

İdeal bir İngiliz erkeği nasıl olmalı sorusuna cevap veren figürlerden biri olan Aziz George, hem cinsiyet rollerinin tekrar eski düzene dönmesi hem de imparatorluk için savaşan bir şövalye örneğiydi.⁵³ Kestner yüzyılın sonuna doğru Victoria Sanatı'nda Aziz George ambleminin maskülenliği simgelediğini ve 1890'lar ve sonrasındaki Akademi Sergilerinde Aziz'in sergilerinin görüldüğünü belirtir.⁵⁴

⁵¹ A.e., s. 56-62.

⁵² Joseph A.Kestner, "The Return of St. George", **King Arthur's Modern Return**, Ed. Debra Mancoff, New York and London, Garland Publishing, 1998, s. 89.

⁵³ Sandra Martina Schwab, "What is a Man?: The Refuting of the Chivalric Ideal at the Turn of the Century", **Beyond Arthurian Romances: The Reach of Victorian Medievalism**, Ed. Jennifer A. Palmgren, Loretta Holloway, New York, Palmgren, 2005, s. 228.

⁵⁴ Akt. Kestner, a.g.e., s. 91.

Regenia Gagnie'ye göre; 1890'ların erkekler dünyasında hem psikolojik, sosyal, politik, ekonomik hem de güç ve aşk konularında bir kriz vardı.⁵⁵ Aziz George ise maskülenliğin yaşadığı bu krize karşıt bir imge sunuyordu.

Schwab, demokratik reformların, toplumda eski güç yapılarını değiştirdiğinden, emperyal savaşlarda yenilgi üstüne yenilgi yaşayan İngiltere'nin gelişim sloganının geçerliliğini kaybetmesinden, evlilik ve boşanmayla ilgili yeni yasaların evlilikteki dengeyi sarsmasından, maskülenliğin artık eski gücünde olmamasından bahseder. Kadınların bağımsızlıkları için mücadele vermesi sonucu edindikleri haklar elbette ki geleneksel erkek dünyası rolleriyle çelişir olmuştu. Aziz George ise tüm çalkantılara cevap vermek için bir fırsattı, çünkü o da zor durumda olan bir kadını kurtarmıştı; Victoria Dönemi'nde de tıpkı Aziz'in öyküsünde ve geleneksel kodlarda olduğu gibi erkek kadına kol kanat germeliydi. Kadının yerine o karar vermeliydi, kadın domestik bir karakter olmalıydı. Yani modern dünya kadını 15. yy.'larda yansıtılan kadın tipolojisine eşit olmalıydı.⁵⁶

⁵⁵ A.e.

⁵⁶ Li Hedenmalm, "Woman as the Other: A Study of the Orientalization of Woman in Alfred, Lord Tennyson's *Idylls of the King*", Luleå University of Technology, Department of Arts, Master's Thesis, Luleå, 2012, s. 228.

İKİNCİ BÖLÜM

19. YY.'DA İNGİLTERE

2.1. 19. Yy.'da İngiltere'nin Durumu

Victoria Dönemi (1837-1901) olarak da adlandırılan 19. yy. İngiltere'si; sanayi devrimi, teknolojisi, kapitalist sistemi ve sınırı Akdeniz'den Hindistan'a uzanan kolonileriyle büyük bir değişim geçirmiş ve dünyanın emperyal bir gücü haline gelmişti. Hatta "güneş batmayan ülke" diye tanınırdı. Bilindiği üzere Sanayi Devrimi bu topraklarda başlamıştı. Milyonlarca insan fabrikalarda, imalathanelerde, madenlerde çalışmak için köylerden kentlere göç etmişti. O dönem, Londra'nın nüfusu iki milyondan altı milyona sıçramıştı ve Batı medeniyetinin merkezi Paris'ten Londra'ya taşınmıştı. Ekonomik, politik, sosyal, bilimsel açılardan pek çok değişikliğin çok hızlı yaşandığı bu çağda Britanya, büyük bir zenginlik ve refaha kavuşmuştu. El emeği gücünün yerini makineleşmenin alması, her şeye çıkar gözüyle bakan *Utilitarianism* (Faydacılık) anlayışı, *laissez-faire* (bırakınız yapsınlar) siyaseti; emekçi sınıfın durumunun daha da kötüleşmesinin sebeplerindendi. Burjuva sınıfı günden güne zenginleşirken emekçi, işçi sınıfı kitlelerin durumu hiç de iyi değildi. Kapitalizm, burjuvanın lehine sonuçlar verirken alt kesimler bunun altında eziliyordu ve yoksullar ile varlıklılar arasındaki uçurum gittikçe artıyordu. Kozak, süreci bu şekilde belirtir:

"...Sanayi devrimiyle birlikte, Marx'ın, 'modern sanayinin ilk yarattıkları' diye adlandırdığı işçi sınıfının sayısı ve genel nüfus içindeki oranı büyük bir hızla artmaya başlamıştır. Daha önceki dönemlerde, Ortaçağ'da toplumun en kalabalık kesimini oluşturan alt orta sınıflar gittikçe azalmış; sonunda, bir yanda az sayıdaki zengin sermayedar zümreden, diğer yandan ise sefil işçi yığınlarından oluşan bir sosyal yapı ortaya çıkmıştır..."⁵⁷

Emekçi kitleler yoksulluk ve açlık içindeydi. Çocuk işçiliği, fuhuş, gecekondulaşma, fabrikalarda çok kötü koşullarda ve uzun saatler çalışma, çalışma koşullarının kuralsızlığı, herhangi bir sosyal hak ve güvenceden yoksunluk, bu yüzyılın öteki yüzüydü.⁵⁸ Victoria Dönemi Londra'sı ne yazık ki gelişimle cezalandırılmıştı. Sanayi Devrimi, şehirlerdeki nüfusu ve Thames Nehri'nin kirliliğini ciddi bir şekilde arttırmıştı. Tabakhanelerden ve

⁵⁷ İbrahim Erol Kozak, "İşçi Sendikalarının Tarihi Gelişimi (İngiltere Örneği)", (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/download/article-file/9610>, 22 Kasım 2018.

⁵⁸ Urgan, a.g.e., s. 949.

imalathanelerden çıkan lağım sularının ve endüstriyel atıkların herhangi bir sınır olmaksızın nehre dökülmesi⁵⁹ başta sağlık olmak üzere pek çok tehdidi barındırıyordu. Çünkü, Thames Nehri hem içme suyu kaynağıydı hem de lağım suyu olarak kullanılıyordu dolayısıyla kolera gibi pek çok hastalık kaçınılmaz olmuştu.⁶⁰ Plansız ve çarpık kentleşme sebebiyle evler, sokaklar pislik ve çirkinlikle doluydu.

Sanayi Devrimi'yle el emeği gücünün yerine geçen makine gücü ile insanlar ilk defa karşılaşıyorlardı. Sanayileşme öncesi toplumsal sistem aşağı yukarı belliydi ve bu kadar büyük hızda değişim yoktu. Wood, Sanayi Devrimi'nin ulusu geri dönülemez şekilde dönüştürmesinin sadece geleceğe dair değil yaşadıkları dönemde de insanların ruhunda, aklında kaygılar ve belirsizlikler yaratmasından bahsetmiştir.⁶¹

Dönemdeki değişiklikler bunlarla da kalmıyordu. Toplumun inanç anlayışını kökünden sarsan jeolojik ve bilimsel araştırmalar İncil'le çelişiyordu. Charles Darwin (1809-1882), Thomas Huxley (1825-1895) gibi bilim insanlarının çalışmaları inanç üzerine yarattığı şüpheler toplumu daha da kaotik bir ruh haline sokmuştu. Darwin'in *Türlerin Kökeni* (1859) kitabında evrim teorisiyle insanlığı hayvanla eşdeğer kılması insanoğlunun kainattaki yerini irdelemesine sebep olmuştu.⁶²

Bunun yanında bir de Victoria Çağı'nın ahlak anlayışı da tıpkı diğer olgular gibi dengesizdi. Mina Urgan şu şekilde özetler:

*"...Bir yandan yüce ülküleriyle övünüp böbürlenirken bir yandan da paraya öyle düşkünlülerdi ki, ne denli yetenekli olurlarsa olsunlar, parasızların hiçbir saygınlıkları yoktu onların gözünde..."*⁶³

19. yy. Britanya'sı ekonomik zenginliğinin yanında muazzam bir kültürel gelişim döneminin de içindeydi. Roman okur sayısının artış gösterdiği bu çağda romanın edebiyatta vazgeçilmez bir hale gelişi ve pek çok roman yazılmasını Urgan şöyle anlatır:

⁵⁹ Akt. Sophie Freestone, "Women's Health in the Art and Culture of Victoria England", (Çevrimiçi), <https://fisherpub.sjfc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1048&context=nepca>, 20 Ocak 2018.

⁶⁰ A.e.

⁶¹ Michael Wood, King Arthur, "Once and Future King", (Çevrimiçi) http://www.bbc.co.uk/history/ancient/anglo_saxons/arthur_01.shtml, 30 Kasım 2018.

⁶² Hedenmalm, a.g.e., s. 4-5.

⁶³ Urgan, a.g.e., s. 947.

"...Günümüzde televizyonun işlevi neyse, XIX. yüzyılın ikinci yarısında romanın işlevi de oydu. Şimdi televizyon seyretmek için aileler akşamları oturma odalarında nasıl toplanıyorlarsa, Victoria Çağı aileleri de akşamları bir araya geliyor, aralarından birinin yüksek sesle okuduğu romanı dinliyorlardı. İngilizlerin duygularını açığa vurmaktan nasıl çekindiklerini bilen alaycı birinin yaydığı söylentiye göre de romanın acıklı bir yerine gelince de, ailenin her bireyi, kendi odasına çekilip, tek başına ağlıyordu..."⁶⁴

Ancak tüm bu Sanayi Devrimi'nin, emperyal egemenliğin yol açtığı çirkinliği, mutsuzluğu, yoksulluğu, sınıflar arası uçurumu, çalışma koşullarının insanüstü bir çaba istemesini, burjuvazinin emekçi kitleyi ezerek zenginleşmesini dönem okurları bazı yazarların kaleminde görebiliyorlardı. Matthew Arnold (1822-1888), John Ruskin (1819-1900), William Morris gibi pek çok sanatçı Britanya'nın yoksul kesiminin sömürülüşü, çirkin şehir görüntüleri gibi toplumsal sorunları eserlerinde belirtmişlerdir. Özellikle Charles Dickens'ın (1812-1870) *Oliver Twist*, 1852-1853 arasında tefrika edilen *Bleak House* gibi romanlarında geçen İngiltere'nin durumu içler acısıdır.

Bu yüzyıl aynı zamanda devrimler çağıydı. Sistem sadece varsıllar için yürüyordu, elbette bu süreç böyle devam edemezdi.

"...Ne var ki emekçi kitlelerin hızlı sanayileşmeden kaynaklanan sefaleti dayanılmaz boyutlara varınca İngilizler 'condition of England' (İngiltere'nin durumu) denilen soruna çareler aramaya başladılar..."⁶⁵ ve Reform Tasarısı'nı (1832) yayınladılar. Bu tasarıda emekçi kitlelerin durumu düzeltilmeye çalışılmış ve emekçi halk oy hakkını talep etmişti. Ancak, emekçi kitle için oy hakkı parlamentodan geçmemişti. Bundan karlı çıkan, pek çok siyasi hakkı elde eden burjuva sınıfı olmuştu. Onlar siyasi açıdan aristokraziyle ortak hale gelmişti. Bunun yanında bir de 1836 ekonomik krizi patlak verince emekçi sınıf hepten işsiz kalmıştı. Londra'da *The Working Men's Association*'da (Çalışanlar Derneği) örgütlenen bu kitle İngilizcede "ayrıcalık vermek" anlamına gelen charter'dan yola çıkarak altı maddelik *People's Charter*'ı (Halk Bildirgesi) yayımladılar ve tarihe bu dönem Chartist akım olarak geçmiştir.

Altı maddelik Chartist Bildirgesi şöyledir:

"...Eski ve yeni varlıklı sınıfların (aristokratlar ve burjuvaların) hâkim olduğu bir parlamento karşısında, sadece iktisadî alanda mücadele etmenin yeterli olmadığı/olamayacağını gören Çartistler, önce bütün işçiler için oy hakkı ve daha sonra da siyasi planda diğer bazı reformların yapılması uğrunda mücadeleye başladılar. Amaçları şu altı noktada toplanıyordu:

⁶⁴ A.e., s. 951.

⁶⁵ A.e., s. 950.

- Genel oy hakkı
- Gizli oyla seçim
- Parlamantonun yılda bir defa toplanması
- Parlamento üyelerine maaş ödenmesi
- Seçim bölgeleri arasında eşitlik
- Parlamento seçilebilmek için konan mülkiyet şartlarının kaldırılması..."⁶⁶

"...1832 tarihli Reform Tasarısı'ndan sonra, 1867 ve 1884 tarihli reformlarla oy hakkı adım adım genişletilmiş; ancak 1918'de yürürlüğe giren son reform kanunu ile, bugünkü anlamda genel, eşit ve gizli oy hakkı elde edilebilmiştir..."⁶⁷

Chartism Hareketi her ne kadar başarısızlıkla sonuçlansa da "...1832 tarihli Reform Tasarısı'ndan sonra, 1867 ve 1884 tarihli reformlarla oy hakkı adım adım genişletilmiş; ancak 1918'de yürürlüğe giren son reform kanunu ile, bugünkü anlamda genel, eşit ve gizli oy hakkı elde edilebilmiştir..."⁶⁸

Tüm bu sebepler ve Büyük Britanya'nın bazı kolonilerinde savaşların patlak vermesi, ekonomik bunalım, bunca çalkantı ve böyle büyük değişimler insanlarda 19. yy. insanında huzursuzluğa, belirsizliğe, mutsuzluğa sebep olmuştur.

⁶⁶ Kozak, a.g.e., s.71-72.

⁶⁷ A.e., s. 72-73.

⁶⁸ A.e.

2.2. Victoria Dönemi Orta Çağcılığı ve Gotik Canlanması

"Victorian Medievalism"⁶⁹ ifadesi, 19. yy.'da Orta Çağ ideallerinin, temalarının ve edebiyatının yeniden keşfedilişini ve yoğun bir şekilde çoğaltılmasını kapsar."⁷⁰

Orta Çağ'a olan ilginin özellikle İngiltere eksenli ilerlemesinin ve başka hiçbir yerin İngiltere kadar Orta Çağ'ı merkezine almamasının sebebi belki de İngiliz Kilisesinin, monarşisinin ve parlamentosunun zaten Orta Çağ'a ait olmasındandır.⁷¹

19. yy.da İngiltere'nin içinde bulunduğu büyük değişim ve dönüşüm elbette herkesi memnun etmemiştir. Bu kıtada başlayan Sanayi Devrimi'nin getirilerinden uzaklaşmak isteyen bazı kişiler çareyi *escapism*'de⁷² buluyorlardı. Modern dünyanın popüler tanımlarından biri sayılabilecek *escapism* ifadesi, geçmişe sığınma, bir tür hayali geçmiş olarak tanımlayabileceğimiz İngiltere'nin 19. yy.'nın ruhunu temsil ediyordu. 19. yy. geçmişi idealize ederken 18. yy.'ın böyle bir derdi yoktu. Çünkü, 18. yüzyılın klasik ruhu, kendi eseri olan Yunan ve Roma heykelleriyle gururlanırken 19. yüzyıl huzursuzdu ve utanıyordu.⁷³

"...Victoria Dönemi'nin Orta Çağ uyanışı okuyucuya modern dönemden pastoral bir düşüş kaçış yolu sunan bir simgedir..."⁷⁴

Sanayi Devrim'i'nin felsefi temeli olan pozitivizm; bilimsel, teknolojik ve kültürel değişimleri beraberinde getirmiştir. Liberalizmin bireyselliği ve

⁶⁹ Michael Alexander, **Medievalism: The Middle Ages in Modern England**, North Yorkshire, Yale University Publications, 2007, s. xxv. *Medieval* sözcüğünün İngilizcede ilk kayıtlı kullanımı 1827'de *Gentleman's Magazine*'de bir antikacının mektubunda ortaya çıkar. *Medieval* sözcüğü *Mediæal* şeklinde de yazılabilir.

1830'larda, tarihçiler daha önce aynı anlama gelen bu iki sözcükten barbarlık ve akıldışılık gibi olumsuz çağrışımları sebebiyle *Gothic* yerine *Medieval*'i kullanmaya başlarlar. *Gothic*, *Medieval*'in öncel terimidir.

Bir dönem terimi olan *Gothic*, bir müddet sonra mimariyle bağlantılandırılır ve *Gothic Revival* "mimari bir tarzın canlanması" anlamına gelir.

Horace Walpole'un 1764'te yayımlanan romanı *The Castle of Otranto*'dan sonra aynı zamanda korku kurgusu haline gelir.

Modern Latince *medium ævum*'dan türeyen *medieval* sözcüğü ilk kez 1604'te Hollandalı bir humanist yazarın eserinde geçer. *Ævum*, "çağ" demekken *medius* sıfattır ve "orta" demektir. İngilizcede *middle age* sözcüğünün Oxford İngilizce Sözlüğü'nde ilk kayıtlı kullanımı ise 1621'de John Donne'ın Eski Aziz Paul Kilisesi'nde verdiği bir vaazında *middle age* skolastik teologlardan bahsetmesiyledir.

Medievalism kavramı ilk kez 1849'da geçer. 1854'te John Ruskin, mimari üzerine derslerinde dönemleri Klasik, Orta Çağ ve Modernizm diye ayırırken Orta Çağ'ı *Medievalism* olarak kullanır ve tarihi bir dönem olarak gösterir.

⁷⁰ Megan Morris, Alan Lupack "Victorian Medievalism An Annotated Bibliography for Teachers", (Çevrimiçi) https://once-and-future-classroom.org/archives/?page_id=589, 15 Şubat 2018.

⁷¹ Alexander, **a.g.e.**, s. xx1.

⁷² William Gaunt, **The Pre-Raphaelite Dream**, London, The Reprint Society, 1943, s. 14.

⁷³ **A.e.**

⁷⁴ Hedenmalm, **a.g.e.**, s. 5.

faydacılığı kültürel yaşamın kodlarını değiştirerek din, aile, cemmat gibi kavramları yıkmaya başlamış, yerine şehirleşmiş bireylerin faydalarını maksimize etmeyi merkeze koymuştur. Bu sebeple Sanayi Devrimi'nin ekonomik koşulları altında ezilen toplum rasyonalizm ve pozitivizmin getirdiği bu yeni düzene karşı Orta Çağ koşullarını yeniden gündeme getirmiş ve rasyonalizmin karşısına romantik düşünceleri koymuştur.

Bu yüzyılda geçmişi idealize edenlerin kendilerine göre geçerli sebepleri vardı. Sanayileşme öncesi hayal edilen eski döneme kaçışın bir nedeni toplumun yapısını değiştirip, çirkin fabrika kentleri ve gecekondu yaratılmasıydı.⁷⁵

Culler ise Orta Çağ dönemini herkesin istediğini bulabildiği hiyerarşik bir topluluk, hayırseverlik kurumu, çeşitli, bilinmeyen ve mitsel olarak betimler.⁷⁶

Bu dönem aynı zamanda Kraliçe Victoria ve Prens Albert'in örnek alındıkları dönemdir. Her ikisi de Orta Çağ'a ilgi duyan kimselerdi. Bunun en iyi örneklerinden biri Kraliçe Victoria'nın 1842'de Buckingham Sarayı'nda İngiliz Kralı 3. Edward ve Kraliçe Philippa (1314-1469) temalı çok kalabalık bir kıyafet balosu tertip etmesidir. 3. Edward ve karısı Philippa Orta Çağ dönemi hükümleridir. Bu balonun özelliği Kraliçe Victoria ve Prens Albert başta olmak üzere pek çok konunun Orta Çağ tarzı kıyafetler giymeleridir. Oldukça önemli olan bu baloda kral ve kraliçenin bu tarz kıyafetler giymesi önemlidir. Sir Edwin Henry Landseer (1803-73) Victoria ve Albert'in balodaki kostümlerini resmetmiştir (Resim 3).

⁷⁵ Alicia Faxon, "The Pre-Raphaelite Brotherhood as Knights of the Round Table", **Pre-Raphaelitism and Medievalism in The Arts**, Ed. Liana De Girolami Cheney, New York The Edwin Mellen Press, 1992, s. 54.

⁷⁶ A. Dwight Culler, **The Victorian Mirror of History**, New Haven, Yale University Press, 1985, s. 153-154.



Resim 3: Sir Edwin Henry Landseer, *Kraliçe Victoria ve Prens Albert, 12 Mayıs 1842'de Kostümlü Balo'da*, 1842-46, Windsor Castle, Windsor.

Kaynak: <https://www.rct.uk/collection/404540/queen-victoria-and-prince-albert-at-the-bal-costume-of-12-may-1842>.

Orta Çağ'a dönüş arzusunu sadece edebiyatta değil, mimari, görsel sanatlar, politika, din ve pek çok alanda görmekteyiz. Endüstri Devrimi'nin getirdiği sıkıntılar, insanların geleceklerini tehlikede görmesi gibi işçi sınıfının kötü koşullarını sürekli eleştiren yazarlardan en önemlisi ve en etkinlerinden biri Thomas Carlyle'dir. 19. yy.'ın önemli isimlerinden Thomas Carlyle Victorian yaşamına *chivalry* kavramını entegre eden kişilerden ve bu yüzyılın

ekonomik anlayışlarından olan *Utilitarianism* ve *laissez-faire*'e karşı çıkan en önemli isimlerden biridir.⁷⁷ Thomas Carlyle, yaşadığı endüstri çağını Orta Çağ dönemiyle karşılaştırdığı eseri *Past and Present* (1843) sanayileşmenin ne kadar kaotik, problemlili, berbat olduğunu anlatır ve aristokratlara, toprak sahiplerine, politikacılara saldırır. Carlyle, Orta Çağ'ın feodal düzenini olumluladığı *Past and Present* kitabında geçmiş modern döneme tercih ettiğini belirtmesi ve o dünyanın modern dünyadan daha yaşanılabilir olduğu düşüncesiyle büyük yankı uyandırmıştır. Dönemin kötü koşullarını eleştirmesi geçmişe kaçışı bir umut olarak gösteren Carlyle, bu kitabında Orta Çağ'ı insanlık tarihinin en parlak dönemi olarak yüceltirken Başrahip Samson'un yönettiği manastırdaki düzenle 19. yy. fabrikalarındaki kapitalist çalışma koşullarını karşılaştırır ve ilkinin över, hatta Orta Çağ derebeylerini gerçek kahramanlar olarak göstermiştir.⁷⁸

Sir Walter Scott'ın Orta Çağ'a dönüş özlemi konusunda etkisi tartışılmazdır. Özellikle Carlyle ve bu yazarın okurlar üzerindeki etkisi oldukça fazlaydı. Sir Walter Scott, şiirlerinde ve romanlarında geçmişe özlem açısından Romantizm akımına bağlıdır ve eski günlerin heyecanlı renkli serüvenlerini anlatmıştır.⁷⁹ Eserlerinde Orta Çağ güzellmelerini bir hayli görürüz. Arthur ve şövalyelerine, kalelere ve maceracı şövalyelere göndermeler yapmıştır.⁸⁰ Scott'ın *Ivanhoe* ve *The Lay of the Last Minstrel* gibi eserleri Orta Çağ şövalyeleri ve lady karakterleriyle okuyucuları Orta Çağ'ı idealleştirme bakımından çokça etkilemiştir. Bunların yanında Edebiyatda Piskopos Thomas Percy'nin (1729-1811) *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), Samuel Hall'ün (1800-1889) *Book of British Ballads*, Lady Charlotte Guest'in (1812-1895) *Mabinogian* çevirisi gibi kitaplar dönemin anlayışını belirleyen önemli kitaplardandı.

Chandler'a göre Orta Çağ'ı ideal düzen olarak görenlerce Orta Çağ'da insanların hem maddi hem de manevi durumları daha iyiydi. O dönemin köylüleri bugünkü fabrika çalışanından daha mutlu durumdaydı. Modern işçidense on üçüncü yüzyıl kölesi daha şanslıydı. Salt ücret açısından değil ilişkiler konusunda da Orta Çağ daha yaşanılabilir görülüyordu. Çünkü Sanayi

⁷⁷ Girouard, **a.g.e.**, s. 130.

⁷⁸ Urgan, **a.g.e.**, s. 1442.

⁷⁹ **A.e.**, s. 712.

⁸⁰ Girouard, **a.g.e.**, s. 36.

Devrimi'nin yarattığı yabancılaşma, ayrılma, kaybolma hissi Orta Çağ'da yoktu. Orta Çağ'da feodal yapı bir aile çatısı gibiydi, bağlar kuvvetiydi. Geç 18. yy. ve erken 19. yy. Orta Çağcılarının şikayetlerinden biri modern sistemde çalışanların ve mülk sahiplerinin artık bir arada yemek yemiyor oluşu ve çalışanlarına yiyecek yerine para veriyor oluşlarıydı.⁸¹

Orta Çağ'a dönüş arzusu yalnızca bu yüzyılda oluşan bir istek değildi. Rönesans'tan bu yana Orta Çağ idealizasyonunun var olduğu, onu altın çağ olarak görmek bilinen bir durumdu. Bu hayalciliğin en önemli sebebi de Orta Çağ'ın sadakat, düzen, mutluluk, cömertlik ve yaratıcılığı temsil etmesi olmuştur.⁸²

Orta Çağ'a duyulan bu ilgi mimaride Gotik Canlanış olarak karşımıza çıkar. Daha çok Parlamento Binası olarak bilinen Westminster Sarayı 1834'de yaşanan büyük bir yangından sonra tekrar inşa edilir ve bu binanın Neo-Gotik üslupta inşa edilmesine karar verilir (Resim 4). Tasarımını Charles Barry'nin(1795- 1860) yaptığı Parlamento Binası'nda Barry'ye asistanlık yapan Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) binada pek çok Gotik detay işlemiştir.⁸³



Resim 4: *Westminster Sarayı Genel Görünüm, 1840-76, Londra.*
(1834 yangınından sonra inşa edilen hali).

Kaynak: <http://whc.unesco.org/en/list/426>

⁸¹ Alice Chandler, **A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature**, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970, s. 3.

⁸² **A.e.**, s. 1.

⁸³ Study Guide: Gothic Revival, "<http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-gothic-revival/>", (Çevrimiçi) 06. 01. 2019.

Bu bina, mimaride Gotik uyanışın Victoria Dönemi'ndeki temsilidir. Parlamento Binası'nın yangın sonrası yeniden inşa üslubuna karar veren komite bu bina için "ulusal tarz" yani Gotik ya da Elizabeth Dönemi mimarisinden biri olmasını salık verirler.⁸⁴ Çünkü, İngilizler için Gotik mimari ulusal bir kimlik profile sahiptir.

Bu ilgi sadece bu bina ile sınırlı değildir binlerce kilisenin restorasyonu Neo-Gotik üsluptadır ve yine bu üslupta binlerce yeni kilise inşa edilir. Özellikle orta sınıf ailelerin erkek çocukları için olmak üzere okullar genelde Neo-Gotik tarzdadır. Pek çok otel, belediye binası, birahane, ilk İngiliz tren istasyonları da yine Gotik üslupta inşa edilmiştir. Sir Walter Scott'un tarihi romanlarının isimleri boydan boya Britanya İmparatorluğunu saran evlere, caddelere verilmiştir. Her bir Victoria şehrinde bir tane Kenilworth Caddesi bulunur.⁸⁵ Hatta Sir Walter Scott, Abbotsford'da kendisi için Neo-Gotik üslupta bir şato inşa ettirmiştir (Resim 5).



Resim 5: Sir Walter Scott'ın Abbotsford'daki Gotik Şatosu, 1824, Melrose.

Kaynak: <https://www.undiscoveredscotland.co.uk/usbiography/s/sirwalterscott.html>

⁸⁴ Alexander, **a.g.e.**, s. xviii.

⁸⁵ Akt. Michael Alexander, **a.g.e.**, s. xx1.

Pugin'in Gotik Canlanış üzerinde etkisi çok büyüktür. Kendisi, *Contrasts* (1836), *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1842) adlı eserleriyle o dönemin mimarlarını ve tasarımcılarını Neo-Gotik üslupta çalışmaları için teşvik etmiştir. John Ruskin (1819-1900) yine dönemin en önemli sanat tarihçilerindendi. Avrupa'ya yaptığı gezilerde Venedik'teki Gotik yapılardan bir hayli etkilenmiş ve üç bölümlük *The Stones of Venice* (1851-1853) eserini yazarak kendi ülkesinde de Gotik tarzını teşvik etmiştir. Yine bir başka eseri *Seven Lamps of Architecture* da Gotik Canlanışa kaynaklık edenlerdendir. William Burges (1827-1881) de Cardiff Kalesi ve Castell Coch örnekleriyle Britanya'da Gotik Canlanış'ın iyi iki örneğini tasarlamıştır. Bugün sadece kuzey kanadının yarısı kalan, James Wyatt (1746-1813) tarafından inşa edilen Fonthill Manastırı da Gotik örneklerdendir. Sonraki safhalarda da göreceğimiz bir başka önemli isim olan William Morris tam bir Orta Çağ severdir. Modern tasarımlara ilgisi olmayan Morris, Orta Çağ ruhuna o kadar düşkündür ki Bexleyheath'deki Kırmızı Ev'ini (*Red House*) iç ve dış tasarımıyla bu Orta Çağ ruhunu temsil etmesi için dekore ettirmiştir. (Resim 6).



Resim 6: Arts and Crafts, *Kırmızı Ev*, 1859- 60, Londra.

Kaynak: <http://www.victorianweb.org/art/architecture/webb/capet.html>

Pryce'ye göre, Kraliçe Victoria 1837'de tahta çıktığında mimaride Gotik Canlanış hala bebeklik dönemindeydi ancak hızlandığı vakit olan 1840'larda Pugin gibi mimarların bu canlanışa etkisi çok olmuştur.⁸⁶

Yine dönemin önemli isimlerinden Horace Walpole'un (1717-1797) Strawberry Hill'deki Gotik üsluptaki evi ve 1764'te yayımlanan ilk Gotik romanı *The Castle of Otranto* gibi örnekler verilebilir.

2.3. 19. Yy. İngiltere'sinde Dinsel Canlanış

19. yy.'da edebiyat, sanat gibi alanlarda Orta Çağ'a dönüş arzusunun bir yansıması da dinsel alanda görülmüştür. İngiltere'nin Orta Çağ'daki Roma Katolik Kilisesinin zamanla yerini modern Anglikan Kilisesine bırakması Katolikler tarafından istenen bir durum değildi. Yüzyıllar içinde gittikçe gücünü yitiren Katolikler Victoria Dönemi'nin Romantizm rüzgarında kendilerine bir yer bulmuşlardır. Modern Anglikan Kilisesi yerine Orta Çağ Katolik Kilisesinin tercih edilmesine dair Chandler'ın yorumu önemlidir:

"...Orta Çağ Katolik Kilisesi tüm insanları ibadette birleştirmek gibi önemli bir toplumsal amacı olması ve servetini fakirlere yardım ve sadaka vermek için kullanmasıyla övülüyordu. Modern Anglikan Kilisesi ise daha anlamlı bir toplumsal amacı olan bir kurum olmak yerine görevini ihmal etmekle ve daha modern bir kurum olmakla suçlanıyordu..."⁸⁷

Orta Çağ'ın idealize edildiği bir dönemin Romantizm ile bağlantısı:

"...Orta Çağ idealizasyonunun bir yönü de dinsel alanda görülür. Birkaç on yıl öncesinde kıtada başlayan religious revival (dinsel canlanış) romantizmin bir formudur..."⁸⁸ saptamasıyla yapılır.

Bu dinsel canlanış İngiltere'de 1833'te *Tractarianism* de denen Oxford Hareketi⁸⁹ olarak görürüz. Öncüleri olan John Henry Newman (1801-1890), John Keble (1792-1866) ve Edward Pusey'in (1880-1882) Oxford, Oriel Koleji üyeleri olmaları sebebiyle bu harekete Oxford Hareketi adı verilmiş, *Tracts for the Times* adında bir dizi yazısı yayımlamaları sebebiyle de *The Tractarians* (Traktaryanlar) denmiştir. Bu gruptakiler Anglikan Kilisesini dinsel görevlerini

⁸⁶ Huw Pryce, "Culture, Identity and the Medieval Revival in Victorian Wales", *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, Vol. 31, 2011, s. 7.

⁸⁷ Chandler, a.g.e., s. 6.

⁸⁸ Faxon, a.g.e., s. 54.

⁸⁹ Daha çok bilgi için bknz: Edith Batho, *The Victorians and After: 1830-1914*, London, The Cresset Press, 1938, s. 28-31.

⁸⁹ Herbert Schlossberg, "The Tractarian Movement", <http://www.victorianweb.org/religion/herb7.html>, (Çevrimiçi) 07. 01. 2019.

ihmal etmesi, laikleşmesi, Katolik mirasının değerlendirilmesindeki başarısızlığı ve ciddiyet eksikliği gibi nedenlerle yargılıyorlardı.⁹⁰ Modern dinsel kurumları eleştiriyorlardı. Eski Katolikliğin tabiatındaki saflığı ve ruhu geri getirmeye çabalarlarken, resmi kilisenin Orta Çağ köklerini vurgulamaktaydılar. Katolik Kilisesinin dinsel ritüellerini, ayinlerini Anglikan Kilisesinde yeniden kurmak arzusundaydılar.⁹¹

⁹¹ Gaunt, **a.g.e.**, s. 11.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

19. YY. İNGİLTERE'SİNDE SANAT

3.1. Kraliyet Akademisi

1768'de kurulan İngiltere'nin resmi sanat kurumu Kraliyet Akademisi, dönemin sanat anlayışına yön veren bir kurumdur. İlk kurulduğu zamanlarda ciddi bir rakibi olmayan Akademi'nin istekli bir ressamın sanata dair eğitim alabileceği tek yeri.¹

Yaşadığı, Akademi'nin 19. yüzyılın başından itibaren genç sanatçıların kendilerini himaye edeceği, finansman ve patronlarını bulabilecekleri ve toplu olarak çıkarlarının korunmasını talep edebilecekleri bir platform olarak hizmet verse de bir süre sonra kraliyet ailesinin, halkın sanat konusunda takdir ve ilgisini kazanan “ortak” bir beğeni geliştirmesi için kurulmuş bir okula dönüştüğünü ifade etmiştir.⁹³

Burjuva sınıfının pek çok şeye olan egemenliği gibi sanat da bundan nasibini almıştır. Akademi, sanat anlayışını da belirleyen Sanayi Devrimi'yle refaha ulaşan orta sınıfa göre evrilmeye başlamıştır. Sanatçılar finansal yardıma ihtiyaç duydukları için Akademi kurallarına ve burjuva sınıfının zevklerine uymak zorunda kalıyorlardı.⁹⁴ Kopecka'ya göre orta sınıf, sanatın ana destekçisi ve tüketicileri olmuştu. Sanatçılar ve desinatörler zengin olmak istiyorlardıysa orta sınıfın zevkine göre şekillenmeliydiler.⁹⁵

Akademi'nin tüm kurallarını reddedip, öğretim programını yerden yere vuran bir grup sanatçı vardı ki onlar bir hayli önem arz etmişlerdir, kendilerine Pre-Raphaelite'ler diyen bu grup Akademi'nin kuralları yerine kendilerine yeni bir sanat programı oluşturmuşlardır.

⁹² Simona Kopecká, "**Ruskin, Morris, Arts and Crafts and Middle Class in Nineteenth-Century England**", Masaryk University, Department of English and American Studies, Bachelor's Diploma Thesis, 2012, s. 9.

⁹³ Meltem Yaşadığı, "19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi", **Sanat Tarihi Dergisi**, Vol. 26, No. 1, Nisan 2017, s. 172.

⁹⁴ Sarah M. M. Leonard, "**The Bower of the Pre-Raphaelites: Plant Life and the Search for Meaning in the Art of Millais, Rossetti, and Morris**", Connecticut, Wesleyan University, Art History, Master's Thesis, 2009, s. 6; Kopecká, **a.g.e.**, s. 1.

⁹⁵ Kopecká, **a.g.e.**, s.1.

3.2. Pre-Raphaelite Kardeşliği⁹⁶

Onlar, Victoria Dönemi'nin Kral Arthur şövalyeleri idi. Materyalist bir dünyada kafası karışık, yaşadıkları çağı unutturabilecek, o günden kaçmalarını sağlayacak bir dünyanın hayalini kuran Romantik bir çağa doğan bir grup idealistti. Kafaları Orta Çağ Dönemi şövalyelik kodlarıyla dolu, yeldeğirmenleri olmasa da Sanayi Çağı'nın çelik kaplı demiryollarına karşı savaşı bir topluluktu.⁹⁷

1848 hem devrimlerin yapıldığı hem de Pre-Raphaelite Kardeşliğinin (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) kurulduğu yıldır. Kraliyet Akademisi'nde olan grubun üç kurucu üyesi William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-96), Dante Gabriel Rossetti'dir (1828-82). Bu gruba sonradan ressam Frederick George Stephens (1828-1907), ressam James Collinson (1825-81), heykeltıraş ve şair Thomas Woolner (1825-92), yazar ve grubun sekreteri William Michael Rossetti'nin (1829-1910) katılmasıyla yedi kişiden oluşan Pre-Raphaelite Kardeşliği 1848 güzünde kurulmuştur.

Onları bir araya getiren şey gençlik coşkularıydı. Grubun hiçbir üyesinin yaşı yirmi dördün üzerinde değildi. Hepsi genç ve coşku doluydu ve Kraliyet Akademisi'nin duvarlarında asılı resimlerden daha ciddi konuların peşindeydiler. Despotik olarak gördükleri Akademi'nin eğitim programının işlerini ruhsuz, tatsız olarak nitelendiriyorlardı. Hatta Akademi'nin kurucu Başkanı Sir Joshua Reynolds'a "Slosh" (sulu çamur) adını takarak dalga geçen bu grup başka bir arayıştaydı. Akademi onları temsil etmiyordu.

Grup, bir akşam Londra'daki Gower Caddesi'nde 83 numarada bulunan Millais'nin evinde Benvenuto Gozzoli ve diğer İtalyan sanatçılarca yapılan Pisa'daki Campo Santo fresklerinin İtalyan gravür ustası Carlo Lasinio'ya (1759-1838) ait olan gravürlerinin olduğu kitabını incelemek için toplanmıştı. Hem baskıların biçimsel kalitesine, betimlerdeki açıklık ve içtenliğe hem de açık seçik hacimlendirmeye, güçlü esnek çizgilere hayranlık duymuşlardır. Elbette perspektif ve anatomik yanlışların farkındaydılar, ancak onlar ruh

⁹⁶ Bu tezde, *Rafael Öncesi Kardeşliği* ya da *Ön Rafaello Kardeşliği* olarak da tanımlanabilecek *Pre-Raphaelite Brotherhood* tanımı için; hem grubun özgün adına referans vermesi hem de uluslararası literatür ile dil birliğinin sağlanması amacıyla *Pre-Raphaelite Kardeşliği* tanımı kullanılmıştır.

⁹⁷ Gaunt, a.g.e., s. 9.

olarak erken Rönesans dönemi sanatını önemsemişlerdir. Artık onların arayışları şekillenmiştir.⁹⁸

Grubun esas kurucuları her ne kadar daha evvel İtalya'da hiç bulunmamış olsalar da Raffaello Sanzio (1483-1520) öncesi erken İtalyan ve Flaman sanatçılarına hayranlık duydukları için kendilerine de bu ismi vermişler ve bu ismi gizlemeye karar vermişler hatta imzalarını "PRB" olarak atmayı kararlaştırmışlardır.⁹⁹

Immortals (Ölümsüzler) diye hayran oldukları kahramanların listesini hazırlamışlardır. En tepede İsa olmak üzere Homeros (İ.Ö. 9/8. yy.), *The Author of Job*, Isaiah (8/7. yy.), Pheidias (yak. 490-430), Early Gothic Architects, *Cavalier* (Süvari) Giacomino Pugliesi (13. yy.), Dante Alighieri (1265-1321), Boccaccio (1313-1375), Rienzi, Ghiberti (1378-1455), Shakespeare (1564-1616), Leonardo da Vinci (1452-1519), Fra Angelico (1395-1455), Tiziano (1488-1576), Edmund Spenser (1552-1599), William Hogarth (1697-1764), Flaxman (1755-1826), Hilton, Kosciusko, Lord Byron (1788-1824), William Wordsworth (1770-1850), Benjamin Haydon (1786-1846), Miguel de Cervantes (1547-1616), Coventry Patmore (1823-1896), Michelangelo (1475-1564), Giovanni Bellini (1430-1516), *Early English Balladists*, Giorgioni (yak. 1477/8-1510), Tintoretto (1518-1594), John Milton (1608-1674), Oliver Cromwell (1599-1658), Francis Bacon (1561- 1626), Hampden, Isaac Newton (1643-1727), Edgar Allan Poe (1809-1849), Thomas Hood (1799-1845), Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Washington, James Henry Leigh Hunt (1784-1859), *Stories after Nature*'ın yazarı, Wilkie Collins (1824-1889), Christopher Columbus (1451-1506), Tennyson, Shelley (1792-1822), Poussin (1594-1665), John Keats (1795-1821), Goethe (1749-1832), King Alfred (849-899), Chaucer (1343-1400), Robert Browning (1812-1899), William Thackeray (1811-1863), Walter Savage Landor (1775-1864) gibi sanatçıların olduğu bu listedeki isimlerin çok azı Raffaello'dan önce yaşamışlardır. Ve listede Joan of Arc (1412-1431) ve şair Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) olmak üzere sadece iki kadın

⁹⁸ Andre Rose, Percy Bate, **The English Pre-Raphaelite Painters Their Associates and Successors**, London, G. Bell & Sons Ltd., 1910, s. 6.

⁹⁹ Christopher Wood, **Victorian Painting**, Lonra, Bulfinch Press, LittleBrown and Company, 1991, s. 91.

bulunmakta o döneme dair hemen hemen hiçbir şey bilmeyen bu grubun kişi seçimlerini Roberts şu şekilde özetler:

"...Rafaello öncesi sanatın canlanmasına kendini adayan bir grubun en erken manifestolarında Rafaello'dan önce gelen bu kadar az sanatçıyı eklemeleri ilginçtir..."¹⁰⁰

Karşı oldukları Akademi'deki çalışma üslubundan bahsetmek gerekirse George P. (1940/-) Landow 'ın saptamaları önemlidir. Bunlar:

"...Sanatın tüm uygulamalarını deneyen ve Kraliyet Akademisi okulları sanat öğrencileri gibi bunlara karşı gelen Pre-Raphaelite'ler, Akademi'de geçerli olan: a) figürlerin piramidal kümelenedikleri eserlerin olması, b) bir yanda büyük bir ışık kaynağının karşı tarafta daha az olan ışık kaynağı ile uyumunu c) rengin kullanımında zengin gölgelere ve tona vurgu yerine

1. Pre-Raphaelite'ler muazzam bir karşıtlıkla parlak-renkli ve pürüzsüz bir şekilde aydınlatılmış neredeyse pürüzsüz görünen resimler yaptılar.

2. Pre-Raphaelite Kardeşliği aynı zamanda kesinliği, pürüzsüz basit objelerin bile ki özellikle de yakın ön plandakilerin (ki bunlar geleneksel olarak bulanıklaştırılırlardı veya gölgede bırakılırlardı) tamamen fotoğraflık sunumlarını vurguladılar, bu nedenle de doğru üslubu ve konunun geleneksel bakış açısını ihlal ettiler.

3. Ruskin'in yolundan giderek keskin hatlı realizm (1 ve 2. maddelerle oluşturulan) sonucunu sembolizmle birleştirerek dönüştürmeye çalıştılar. En başarılı dönemlerinde Pre-Raphaelite Kardeşliği üyeleri sıklıkla Tennyson ve Browning şiirlerinde bulunan araçları kullanarak büyüü ve sembolik bir realizm yarattılar.

4. Sanatların birbirleriyle sıkı müttefik olduklarına inanan Pre-Raphaelite Kardeşliği ressam ve yazarları birbirlerinin eserlerini pratiğe dökmelerini teşvik etti. Hoş yalnızca D. G. Rossetti belli bir başarı gösterdi.

5. Yeni konular ararken Shakesperare, Keats ve Tennyson'dan yararlandılar..."¹⁰¹

Londra Kraliyet Akademisi'nin genç öğrencileri Raffaello Sanzio gibi yüksek Rönesans sanatçıları kopya eden, 17. yy. Kuzey İtalya ekollerini uygulayan¹⁰² Akademi'ye başkaldırmışlardı; Barok ve Romantizmin karışıklığındansa Rönesans öncesi Orta Çağ sanatını tercih etmişlerdi. Raffaello'yu, modern sanat ve Orta Çağ sanatı arasında bir dönüm noktası olarak gören bu grubun üyeleri; Gotik mimariye, erken Flaman sanatına, bildikleri birkaç 15. yy. resminin kopyasına ilgi duymuşlardı.¹⁰³

¹⁰⁰ Helene Roberts, "Divided Self, Divided Realm: Typology, History and Persona in Tennyson's *Idylls of the King*", Ed. Liana de Girolami Cheney, *Pre-Raphaelitism and Medievalism in The Arts*, New York The Edwin Mellen Press, 1992., s. 16.

¹⁰¹ George P. Landow, "Pre-Raphaelites: An Introduction", (Çevrimiçi), <http://www.victorianweb.org/painting/prb/1.html>, 10 Temmuz 2017.

¹⁰² Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites*, London, Phaidon Press, 1989, s. 6.

¹⁰³ Cheney, a.g.e., s. 2.

"...Öyle görünüyor ki Millais ve Hunt'ın Akademi arkadaşlarından birinin Raffaello'ya (Reynolds'ın Akademi tapınağında önemli bir sanatçı) dair eleştirilerden yola çıkarak kendilerinin Pre-Raphaelite olmaları gerektiğini ilan etmişlerdi..."¹⁰⁴

Alman bir sanatçı grubu olan ve kendilerine Lukasbrüder diyen ancak yaşam tarzlarından dolayı halk arasında Nazarenler olarak bilinen bu grubun *Pre-Raphaelite'ler* üzerinde etkisi olmuştur. 1811 yılı civarında Roma'ya yerleşen bu grup çok dindar olup keşişler gibi yaşamayı tercih etmişlerdir. Liderliğini Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Peter von Cornelius (1784-1867) yaptığı bu grup Yüksek Rönesans Dönemi eserlerine karşı çıkıp Rafaello öncesi döneme dönmek arzusundadırlar. Onlara göre, Yüksek Rönesans Dönemi sanatı Paganizmin ve dünyeviliğin sembolüydü. Rafaello öncesi sanatı ise şatafattan uzak, inancın amaçlarına uygun ve saf olarak görüyorlardı. Orta Çağ'ın dinsel derinliğini modern sanatta var etmek istiyorlardı.¹⁰⁵ Grubun bir üyesi olmayan ancak grubun üyeleriyle iletişimde olan Ford Madox Brown (1821-1893), Nazarenlerle Roma'da tanışıp onlardan etkilenmiştir. Bazı resimlerinde etkisini gösteren Brown'ın, *Pre-Raphaelite'ler*'i öğrencisi Rossetti yoluyla etkilemiş olması ihtimaldir.

Öğrencileriyle Avrupa'nın her yerine yayılan Nazarenlerin yollarının *Pre-Raphaelite'ler* ile kesişmesinin bir yolu da İskoç ressam William Dyce'in (1806-1864) 1825'te Roma'ya gitmiş olmasıyla mümkün olmuştur. Onların fikirlerinden etkilenen Dyce'in kendisi de yaptığı resimlerle İngiltere'de dinsel bir etki yaratmıştır. Dyce'in resimlerine bir hayli ilgi duyan *Pre-Raphaelite'lerin* Nazarenler ile yollarının bu şekilde kesişmeleri kaçınılmaz olmuştur.

Gaunt, *Pre-Raphaelite'ler*'in Nazarenler gibi bir kardeşlik grubu kurma fikirlerinin, onlar gibi erken Rönesans İtalyan ressamlarını beğenmeleri sebepleriyle onları model almaları olduğunu belirtir ve *Pre-Raphaelite'ler*'in inançları her ne kadar tanımlanmasa da derin bir itikatın eserlerinden eksik olmadığını söylemiştir.¹⁰⁶ Çünkü Hunt gibi grubun bazı üyeleri çok dindar olmasına karşın Rossetti gibileri için ise aynı şeyi söyleyememekteyiz.

Grubun kardeşlik üyeleri dışındakileri tanımlamak için literatürde bazı terimlerden bahsetmek gerekirse ilk olarak *Pre-Raphaelite Circle* (*Pre-Raphaelite Çemberi*) ifadesini almak gerekir. Bu yedili dışında, grubun resmi

¹⁰⁴ Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Princeton University Press, Princeton, 2000, s. 28.

¹⁰⁵ Gaunt, *a.g.e.*, s. 10-11.

¹⁰⁶ *A.e.*, s. 11.

üyeleri olmasalar da grubu etkileyen ya da gruptan etkilenen başka isimler de vardır. Bunlar: ressam Ford Madox Brown, Charles Collins (1680-1744), şair Christina Rossetti (1830-1894), heykeltıraş ve şair John Lucas Tupper (1826-1879), şair, ressam William Bell Scott'tır (1811-1890). Sonrasında ise J. W. Inchbold (1830-1888) ve J. M. Whistler (1834-1903) bu çembere eklenmiştir.

Pre-Raphaelitism ise 19. yy. İngiltere'sinde sanat ve edebiyatla bağlantılı bir terimdir ve hem gruptaki sanatçıların hem de bu grupta olmayıp da onlardan etkilenen sanatçıların düşünce biçimleridir. Şöyle ki grup üyeleri sadece resim üzerine değil sanatın pek çok alanına bu grubun açık olduğunu belirtmişlerdir.

Teknik olarak olmasa da amaçta kendileri ve *Quattrocento* (on beşinci yüzyıl İtalyan sanatı ve mimarisi dönemi) İtalyan ressamaları arasında bir tür bağ yaratmak isteyen¹⁰⁷ bu grup Raffaello öncesi sanat ideallerini canlandırmak istemişlerdir. Raffaello'nun adının sembolik bir sınır olduğunu belirten Graham Hough, Pre-Raphaelite'ler'in Raffaello hakkında bir şey bilmediklerini, onu aşağılamadıklarını ancak ondan sonra gelen, onu taklit eden sanatçıları hor gördüklerini belirtmiştir.¹⁰⁸

Leonard'a göre; Pre-Raphaelite'ler Victoria Dönemi düzenine karşı çıkan, isyankar bir grup sanatçıydı çünkü geleneksel Akademi'nin kurallarına uymayı reddediyorlardı. Raffaello sonrasında gelen sanatçıların tarzlarına uymaktansa 14. yy. sanatçılarının eserlerini kendilerine daha yakın buluyorlardı.¹⁰⁹ William Holman Hunt, Campo Santo fresklerini görünce erken İtalyan sanatı için "Samimi ifadenin özellikleri ve yapmacıksız zarafeti..."¹¹⁰ demiştir. Grubun karşı çıkışının bir özetini Arnold Hauser şu şekilde sunar:

"...Saldırıları, Raffaello okulunun temel estetik ilkesi olan Klasizme, diğer bir deyişle, burjuvazinin saygınlığını, pürten ahlakını, yüksek ülkülerini ve şiir için besledikleri duyguyu kanıtlamalarına yarayan boş formalizme ve durgun, pürüzsüz bir sanat göreneğine yöneliktir. Victoria orta sınıfı 'Yüksek sanat'tan başka bir şey düşünmemektedir ve onun mimarisine, resmine, zanaatına egemen olan kötü beğeni, bu kendi kendini aldatmanın, yani doğasını

¹⁰⁷ Hilton, a.g.e., s. 33.

¹⁰⁸ Akt. Marek Zasempa, "The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting Versus Poetry", University of Silesia, PhD Thesis, Katowice, s. 9.

¹⁰⁹ Leonard, a.g.e., s. 1, 8, 11.

¹¹⁰ Stephen Cheeke, *Transfiguration: The Religion of Art in Nineteenth-Century Literature Before Aestheticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016, s. 85.

kendiliğindenlikle ifade etmesine engel olan özentî hırs ve gösterişli görünme tutkusunun sonucudur..."¹¹¹

Pre-Raphaelite'ler sosyaldır, ideallerini, amaçlarını mektuplaşarak anlatmanın yanında 1850'de manifesto diye düşünebileceğimiz *The Germ* (Tohum) adlı bir dergi çıkarmaya başlarlar. Sadece dört sayısı çıkan derginin grubun bazı önemli edebi eserlerini içermesi bakımından önemlidir. Ressamlığı yanında iyi bir şair, yazar olan D. G. Rossetti'nin *The Blessed Damozel, My Sister's Sleep* şiirleri bulunur. İyi bir şair olan kız kardeşi Christina Rossetti'nin *Dream Land* ve *Repining* adlı eserleri de bu dergide yayımlanmıştır.

Pre-Raphaelite'ler, akademik resimde eksik olan doğaya direkt ve canlılık tekniğiyle yaklaşma kararı alırlar. İmgeleri fotoğrafik gözle irdeler gibidirler.¹¹² Bu teknikleriyle ilgili olarak George Field'ın (1777-1854) *Chromotography* (1835) adlı eserinde geçtiği üzere tuval üzerinde saf renklerin yan yana dizilmeleri, birleşme ya da karışımlarından daha parlak bir etki bırakmaktadır.¹¹³

Dönemin Romantizm akımı sanatçılarından bir hayli etkilenmişlerdir. Bunların başında gelen isimlerden Keats, Shelley, William Blake (1757-1827), Wordsworth gibi şairlerin doğaya olan tutkularını, doğal gerçekliklere verdikleri önemi, Pre-Raphaelite'ler resimlerinde *truth to nature* (gerçekçi) anlayışıyla yansıtmışlardır. Onların en önemli kahramanlarından biri olan John Keats'in *Ode on a Grecian Urn* (Bir Yunan Vazosuna Od) şiirinde geçen şu dizeler sanatçıların sanatlarında yaratmak istedikleri düşüneydi:

"...Beauty is truth, truth beauty, —that is all
Ye know on earth, and all ye need to know..."¹¹⁴
(...Güzellik gerçekliktir, gerçeklikse güzellik
bu'dur yalnız bildiğin, ve de bilmen gereken...)

Pre-Raphaelite'ler'in üzerinde büyük etkiye sahip olan John Ruskin beş ciltlik *Modern Painters* adlı eserinde William Turner (1775-1851), William Wordsworth gibi sanatçılardan övgüyle söz eder. Pre-Raphaelite'ler Ruskin aracılığıyla bu sanatçıların "truth to nature" (gerçekçi) amaçlarından haberdar

¹¹¹ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı**, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 303.

¹¹² Zasempa, **a.g.e.**, s.15.

¹¹³ Prettejohn, **a.g.e.**, s.151.

¹¹⁴ John Keats, "Ode on a Grecian Urn", (Çevrimiçi)

<http://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>, 10 Mart 2019.

olurlar. Ancak, Pre-Raphaelitlerin anladığı "truth to nature" anlayışında eksik bir doğruluk payı bulunmaktadır. Bu grubun anladığı ise mikroskobik sadakat, tam ve keskin detaylılıktı. Yoğun bir botaniksel doğruluk peşindeydiler. Doğadan çalışan bu sanatçıların yeşili en yoğun şekilde bir yeşildir, sarıları da olabilecek en sarılardır. Tüm renkler en canlı hallerindedir.

Pre-Raphaelite'ler doğayı analitik bir şekilde aktarırlar; çabaları "hiçbir şey seçmeyip, hiçbir şey reddetmemek" üzerinedir. Her bir parçayı delilik derecesinde hummalı bir açıklıkla yansıtırlardı.¹¹⁵ Her yaprağı botaniksel, bilimsel bir doğruluk çerçevesinde irdeliyorlardı. İki önemli örnek vermek gerekirse Millais'nin *Ophelia*'sı ve Holman Hunt'ın *Ücretli Çoban* resmi "truth to nature" anlayışlarını gösterir şekildedir (Resim 7-8).¹¹⁶



Resim 7: Sir John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, Tate Modern, Londra.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

¹¹⁵ Robin Ironside, **Pre-Raphaelite Painters**, London, The Phaidon Press Ltd., 1948, s. 11.

¹¹⁶ Gaunt, **a.g.e.**, s. 12-13.



Resim 8: William Holman Hunt, *Ücretli Çoban*, 1851, Manchester Sanat Galerisi, Manchester.

Kaynak: <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1896.29>.

Grubun ömrü fazla uzun sürmez ve dağılır. Sanatçılar kendi yollarına giderler. Hunt dine yönelir, Rossetti duygusal olarak bağlı olduğu Orta Çağ ruhuna yönelirken Millais doğaya bağlılığına devam etmiştir.

1856'da Rossetti, Burne-Jones ve Morris'in bir araya gelmesiyle Pre-Raphaelite Hareketi'nin ikinci safhası başlamış olur.

Pre-Raphaelite'lerin ikinci safhasının iki önemli sanatçısı Sir Edward Coley Burne Jones (sonraları soyadını Burne-Jones olarak tireyle kullanır) ve William Morris'in tanışıklığı Oxford'dan (Exeter Koleji) başlar. Morris ve Burne-Jones'un Oxford'daki amaçları önceleri rahip olmaktı. Bu isteklerinde 1833'te başlayan Oxford Hareketi'nin çok büyük etkisi vardır. Bu hareketin kurucuları da Oxford'da olduğu için bu iki gencin bu harekete yakınlaşması kaçınılmaz olmuştu. Hatta Protestan aileden gelen bu iki Oxfordlu Anglo-Katolik olmaya karar verirken *amaçları çağdaş yaşama karşı kutsal bir savaşı*

yönetmektir.¹¹⁷ Thompson'a göre Katolikliği ya da Orta Çağ'ı cazip bulmak Morris ve çevresiyle başlayan bir şey değildi; bu dalga uzun zamandır vardı, bir yandan da *Utilitarian* düşünceye olan bir tepkiydi.¹¹⁸

Oxford'da bulunup da Orta Çağ'la ilgilenmemek bir hayli zordur. Oxford, İngiltere şehirlerinden en Orta Çağ kokanlarından biridir, bu yüzden Victoria Dönemi imgesinde özel ve farklı bir yere sahiptir.¹¹⁹ Özellikle Tennyson'ın, Scott'ın, Ruskin'in Orta Çağ ile ilgili eserlerini okuyan bu ikili, Orta Çağ'a adeta âşık olmuşlardır. Öyle ki Burne- Jones 1853 Mayıs'ında Cormell Price adlı bir arkadaşı yazdığı bir mektupta Orta Çağ'ın *chivalry* ve dinsel yönünü en mükemmel şekilde temsil eden Sir Galahad'ın patron olduğu dini bir kardeşlik kurmayı planladığından bahseder: "...Unutma, Kardeşlik grubumuzu kurmayı çok arzuluyorum. Sir Galahad'ı ezbere bil. O, bizim tarikatımızın patronu..."¹²⁰

Bu fikri Newman'ın Oxford yakınlarında, Littlemore'da kurduğu dini bir topluluktan almıştır. Tennyson'ın *Sir Galahad* şiirinden yola çıkarak, grubun üyelerinin de bakir olması gerektiğini düşünen Burne-Jones için ergenliğin duygusal komplekslerinden ve cinsel endişelerinden kaçmanın onurlu bir yolunu sunuyordu.¹²¹

Kendilerini önceleri dinsel dünyada daha güvende hisseden bu ikili zamanla Hareket'ten soğumuşlardır. Bu soğumada Oxford Hareketi'nin yaşadığı kargaşa ve Oxford Hareketi'nin kurucularından biri olan Newman'ın Roma Katolikliğine dönmesi de sebeptir. Oxford'da aradıklarını bulamayan, entelektüel ve spiritüel liderlik arayıp onun yerine eğitime ilham vermeyen, faydacı bir tutumla yaklaşan hocalarla karşılaşan¹²² bu gençler başka bir arayışa yönelirler. O dönem çok popüler olan Tennyson ve Scott'ın yanında, Pre-Raphaelite'ler, Keats ve Shelley'nin şiirleri; Carlyle'nin *Past and Present*'i ikinci Pre-Raphaelite grubunun kurulmasında etkili olmuştur. 1855'te bu ikili Fransa'nın kuzeyindeki Gotik Katedralleri görmek için tura çıkmışlardır.

¹¹⁷ Robert de la Sizeranne, **The Pre-Raphaelites**, New York, Parkstone Press International, 2008, s. 189.

¹¹⁸ E. P. Thompson, **William Morris: Romantic to Revolutionary**, Oakland, PM Press, 2011, s. 24.

¹¹⁹ Hilton, **a.g.e.**, s. 161.

¹²⁰ Lady Georgiana Burne-Jones, **Memorials of Edward Burne-Jones**, Cilt 1, Lund Humphries, 1993, s. 77.

¹²¹ Christine Poulson, "Burne-Jones, Morris and God", **Journal of William Morris Studies**, 1961-2011, JWMS 13.1, Autumn 1998, s. 45-54.

¹²² Akt. Prettejohn, **a.g.e.**, s. 99.

Gördükleri karşısında duydukları büyük heyecan ve coşku onları dine adanmış bir hayat yerine sanata yönelen bir hayata kanallandırmaya karar vermeye dek götürmüştür.

Poulson bu süreci şöyle özetler: Ruskin'in yazılarından, Pre-Raphaelite Kardeşliğinin resimlerinden, özellikle de Rossetti'ninkilerden etkilenen Morris ve Burne-Jones kiliseye gitmekten vazgeçip, hayatlarını dine adamak yerine artık sanata adamaya karar verirler.¹²³

Landow'a göre Rossetti'nin önderliğinde oluşan Pre-Raphaelitizmin ikinci safhası Estetik Pre-Raphaelitizmdir. Arts and Crafts Hareketi ve Estetik Dekadantlar onlardan etkilenmişlerdir. Pre-Raphaelite'lerin ikinci safhasının edebiyatla bağlantısı çok daha yoğundur. Spencer'dan Keats ve Tennyson'a uzanan birçok şairden faydalanmışlardır.¹²⁴

Ruskin sayesinde Pre-Raphaelite'lerden haberdar olan bu ikili için Gaunt, onların Rossetti ile tanışmadan önce de Pre-Raphaelite olduklarını ve Oxford Üniversitesi'nin mimarisinden, öğreniminden tutun mizah anlayışına kadar zaten Pre-Raphaelite olanaklarla dolu olduğunu söyler.¹²⁵

Yakın zamanda ellerinden düşüremeyecekleri kaynakları ile tanışmalarının öyküsü ise şöyledir: 1855'te, bir kitapçıda Robert Southey'nin baskısı Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'ne denk gelen Burne-Jones, kitap pahalı geldiği için satın alamaz, kitapçıya gidip orada okuyan sanatçıya Morris kitabı alınca birlikte büyük bir hazla kitabı okurlar ve çok etkilenirler. Burne-Jones'un eski eşi Georgiana Burne-Jones (1840-1920), Malory'nin kitabı için "...Bazen düşünüyorum da bir kitap bu iki adam tarafından sevildiği kadar kimse tarafından sevilmez. O kadar ki kitap, Edward'ın bir parçası olmuştu..."¹²⁶ der.

1856'nın başlarında Burne-Jones ve Morris, Rossetti ile tanıştıktan sonra, Burne-Jones, Oxford'u terk edip, Rossetti'nin öğrencisi olmaya karar verir. Morris'le *17 Red Lion Meydanı*'na taşınır ve Rossetti'den ders almaya başlar. Rossetti, Orta Çağ sanatının yüksek ahlaki değerini, stilizasyon ve saflığını çağdaş sanata yeniden dahil etmeleri için onları cesaretlendirir.¹²⁷ Rossetti,

¹²³ Poulson, a.g.e., s. 76-77.

¹²⁴ George P. Landow, "Pre-Raphaelites: An Introduction", (Çevrimiçi), <http://www.victorianweb.org/painting/prb/1.html>, 10 Temmuz 2017.

¹²⁵ Gaunt, a.g.e., s. 92.

¹²⁶ Georgiana Burne Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones, London*, Macmillan&Co. Ltd., 1906, s. 116.

¹²⁷ Sizeranne, a.g.e., s. 186.

öncesinde de eğitimli olan ve çok yetenekli olduğunu düşündüğü öğrencisi Burne-Jones'a daha fazla öğretecek bir şey olmadığını kısa sürede anlar. Morris ise 1856'da Mimar George Edmund Street'in çırağı olur. Dokuz ay çıraklıktan sonra esas işinin bu olmadığını anlar.

Pre-Raphaelite Kardeşliğinin ikinci safhası Rossetti'nin önderliğinde 1857'de Oxford Union Debating Society (şu anda kütüphane olarak kullanılan) programıyla başlar. Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, William Morris'in yanı sıra grubun diğer üyeleri Valentine Cameron Prinsep (1838-1904), Rodham Spencer Stanhope (1829-1908), Arthur Hughes (1832-1915), John Hungerford Pollen'dır. (1820-1902). İkinci safhasındakiler de birincide olduğu gibi yedi kişiden oluşuyordu. Pre-Raphaelite Kardeşliğinin ikinci safhası birincisi ile aynı değildir ama tamamen bir farklılık da söz konusu değildir. Wood, sonuçlarının daha kapsamlı olması bakımından bu safhayı orijinal Pre-Raphaelite'lerden daha önemli gördüğünü söyler.¹²⁸ Münazara salonu, kütüphane ve okuma odası olarak inşa edilen Oxford Union Debating Society'nin yeni binasının duvar resmi dekorasyonları için 1857'de Rossetti'nin önderliğinde on duvar resimli bir program başlatılır. Kısa süren bu programda yer alan bu sanatçılar sadece yiyecek, kalacak yerleri, materyaller ve seyahat masrafları karşılanmasını istemişlerdi. Bu duvar resimleri uygunsuz materyallerden dolayı birkaç yıl içinde bozulur ve şu anda da harap haldedir.

Orijinal Pre-Raphaelitler'i örnek alıp çıkardıkları *The Germ* gibi *The Oxford and Cambridge Magazine* adında bir dergi de çıkarırlar.

Oxford Union duvar resimlerinden sonra Morris 1858'de *The Defence of Guenever* adlı şiirini yazar ve 1859'da Jane Burden ile evlenip *Kırmızı Ev'e* taşınır. Evini döşemeye gelince dönemin var olan ürünlerini kusurlu bulur ve bu süreç onu kendi ürünlerini yapabilecekleri bir şirket kurmaya kadar götürür. 1861'de Morris, Burne-Jones, Oxford grubundan arkadaşları Charles Faulkner (1833-1898), Mimar Phillip Webb (1831-1915), Ford Madox Brown (1821-1893), Brown'ın arkadaşı Peter Paul Marshall (1830-1900) olmak üzere dekoratif sanatların her türünü işleyebilecekleri *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* firmasını ortak olarak kurarlar ve bu şirketin kurulmasıyla Morris *métier'*ini (iş) bulur.¹²⁹ Burada sanatçılar, tasarımcılar, ustalar çalışsa da

¹²⁸ Wood, a.g.e., s. 29.

¹²⁹ Stephen Wildman, John Christian, **Edward Burne-Jones: Victorian Artist Dreamer**, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, s. 9.

önderlik eden kişi yine Morris'tir. 1875'te ise Morris firmanın tek sahibi olur (*Morris and Company*). Firmadan çıkan ürünlerin skalası bir hayli geniştir; vitray, duvarkağıdı, mobilya, kitap, dokuma, madeni eşya, el işlemesi mücevherat, duvar halıları, kilim, halı, masa camı, perde kumaşları, döşeme kumaşları ve her çeşit mobilya.

Mina Urgan'a göre, kurduğu firmada Morris fabrikada çalışan işçilerin yaptıkları işlerden nefret etme derecesine geldiklerini biliyordu, işçilerin sanayileşme öncesi dönemlerdeki zanaatçılar gibi yaptıkları işten sadece haz almalarını değil gurur duymalarını da istiyordu. "*To give pleasure in the things they must perforce use*" (kullanmak zorunda oldukları şeylerin insanlara haz vermesini) sağlayacak eşyalar üretmekti. Bu şirketin amacı sıradan, cansız fabrika malları yerine usta zanaatçıların el emeğinin özenli birer ürünü olmalıydı.¹³⁰ Tıpkı Orta Çağ'ın ustalarında olduğu gibi modern dönemde de beceri ve ruhu tekrar canlandırmak istemişlerdir.

Morris'in bu düşüncelerinde etken olan en önemli kişi Ruskin'dir. Thompson, Morris'in Ruskin'in düşüncelerinden kendisine uygun olan alıp ona yeni bir bağlam ve devrimsel bir yön verdiğini söyler. Morris, öğrencilik yıllarında Ruskin'i okumasaydı bunların hiçbiri mümkün olmayabilirdi.¹³¹

Ruskin'in *The Seven Lamps of Architecture* ve üç serilik *The Stones of Venice* kitabının *The Nature of Gothic* bölümünde Orta Çağ'ın çalışanları ve çalıştıkları ortam arasındaki farklara değinirken modern toplumdaki liberal düzende çalışanlar üzerinde çok ciddi kısıtlamalar olduğunu, Britanya'nın sanayi düzeninin işçileri yabancılaştırdığını onları hem kültürel hem de madden yoksullaştırdığını ve tekdüze, sevimsiz, sıradan, monoton işler yaratmalarına sebep olduğunu söyler. Ona göre mimari ve var olan sanatların değeri çalışan bireye tanınan ifade özgürlüğü derecesi kadar hesaba katılmalıdır.¹³²

Ruskin'e göre Orta Çağ loncalarında olduğu gibi tasarımcı, sanatçı ve zanaatkarların aralarında bir ayrım olmamalı; onlar bir olmalıydı. Morris de mimari, tasarım, zanaatkarlık gibi daha az önemsenen sanatları resim ve heykel gibi müspet sanatlar seviyesine taşımak istiyordu. Zanaatin tekrar daha saygın hale gelmesini istiyordu.¹³³ Aynı amacı güden ve çok aktif biri olan Morris,

¹³⁰ Urgan, a.g.e., s. 1660.

¹³¹ Akt. Kopecká, a.g.e., s. 1.

¹³² Gordon Marsden, **Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society**, Ed. Gordon Marsden, Longman, 1990, London, s. 18.

¹³³ Kopecká, a.g.e., s. 20.

Ruskin'in teoride kalan düşüncelerini pratiğe dökmüştü ve *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* firmasını kurarak kendilerini, sanayileşmenin yarattığı çirkinlikten kurtulup Orta Çağ zanaatkarlığının kalitesini ve ruhunu yakalamaya adanmışlardı. Bu şekilde halkın beğenisini tazeleyebileceklerdi.

Ruskin, Morris'in de aynı görüşte olduğu entelektüel ve el işi gücü ayrımını yanlış bulduğunu şu şekilde anlatır:

"... Biz bugünlerde daima ikisini birbirinden ayırma gayretindeyiz; birinin sürekli düşünmesini isterken diğerinin sürekli çalışmasını arzularız; birine centilmen derken diğerine usta deriz, çalışan sık sık düşünmeliyken, düşünen sık sık çalışmalı. En doğru tabiriyle her ikisi de centilmen olmalı. Böyle olduğunda, ikisini de centilmen yapmalıyız; biri kardeşini kıskanırken diğerini kardeşini küçümser ve toplumun baskın kesimi hastalıklı düşüncelerden ve sefil çalışanlardan oluşur.

...Her bir meslekte, herhangi bir usta en zor işi yapamayacak kadar gururlu olmamalı. Ressam kendi boyasını öğütmeli, mimar duvarcının avlusunda işçileriyle çalışmalı; ustabaşı madenlerinde en yetenekli işçi olmalı, bir adamla diğeri arasındaki tek fark yalnızca deneyim ve yetenek olmalı ve otorite ile servet, doğal ve adaletli bir şekilde elde edilmeli..."¹³⁴

Morris'in Endüstri Devrimi'ne olan düşmanlığının kaynağı kapitalizmin sonuçlarının zararlı ve ağır olacağını düşünmesindendi. Ona göre bu koşullarda ortaya çıkan iş, ruhsuz ve yaratıcılıktan uzak olacaktı. Elbette ki Morris, ustaların Orta Çağ sistemine dönemeyeceklerini biliyordu ancak o, çağdaş üretim metodlarının modern çalışan sistemi yerine Orta Çağ lonca sistemi gibi olmasını istiyordu.

Süreç içinde, Ruskin, sanat eleştirisinden toplum eleştirisine dönerken, sosyalist hareketin çağın sorunlarına cevap verebilecek tek çözüm yolu olduğunu düşünen Morris ise sanat eserleri yapmaktan toplumu dönüştürmeye döndü. Fabrikalarda makinelerin gölgesi altında çalışıp monoton bir iş sürecinde bulunmak yerine Ortaçağ lonca tipi işi tercih edilirse çalışanların hem birbirlerine yabancılaşmayacakları hem de özgün fikirler üretebilecekleri bir sistem kurulmuş olacaktı.¹³⁵

Morris, bitmek bilmez enerjisiyle kendi adına bir sandalye bile icat etmişti. Bugün hala kullanılan bu sandalye *Morris Chair* diye geçer (Resim 9).

¹³⁴ John Ruskin, *The Nature of Gothic: A Chapter of the Stones of Venice*, Kelmscott Press, London, 1892, s. 30.

¹³⁵ Urgan, a.g.e., s. 1660.



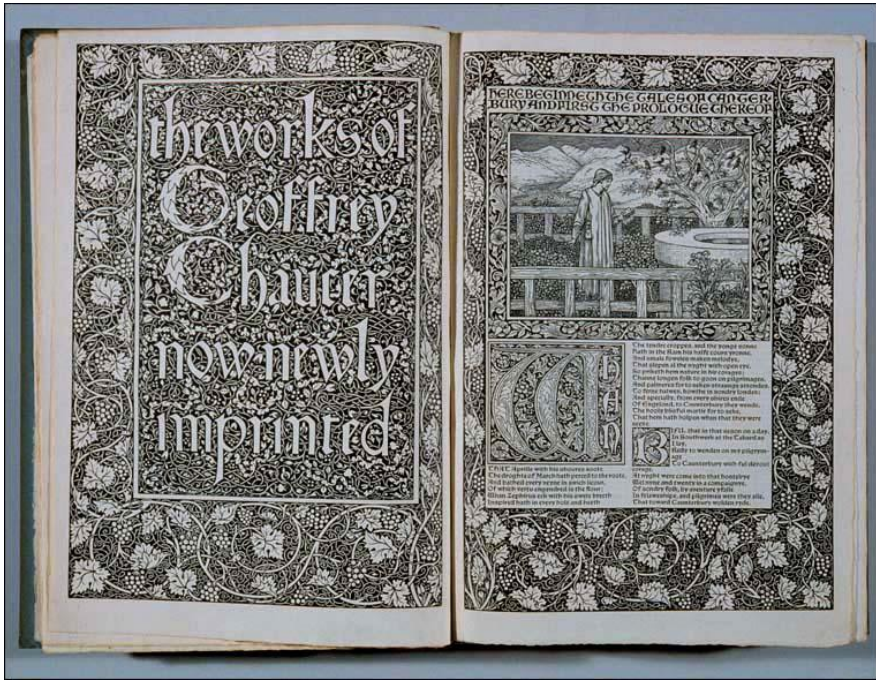
Resim 9: Arts and Crafts, *Morris Sandalyesi*, yak.1865, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O9236/adjustable-back-chair/>.

Morris, 1871’de Rossetti ile ortak kurduğu Kelmscott Press’i sonrasında tek başına yürütür. Kendisi eski kitapların hayranı olduğu için çağdaş matbaacılık sistemini de beğenmiyordu. Bu yüzden Kelmscott Press’te sayfa düzenlemelerine, ciltlemeye, kâğıt kalitesine el atıp ve İngiliz edebiyatının Geoffrey Chaucer’ın (yak. 1342/43-1400) gibi önemli yazarlarının eserlerini basmıştı. Kendisinin düzenlediği, Burne-Jones’un da resimlediği Chaucer’ın tüm eserlerinin olduğu *Kelmscott Chaucer* diye geçen basım oldukça önemlidir (Resim 10). Morris, ömrünün son yıllarında çalıştığı bu esere dört yıl harcamıştı. Burne-Jones, 1894’te Charles Eliot Norton’a yazdığı mektuplarında, bu eser için:

*"Aslında kitap bittiğinde, bitirebilecek kadar yaşarsak, -birçok tasarımla dolu, bir cep katedrali gibi olacak ve bence Morris dünyanın en iyi tezeyinat ustasıdır."*¹³⁶ demişti.

¹³⁶ Akt. Gawin Ambrose, Paul Harris, **The Layout Book**, Switzerland, AVA Publishing, 2007, s. 20-21.



Resim 10: Anonim, *Geoffrey Chaucer'ın Eserleri'*nden başlık resmi, 1896, Kelmscott Yayınları, Hammersmith.

Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/125325688-Arts-and-crafts-hareketi-ve-kelmscott-basimevi.html>.

Her ne kadar iyi bir ressam olmasa da, gündelik eşyalarda güzellik bulması ve yaratmasıyla, onları fonksiyon ve güzellikle harmanlamasıyla, Pre-Raphaelite'lerin ideal güzelliğine katkı sağlıyordu.¹³⁷

3.3. Arts and Crafts Akımı

Morris ve Ruskin, Britanya'da 19. yy.ın ikinci yarısında gelişen Arts and Crafts Hareketi'ni esinleyenler arasındaydılar. Bu hareketin tek bir manifestosu ya da tek bir stili yoktur, birtakım idealler etrafında şekillenmiştir. Bazı Arts and Crafts loncaları, organizasyon ve okulları hareketin yayılmasında etken olmuştur. Hareket adını 1887'de kurulan sanatçı ve illüstratör olan Walter Crane'in ilk başkanı olduğu *Arts and Crafts Exhibition Society* adından almıştır. Bu harekette olan pek çok kişi Morris'ten etkilenmiştir, Morris'in

¹³⁷ Sizarenne, *a.g.e.*, s. 190.

sanat üzerine söylevleri, yazıları; *Morris, Marshall, Faulkner&Co.* firması, Arts and Crafts Hareketi'nin yayılmasında etkili olmuştur. Kendisi sadece aktif olarak Arts and Crafts Exhibition Society ile birkaç yıl ilgilenmiştir. Bu hareket Victoria Dönemi'nde doğmuştur, Endüstri Devrimi'nin getirdiği seri üretim ve sanayileşmeye bir tepkiydi. Kopecka'ya göre, sosyal ve ekonomik değişimlerin öngörülemediği bir yüzyıla bir cevap niteliğinde olmasının yanı sıra İngiltere'de sanayileşmenin zararlarını yaşayan tasarımcıların, en çok karşı çıktıkları dönemdir. Bu hareketin liderleri de üretim ve tüketim için alternatif metodlar öneriyorlardı ve burjuva sınıfının hüküm süren kâr amaçlı sanat zevkinden nefret ediyorlardı. Morris'in Jane ile evlenip taşındığı evi *Red House*; sağlam yapısıyla, geniş verandaları, sivri pencere kemerleri ile bu hareketi örnekleriyordu.¹³⁸

Sanayi öncesi üretim yöntemlerindeki Orta Çağ lonca tiplerine dönmeyi, doğayla iç içe daha basit ve daha mutlu bir yaşam tarzını istiyorlardı. Hem sanayileşmenin zararlı etkilerine hem de dekoratif sanatların düşük statüsüne karşı bir reaksiyondur. Makineleşme, üretilen malların kalitesini düşürmüştü ve bu hareket toplumun bu üretimle ilgili toplumun yeni önceliklere ihtiyaç duyduğunu ileri sürüyordu.

3.4. Estetik Hareket

1870 ve 1880'lerde gelişen Estetik Hareket, saf güzelliği ve *art for art's sake* (sanat için sanat) anlayışını savunuyordu. Estetik Hareket, yükselen burjuvazinin ahlaki kurallarına, sanayileşmeye karşı bir reaksiyondur. Sanat, temel olarak beğenin yükselmesi ve güzelliğin saf arayışıyla ilgilenmeliydi. Estetizmi destekleyenler, bu nitelikleri hayatta bizi yönlendiren nitelikler olarak görüyorlardı. Paul Benson, Pre-Raphaelite'ler ve Estetik Hareket arasında bağlantı kuran eleştirmenlerin olduğunu belirtir ancak 1900'ler civarı yani Estetik Hareket'in bittiği dönemlerde bu bağlantıyı artık pek kimsenin kurmadığından bahseder, artık çoğu eleştirmen iki hareketi ayrı ayrı değerlendiriyordur. Bağlantı kurulmasının sebepleri ise, iki hareketin de Victoria Dönemi'nin sosyal ve sanatsal değerlerine karşı çıkması, ikisinin de Romantik Hareketle bir bakıma uyum içinde olması, tüm sanatçıları için söylenemese de sanat, aşk, güzelliğin bazı sanatçıların dünyalarının merkezinde

¹³⁸ Kopecká, a.g.e., s. 26-. 27, 35.

olmasıdır.¹³⁹ Pre-Raphaelitizmi sanatsal bir kategoriye koymak zordur. Çünkü kendilerini bir sınıflamaya tabii tutmak istemezler. Kimi araştırmacılar Pre-Raphaelite Hareket ile Estetik Hareket'i iki ayrı hareket olarak görse de aralarında bağlantı olduğunu ve Pre-Raphaelite Hareketi'n Estetik Hareket'e evrildiğini düşünen az değildir.

Carolyn Burdett'e göre de bazıları duyuşal güzellik ve sözel-görsel öğeler arası güçlü bağlantı kurdukları için Pre-Raphaelite'ler ve Estetizm arasında böyle bir ilişkinin olduğunu düşünürler.¹⁴⁰

¹³⁹ Paul F.Benson, "**Pre-Raphaelites; The First Decadents**", North Texas State University, Doctor of Philosophy, English Literature, Texas, 1980, s. 5, 9, 169-170-171.

¹⁴⁰ Carolyn Burdett, "**Fin de siècle**", (Çevrimiçi), <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence>, 14 Mart 2018.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARTHUR EFSANESİ'NİN SANATTA TEMSİLİ

Bu çalışma, Efsane'nin 19. yy. temsilleri ile sınırlı olduğundan araştırma kapsamı dışında kalan 19. yy. öncesi temsillerine dair örnek sayısı az verilmiştir.

Epey uzak bir coğrafyada İtalya'da Modena Katedrali'nin (1100-40) kuzey portalında *Porta della Pescheria*, herhangi bir kaynaktan bağımsız olarak yapılmış Arthur ikonografisi bulunur. Bu katedral, Kutsal Topraklar'a giden rota üzerinde olduğu için öykünün Breton ozanlarınca yayılma ihtimali bulunur. Bu, yazılı değil de sözlü geleneğin görsel sanatları etkilediğinin bir örneğidir. Muhtemelen 1120 ve 1140 yılları arasında yapılan efsane ile ilgili bezeme örneği anonim bir heykeltıraş tarafından yapılmıştır. Kuzey portalının üzerinde taştan yarım çember şeklinde bir arşivolt bulunur. Bu arşivolt üzerine bir kaleye yaklaşmakta olan şövalyeler betimlenmiştir. Esir tutulan bir kadını kurtarmaya çalışırlar. Kitabede figürler bellidir: Esir alan Mardoc, esir alınan kadın Winlogée (muhtemelen Guenever), sağda şövalyeler Galgavin (Gawain), Che (Kay), Galvarium solda ise Artus de Bretania'nın içinde olduğu üç şövalye bulunmaktadır (Resim11).¹

Ancak, efsanenin en önemli şövalyelerinden biri olan Launcelot'un hiçbir vakayinamede geçmemesi ve bu kabartmada yer almaması Launcelot'un romans yazarı Chrétien'in kişisel olarak yarattığı bir karakter olmasına bağlanır.¹⁴²



Resim 11: Anonim, Modena Katedrali *Porta della Pescheria*, 1100-40, Modena, İtalya.

Kaynak: <https://historienerrant.wordpress.com/2012/01/02/what-king-arthur-did-before-he-got-famous/>.

¹⁴¹ Lacy, Ashe, Mancoff, a.g.e., s. 205.

¹⁴² Akt. John Ronald Cameron, "The Arthurian Adultery in English Literature, with Special Emphasis on Malory, Tennyson, E. A. Robinson and T. H. White", University of British Columbia, Department of English, Master's Thesis, 1960, Vancouver, s. 7.

Albrecht Dürer (1471-1528) tarafından tasarlanmış olup Peter Vischer the Elder tarafından kalıba dökülen *Kral Arthur* heykeli Kutsal Roma İmparatoru 1.Maximilian için 1. Ferdinand tarafından Innsbruck'taki bir gotik kilisede yaptırılan bir mozoleyi süsler (Resim 12).



Resim 12: Peter Vischer the Elder, *Kral Arthur*, yak. 1520, Hofkirche, Innsbruck.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Vischer_the_Elder.

Efsane'yle ilgili Orta Çağ minyatürlü elyazma örnekleri oldukça fazladır. Elyazması üretiminin en önemli merkezi Orta Çağ'da Paris ve Flaman Bölgesi olmuştur.

"...Bugüne kalan elyazmaları Arthur'la ilgili ilk metinlerin minyatürlü olmadığını gösterir. Bilinen en erken Arthur Efsanesi minyatürü (1180 civarı) Geoffrey'nin *Historia Regum Britanniae* (Douai 880) Flaman bir elyazmasında bulunur. Arthur'un Saint-Michel Dağı devi ile savaşını resmeden süslenmiş bir baş harftir..."¹⁴³

Üç bölümlük Flamanca olan *Lancelot* (Londra, British Library, 10292-94) altı yüz elli minyatürle dönemin en zengin örneğidir.¹⁴⁴

¹⁴³ Lacy, Ashe, Mancoff, a.g.e., s. 201.

¹⁴⁴ A.e., s. 204.

Efsanenin Orta Çağ'a ait önemli eserlerinden bazı örnekler vermek gerekirse: (Resim 13-14-15).



Resim 13: Anonim, *Arthur, Kutsal Kâse Arayışına Çıkan Şövalyelerine Veda Eder, Lancelot Grail* Nesri, yak. 1315-1325, British Library, Londra.

Kaynak: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourArtProse.asp#PART6>.

Kral Vortigern ve soytarı kıyafetli betimlenen büyücü Merlin'le beraber kızıl ejder ve beyaz ejderin kavgasını seyretmesi üzerine bir minyatür başka bir örnek sunmaktadır.



Resim 14: Anonim, *Kral Vortigern ve Merlin İki Ejderin Dövüşünü Seyreder*, Aziz Albans'ın Vakayinamesi, 15. yy., Lambeth Palace Library, Londra.

Kaynak:<http://www.lambethpalacelibrary.org/stalbanschronicle>



Resim 15: Anonim, *Lancelot ve Guinevere'in İlk Öpücüğü*, *Lancelot Grail* Kitabı, MS 806, fol. 67, The Pierpont Morgan Library, New York.

Kaynak:https://www.wnnorton.com/college/english/nael/middleages/topic_2/illustrations/imkiss.htm.

Orta Çağ'da dekoratif sanatlarda ise taraklarda, mücevher kutularında, aynalarda, kadehlerde Kral Arthur Efsanesi ile ilgili motiflere rastlarız. Bunlar

çoğunlukla elit zümre için tasarlanmıştır, Zaman içerisinde çoğu kaybolmuştur. En bilinen örneklerden biri *Burghley Nefi*'dir. Geç Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde nef olarak bilinen gemi modelleri altın ve gümüşten yapıp mücevherle süslenirdi. Fonksiyonları çeşitliydi. Kiliselerde kutsal eşyaların konduğu sandık ve tütsülük, varıl evlerde ise tuz veya içeceğin konduğu masaların süsüydü. Şu anda Londra'da Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonunda bulunan *Burghley Nefi* 1517-28'e uzanan Parizyen bir kalite taşır. Gemi, üç direkli, zırhlıdır ve bir deniz kızının sırtına takılıdır ve gümüş yaldızlı arması otuz altı cm.ye kadar varır. Bir çift gemi direğinin önünde bir satranç tahtasına oturur, ancak oyunda yarışmak yerine el eledirler. *Burghley Nefi* Tristan ve Iseut'un Cornwall'a yolculuğunu betimler¹⁴⁵ (Resim 16).



Resim 16: Anonim, *Burghley Nefi*, 1527-1528, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak:https://www.wvnorton.com/college/english/nael/middleages/topic_2/illustrations/imkiss.htm.

¹⁴⁵ Lacy, Ashe, Mancoff, *a.g.e.*, s. 207-209.

Winchester Kale'sinin büyük salonunda asılı olan ve bir dönem orijinal olduğuna inanılan Winchester Yuvarlak Masası aslında İngiltere'de 14. yy.ın ortalarında yapılmıştır. Bu masa yeşil ve beyaz olmak üzere yirmi dört bölümden oluşur ve merkezinde bir gül bulunur. Her bölümün üzerinde bir şövalye ismi yazar. Arthur'un yerinde ise bir kral portresi bulunur. Meşe ağacından yapılmış olup çapı yaklaşık beş buçuk metredir. Kimi araştırmacılar bu masanın yapıldığı dönemi 3. Edward olarak tarihlerken kimisi de daha geç zamana öterler. Ancak 1522'de 8. Henry'nin talimatıyla yüzeyinin boyandığı bilinmektedir. Gül de bilindiği üzere Tudor Hanedanlığı'nın amblemidir (Resim 17).



Resim 17: Anonim, Kral Arthur'un Winchester Kalesindeki Yuvarlak Masası, 14. yüzyıl ortaları, Winchester Castle, Winchester, İngiltere.

Kaynak: http://www.wikiwand.com/tr/Yuvarlak_Masa_Şövalyeleri

Dokuma örneklerinden ise New York Metropolitan Müzesi'nde, Cloisters Koleksiyonu'nda bulunan bir duvar halısı (yak. 1400) dikkat çekici bir örnektir. Bir zamanlar *Nine Worthies*¹⁴⁶ adlı bir programın parçası olan bu halıda etrafında kardinaller ve psikoposlar bulunan Kral Arhur merkezdedir. Doğal büyüklüğünün üzerinde betimlenen Arthur görkemli bir tahta oturmuş ve taç giymiş şekildedir. Büyük bir pano şeklindeki bu halıda Kral Arthur'un mavi kıyafetindeki üç taç Breton, İngiltere ve İskoçya'yı temsil eder (Resim 18).



Resim 18: Anonim, *Kral Arthur, Dokuz Kahraman Duvar Halısı* eserinden, yak. 1400, Metropolitan Museum of Art, New York.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=king%20arthur>

¹⁴⁶ Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde *chivalry* ideolojisini en mükemmel şekilde temsil eden dokuz tarihi ve efsanevi kişiliği gösterir. Üçü Pagan, üçü Yahudi, diğer üçü de Hristiyan olan figürlerdir. Üç paganın isimleri şöyle: Truvalı Hector, Büyük İskender ve Julius Caesar; üç Yahudi: Joshua, Kral Davud, Judas Maccabeus (Makkabi); üç Hristiyan ise: Kral Arthur, Şarlman ve Bouillonlu Godfrey'dir.

4.1. Aşk Öyküleri Bağlamında Efsanenin Kadın

Kahramanlarının Temsili

19. yy.'da İngiltere'nin içinden geçtiği ciddi değişiklikler modası geçmiş gelenekleri sorgulatırken elbette cinsiyet rollerinin ayrı olduğu püriten, ahlakçı Victoria toplumuna da bulaşacaktı. İngiliz toplumu, cinselliği tabulaştıran bir toplumdur. Bir yandan cinselliği veba gibi görürken, öte yandan da erotizme büyük bir ilgi duyuyordu. Onlar için evlilik bir anlaşmadan öte değildi. Bu anlaşma, kadınların evde uysal, pasif, kocası ve çocuklarına kendini adayan biri olması, erkeğin de onlardan üstün kadın ve çocukları koruyan güçlü bir kişi olması gerektiğine inanılan bir anlaşmaydı. Kadınların hassas, narin olması, erkeklerin de onlara yol gösterip onları korumaları bekleniyordu. Kadın yalnız düşünülemezdi iyi bir anne ve eş olmalıydı. Coventry Patmore'un (1823-1896) *Angel in the House* (1854-62) şiirindeki gibi kadın; masum, saf, uysal, ahlaklı, erdemli olmalıydı. Patmore'un ideal Victoria Dönemi kadın tipinin dışında orta sınıf ahlakçı toplumun hiç onaylamadığı bir de işçi sınıfı kadınları vardı. Bunlar, Sanayi Devrimi'yle erkeklerle beraber fabrikalarda, imalathanelerde çalışma imkânı bulan eşit işe eşit ücret alamayan, bunun yanında birçok tacize, küfre, tecavüze maruz kalan işçi sınıfı kadınlarıydı ve onları koruyan herhangi bir yasa da yoktu. Toplumun ahlak yapısınca çalışan kadınların orta sınıfın evinde oturan kadınlarından ayrı tutulması gerekliydi. Kadınların oy hakları da yoktu. Evlendiklerinde tüm maddi haklar kocalarına geçiyordu, kocaları onları öldürmediği müddetçe dövebilme hakkına sahipti. Bu kadınlar evli değillerse babaları ve erkek kardeşlerinin gözetim ve koruması altında kontrol ediliyorlardı. Victoria Dönemi aynı zamanda cinsiyet rollerinde mücadele dönemidir. John Stuart Mill (1806-1873), *The Subjection of Women* (Kadınların Köleleştirilmesi) kitabı ile dikkatleri köleliğe benzer bir yaşantısı olan Victoria Dönemi kadınlarına çekmeyi başarmıştır. Artan kadın hareketleri sayesinde ilk kolejlerin kapılarının onlara açılmasıyla eğitimlerine devam etme şansı bulmuşlardı. Bunun dışında, 1839'da *The Custody Act* ile boşanma sonrası maddi durumu yeterli olan kadınların yedi yaş altındaki çocukların velayetlerini almaya hak kazanmaları; 1857'de *The Divorce and Matrimonial Act* ile boşanmış kadınlara korunma sağlanması yine *Divorce Act* ile *Married Women's Property Act* sayesinde 1870, 1874, 1882 yılları arasında gitgide artan haklar sayılabilir. Tüm bu değişimler geleneksel kadın-erkek rollerini sorgulatır hale

getirmiştir. Geleneksel rollerin çatırdamasından hoşlanmayan erkek dünyası elbette bu durumdan rahatsızdı. Onlar "üstünlüklerini" paylaşmak istememişlerdi. Erkekler kadınları nesneleştiren, cinsel obje haline getiren, kontrol edebilecekleri bir imge haline getirmişlerdi.¹⁴⁷

Helene E. Roberts'a göre cinsiyet alanındaki bu ayrım o dönem kıyafetlerinde de kendini belli ediyordu; erkekler ciddi olduğundan koyu renkler tercih edip az süslenirken kadınlar hafif meşrep oldukları için dantel takıp hafif pastel tonları kullanırlar; erkekler aktif olduğundan kıyafetleri de ona göredir; kadınlarınsa tam tersi kıyafetleri hareketi kısıtlayıcıdır. Erkekler güçlü olduğundan kıyafetleri de göğüs ve omuzlarını vurgularken kadınlar narin olduklarından kıyafetleri de ince bellerini, düşük omuzlarını gösterir; erkekler agresif olduklarından kıyafetleri de keskin hatlı ve belirgin şekilli, kadınlar uysal olduklarından kıyafetleri de belirsiz ve sıkı bir biçime sahiptirler. Özellikle 19. yy.'ın İngiltere ve Amerika'sında evrensel olarak kullanılan mazoşistçe kadınları disipline etmeye yarayan korseler ince bel için vücudun biçimini değiştirmek için tasarlanmışlardı. Krinolin de dönemin favori kıyafetlerinden hem giymesi hem taşınması ve hareket etmesi zor bir kıyafetti aynı zamanda hafif materyali yanmaya karşı korunaklı değildi. Bu yüzden de bazı kadınların yanarak ölmeleri kaçınılmaz olmuştur.¹⁴⁸

Azam'a göre, Victoria Dönemi insanları, cinsel tutkuyu sapıklık olarak düşünüp, düşüncesinin ise deliliğe yol açacağına inanıp büyük bir utanç ve lanetlenme korkusu yaşarlardı. Bir kadının cinsel arzuları olabileceği akla gelemeyecek kadar vahim bir durumdu. Pre-Raphaelite ressamlar, resimlerinde karşılıksız, yıkıcı, zina gibi aşk çeşitlerini bolca işlemişlerdir. Dönemin birçok ressamı *fallen women*'ı (evlilik öncesi cinsel beraberlik yaşayıp toplumun gözünde itibarı düşmüş kadınlar) tüm suç ve günahın ceremesini onlar çekmeli düşüncesiyle yalnız resmederken, Pre-Raphaelite'ler ise kadınların yanlarında erkeklerin varlığını da gösterip bu yükü beraber taşımaları gerektiğini

¹⁴⁷ Akt. Dominika Simá, "The Role of Women in Dante Gabriel Rossetti's Double Works of Art", Masaryk University, Faculty of Arts, Bachelor's Diploma Thesis, Brno, 2013, s. 26.

¹⁴⁸ Helene E Roberts, "The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman." *Signs*, Vol. 2, No: 3, 4 Nisan 2019.

göstermeyi arzulamışlardır. Aşk yüzünden mahvolan kadın örneklerinden biri de *Shalott Lady'sidir*.¹⁴⁹

4.1.1. Shalott Lady'si Betimleri

Tennyson'ın Arthur Efsanesi ile ilgili ilk şiiri olan *The Lady of Shalott* (1832) ölüm, aşk, yalnızlık, isyan, Orta Çağ gibi temaları barındıran yapısıyla bu dönem resimlerinde çokca tercih edilen bir konu olmuştur. Sanatçılar genelde şiirin değiştirilmiş versiyonu olan 1842 basımındansa betimlemeleri daha zengin olduğundan 1832'de basılan halini tercih etmişlerdir.

The Lady of Shalott, Camelot'a doğru akan bir nehrin ortasında Shalott diye bir adada neden ve nasıl olduğunu bilmediğimiz sebeplerden ötürü bir büyü ile kuleye hapsedilen güzel bir lady ile ilgilidir: Yalnız hapsedildiği kulenin odasında dış dünyaya ait olan tek şey aynanın büyülu görüntülerinin olduğu (the mirror's magic sights) bir aynadır. Pencereden dışarıya bakması yasak olan Lady'nin, bu büyük aynadan yansıyanları görüp dokuduğu bir de duvar halısı vardır. Aynaya bakıp da yansıyanları işleyen Lady dönüp de Camelot'a bakarsa, lanetlenecek ve ölecektir. Ancak bir gün Sir Lancelot'u aynadan görünce âşık olan Lady dayanamaz ve pencereden dışarıya dönüp bakar ve lanet başlar. Odasında dokuduğu ağ açılır, ayna boydan boya kırılır, bu şekilde lanetlenmiş olduğunu anlar. Aşık Lady büyüye rağmen kaleden ayrılmaya karar verir. Kaleden ayrılıp Camelot'a giderken lanetten dolayı ölecektir. Dışarı çıkıp bir kayığı çözer ve pruvasına *The Lady of Shalott* yazar. Sonrasında ise Camelot'a doğru sürüklenen bu kayığa uzanır ve ölüme teslim olur. Şiirin sonunda sürüklendiği kayıkta onu kimse tanımaz.

Victoria Dönemi hapsedilmiş kadınının örneğini sunan bu şiirin Malory'nin *Arthur'un Ölümü* eserinde geçen Elaine öyküsüyle benzerlikleri bulunsa da *The Lady of Shalott*'ın kaynağı Malory değildir, 14. yy. da yazılan *Donna di Scalotta*¹⁵⁰ adında İtalyan bir kısa romandır. Şair, Scalotta'yı daha yumuşak bir söyleniş olduğundan Shalott ile değiştirmiştir. Tennyson bu

¹⁴⁹ Azmi Azam, "Victorian Ethics in Pre-Raphaelite Art: Depiction of the Fatale Fall of Femme", *Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 19, No: 6, Haziran 2014, s. 71-72,74.

¹⁵⁰ *Donna di Scalotta, Racolta di Novelle* (1804) 'de yeniden basılan, *Cento Novelle Antiche* diye 13. yy. kısa roman koleksiyonunun birinci volümünde Novella LXXXXI olarak geçer. 1825'te Thomas Roscoe tarafından *Italian Novelists* olarak İngilizce çevirisi yapılmıştır. Ayrıca bkz: David Staines, *Tennyson's Camelot: The Idylls of the King and its Medieval Sources*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada, 1982, s. 9.

şiiirdeki dokuma, ayna, lanet, nehir ve Camelot gibi bazı öğelerin kendisine ait olduğunu söylemiştir; 1832 ve 1842 basımlarında gitgide *Donna di Scalotta*'dan uzaklaşmıştır.¹⁵¹

Pre-Raphaelite sanatçılar *The Lady of Shalott* öyküsünde resimleri için fazlaca ilham bulmuşlardır. Bu öykünün 19. yy.'ın yarısı ve 20. yy.'ın başı arasında illüstrasyonlar hariç yaklaşık 68 betimi yapılmıştır.¹⁵² William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John William Waterhouse, Arthur Hughes (1832-1915), John La Farge (1880-1963), John Atkinson Grimshaw (1836-1893) Elizabeth Siddal (1829-1862) olmak üzere birçok sanatçı bu öykü ile ilgili üretimde bulunmuştur.

Prettejohn'a göre, bu öykü ile ilgili resimlerin bazıları şiir kadar ünlenip Pre-Raphaelitizmin "edebi" bir sanat formu olmasına katkıda bulunmuşlardır.¹⁵³

The Lady of Shalott'ı ilk betimleyen sanatçılardan biri olan Elizabeth Siddal (1829-1862), Pre-Raphaelite'lerin modelliğini yapmış, Rossetti ile gerçekleştirdiği mutsuz evliliği sonrası fazla miktarda laudanum alarak intihar etmiş bir sanatçıdır. Bu kağıt üzerine mürekkepli kalem çalışmasında şiirde geçtiği üzere Lady'nin şövalyeyi görüp de lanetin başladığı anı seçmiştir (Resim 19).

"...Tepeden baktı Camelot'a.

Ağ uçuğu gitti ve süzöldü alabildiğine,

Ayna boydan boya kırıldı,

Lanet yağdı üzerime

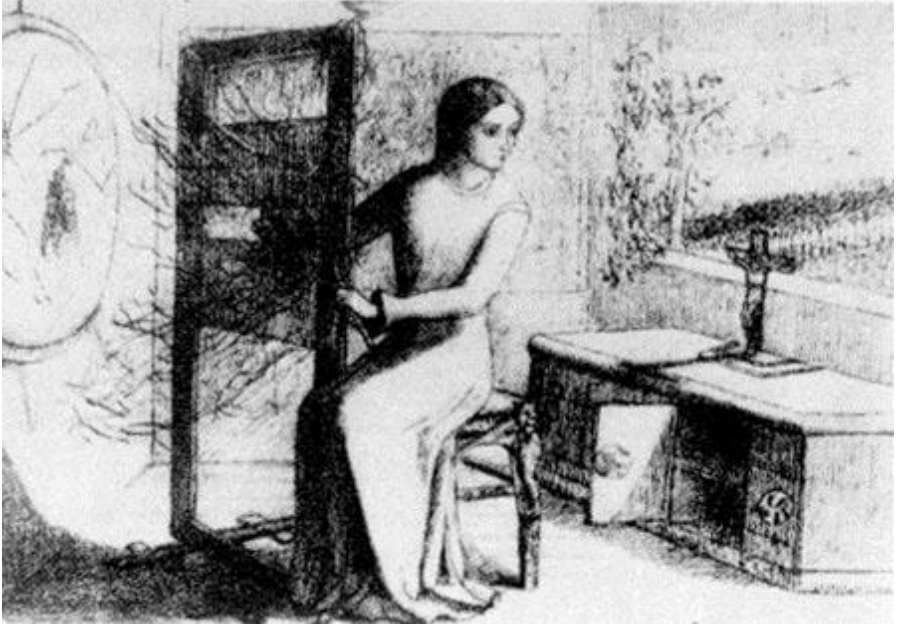
diye bağırdı Shalott Lady'si...." ¹⁵⁴

¹⁵¹ Christopher John Murray, *Encyclopedia of The Romantic Era, 1760-1850 volume 2*, Taylor& Francis Group, New York, London, 2004, s.631; Staines, a.g.e., s. 11.

¹⁵² Akt. Poulson, a.g.e., s. 179.

¹⁵³ Prettejohn, a.g.e., s. 223-225.

¹⁵⁴ Alfred Tennyson, *The Complete Works of Alfred Tennyson: Poet Laureate*, New York, R.Worthington, 1878, s. 13.



Resim 19: Elizabeth Siddal, *Shalott Lady'si*, 1853, Maas Gallery, Londra.

Kaynak: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=108602>

Sade betimlenmiş odasında sakin bir şekilde aynadan yansıyanları dokuduğu dokuma tezgahının başında otururken, omuzları üstünden dışarıdaki Sir Lancelot'u gördüğü anı resmetmiştir. Şövalyeye baktığı anda lanet devreye girer. Dokuma tezgahındaki ipler uçuşur ve ayna çatırdar. Çatlayan aynada şövalyenin imgesi görülür. Fakat Lady sakindir, telaşa kapılmaz kendi hareketlerini kontrol etmeyi başarır. Odada fazla dekoratif öge yoktur. Pencerenin altındaki komodinin üzerinde bir çarmıhta İsa heykelciği görülür. Bu çarmıha gerilmiş İsa heykelciği muhtemelen Lady'nin sanatçı olarak kendini feda edişinin sembolüdür.¹⁵⁵ Siddal'ın Lady'si sonucun ölüm olduğunu bilse de pencereden dışarıya doğrudan bakarak ve hikâyenin devamında adını pruvaya yazarak pasif bir kurbandan aktif bir kahramana dönüşmüştür. Mitolojide bize tanrıça Minerva'ya meydan okuyan dokuma ustası Arakhne mitini anımsatır.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Paula Hamelers, "A Mystery in Paint and Print: Nineteenth-Century Interpretations of Tennyson's 'The Lady of Shalott'", Universiteit Van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Master's Thesis, Amsterdam, 2011, s. 6.

¹⁵⁶ Sharyn R. Udall, "Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's 'Lady of Shalott'", *Woman's Art Journal*, Vol.11, No:1, İlkbahar-Yaz 1990, s. 35; Arakhne miti için bkz: Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2013, s. 50.

Gururlu Arakhne, nakış konusunda kendisinin en iyi olduğunu iddia eden kibirli bir genç kızdır. Ölümülere el işlerini öğreten Tanrıça Athena ile yarışacağını her yerde dile getirir. Birçok uyarıya rağmen yarışmada direten Arakhne birinci gelse de tanrıça kızıp onu bir örümceğe çevirir. Prettejohn'a göre, Arakhne, tanrılara karşı geldiği için cezalandırılrsa da Arakhne'nin isyanı önemlidir.¹⁵⁷ Siddal, çarmıhtaki İsa heykelciği ile bu eserine daha dinsel bir boyut kazandırır da Hristiyanlığın iffeti ve saflığı gibi bir derde sahip değildir.¹⁵⁸ Dokuma tezgahının üzerindeki kuş özgürlüğün sembolüdür. Lady'nin üzerindeki lanetin ilk günden ötürü olduğu da düşünülebilir.¹⁵⁹ Lady'nin bir odada yalnız kalması, kendini toplumdan izole etmesi sanatçıların yalnızlığı olarak düşünülebilir. Staines'e göre, *Shalott Lady'si* Tennyson'ın sanatçı olarak doğasının bir izdüşümüdür, Lady bir sanatçıdır, dünyadan koparılmış uzaklaştırılıp kuleye hapsedilmiş bir dokumacıdır. Gerçek dünyadan uzaklaştırılan Lady'nin esas konusu gerçekliğin çarpıtılmış halidir çünkü o gördüklerini değil *shadows of the world*'ü (dünyanın gölgeleri) çizer. Lady hem sanatçının ihtiyacı olan dünyadan yalıtılmışlık arzusunu hem de böyle bir yalıtılmışlığı kişisel olarak reddediş mücadelesini anlatır.¹⁶⁰

Siddal'ın aşkı için kendini feda eden bir kadını betimlemeyi seçmesini kocası Rossetti ile yaşadığı bir dizi mutsuzluğun sonucunda intihar etmesiyle bağlantılandırabiliriz.¹⁶¹

Lady, geleceği olmayan dünyasında, korku ve özlemle ömür tüketmektedir. Tüm bunlara bir son vermeye artık yarı-gölgeli hayatından bıktığını söyleyip (*I am sick of half-shadows*) dış dünyaya adım atmak istemiştir.¹⁶² Aynanın ona dış dünyayı göstermesini ve yansıyanları işlemesi Alexander'a göre Platon'un mağara alegorisindeki yansımanın yansımasını

¹⁵⁷ Prettejohn, **a.g.e.**, s.226.

¹⁵⁸ Ashley Pratt, "Pre Raphaelite Representations of the Poem by Alfred, Lord Tennyson", https://www.lycoming.edu/schemata/documents/ART349W_Pratt.pdf, 05 Mayıs 2017; Štěpánka Bublíková, "**Ut Pictura Poesis: Visual Poetics of Pre-Raphaelite Art**", Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická Fakulta Katedra Anglistiky a Amerikanistiky, Ph.D., Olomouc, 2013, s. 43-44

¹⁵⁹ Akt. Pratt, **a.g.e.**, s.1-2.

¹⁶⁰ Staines, **a.g.e.**, s.11.

¹⁶¹ Elizabeth Nelson, "The Embowered Woman: Pictorial Interpretations of *The Lady of Shalott*", (Çevrimiçi), <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losbower.html>, 04 Mart 2017.

¹⁶² Udall, **a.g.e.**, s. 34.

gösterdiğini belirtir.¹⁶³ Pratt'a göre Siddal'ın bir kadın ve sanatçı olarak varlığı, erkeklerin baskın olduğu Pre-Raphaelite Hareketi'nde Victoria Dönemi değerleriyle çatışmıştır, bu hareketin sanatçılarınca da yeteneğine fazla itibar edilmiyor oluşu Siddal'ı farklı bir yere taşımıştır. Bu tema Victoria Dönemi kadının kurban oluşu üzerinden dokunsa da Siddal da erkeklerden duyduğu saygı eksikliğinden muzdariptir. Siddal'ın kadın olduğu için yerleştirildiği iç mekân ile Sir Lancelot'un dış dünyayı temsil etmesi bakımından Lady'si iki dünya arasındaki mücadelenin izdüşümünü sunmuştur.¹⁶⁴

The Lady of Shalott bakire, spiritüel ve kadınlık görevlerini yapmaya adanmış halleriyle kulede kalıp, dış dünyaya girmediği sürece ideal Victoria kadını imgesini sunar. Çünkü, odada kaldığı sürece tehlike arz etmez.¹⁶⁵ Ne zaman ki kendisine ayrılan alandan kopmaya çalışır, yaşadığı kadere isyan eder işte o zaman ideal kadının çatırdadığı anı yaşatır.

Pre-Raphaelite Kardeşliğinin kurucularından William Holman Hunt'ın *Shalott Lady'si* öyküsüyle ilgili birden fazla çalışması olmuştur. Tennyson'ın şiirinden yola çıkarak Hunt da Siddal gibi bu tema ile ilgili ilk defa 1850'de yaptığı kağıt üzerine siyah tebeşir ve mürekkepli kalem çalışmasında lanetin başladığı anı tercih etmiştir (Resim 20).

"...Bıraktı örgüyü, bıraktı dokuma tezgahını
Üç adım attı odanın içinde,
Gördü nilüferin açmış çiçeğini, gördü miğferi ve kuş tüyünü,
Tepeden baktı Camelot'a.
Ağ uçtu gitti ve süzüldü alabildiğine,
Ayna boydan boya kırıldı
'Lanet yağdı üzerime',
diye bağırdı Shalott Lady'si." ¹⁶⁶

¹⁶³ Alexander, a.g.e., s.117.

¹⁶⁴ Pratt, a.g.e., s.13-16.

¹⁶⁵ Elizabeth Nelson, "The Embowered Woman: Pictorial Interpretations of *The Lady of Shalott*", (Çevrimiçi), <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losbower.html>, 04 Mart 2017.

¹⁶⁶ Tennyson, a.g.e., s.13.



Resim 20: William Holman Hunt, *Shalott Lady's*, 1850, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642943>

Lady, Lancelot'u görüp de pencereden dışarı bakınca o an başlayan lanetten korunmaya çalışırken görülür. Üzerinde uzun ve sade bir elbise ve belinden sarkan bir kuşakla, saçları arkadan toplu şekilde betimlenmiştir. Lady'nin arkasındaki kırık aynadan Lancelot'un imgesi görülür, aynada Lancelot'un uzak kalan Camelot'a doğru at sürüşünü görürüz. Shallot Lady'sinin arkasındaki ayna, aynanın çevresindeki küçük aynalar ve bu

aynalara yansıyan dış dünya görüntüsü fikrini sanatçı, Jan Van Eyck'ın *Arnolfinilerin Düğünü*'nden almıştır (Resim 19). Lady'nin arkasındaki büyük aynanın çevresini saran sekiz tane küçük madalyonda ise bu öykünün saat yönünde anlatımı yapılır: Üsttekinde Camelot'un şehir manzarası, dokuma tezgahına eğilen Lady, aynaya bakarken ve diğeri aynaya yansıyan görüntü atının üzerinde Sir Launcelot, alttaki madalyon karanlıkta kalır ancak yerini ana sahnedeki lanetin başladığı ana bırakır. Vücudu eğilir ve dokuma iplerinin savrulmasına karşı koymaya çalışır, ancak kader ağlarını bir kere örmüştür. Diğer madalyon Shalott'un adını kayığın pruvasına yazısı ve kayığa geçişi, Camelot'a doğru kayığıyla sürüklenmesi ve son olarak Camelot'a varması şeklindedir.¹⁶⁷



Resim 21: Jan van Eyck, *Arnolfinilerin Düğünü*, 1434, National Gallery, Londra.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>.

¹⁶⁷ Prettejohn, a.g.e., s. 224-225.

İkinci eseri ise Tennyson'nın 1857 Moxon basımı için seçtiği ahşap baskıdır.

Hunt'ın 1857 Moxon illüstrasyonu için Tennyson'dan seçtiği dizeler:

"...Ağ uçuğu gitti ve süzüldü alabildiğine,
Ayna boydan boya kırıldı,
'Lanet yağdı üzerime',
diye bağırdı Shalott Lady'si..."¹⁶⁸

1857'deki eserinde yoğun bir sembolik anlatım görürüz. Lady'nin saçları vahşice dalgalanırken büyük dokuma tezgâhı onu kaplamış gibidir. Saçları 1850'deki illüstrasyonundaki gibi bağlı değildir, *dokumanın yüzen ipliklerine eşlik etmek için özgürce salınır*.¹⁶⁹ Lady neredeyse tüm resmi kaplayacak boyuttadır. Lady'nin bu devasılığı kadınların yoğun cinsel enerjisinin metaforu olarak da yorumlanabilir. Aynı zamanda bu devasılıkla kendi öyküsünü, sanatçı otoritesini koymak istemektedir.¹⁷⁰ Aynanın yanında küçük madalyonlar yerine aynanın sağında arkasında hilal ile betimlenmiş, çarmıha gerilmiş İsa görülür. Anne Bolen'e göre, İsa ve Launcelot figürlerinin zıtlığından yola çıkarak iyi bir Hristiyan nasıl iyi ve şeytani olanı ayırıyorsa iyi bir sanatçının da bunu başarması gerekiyor. Ya kendisini toplumdan ayırıp, uzaklaştırıp iyi bir eser üretmeye çabalayacak ya da topluma faydası olmayan onu ilerletmeyen işler yapacaktır.¹⁷¹

Jan Marsh'ın belirttiği gibi 19. yy.'ın büyük bir çoğunluğu boyunca sanatta, salınmış saçlar kadınlarda erotik bir görüntü yaratır.¹⁷² Tennyson 1857 Moxon basımı için Hunt'ın illüstrasyonundaki Lady'nin saçlarını bir kasırgadaymış misali savrulmasından ve dokuma iplerinin Lady'nin vücudunu sarmalamasından rahatsızdır çünkü Lady naif olsa da tam da başına gelenlere meydan okuyan, isyankar haldedir. Ona göre bir illüstratör kendince bir şey eklememelidir. Bu sebeple saçların salındığı sahnenin olmamasını ister ancak Hunt ısrarcı davranmıştır.¹⁷³

¹⁶⁸ Tennyson, **a.g.e.**, s. 13.

¹⁶⁹ Prettejohn, **a.g.e.**, s. 228.

¹⁷⁰ Udall, **a.g.e.**, s. 36.

¹⁷¹ Anne Bolen, "From Verse to Visual: An Analysis of Alfred Tennyson and William Holman Hunt's *The Lady of Shalott*", Ohio University, College of Fine Arts, Master's Thesis, Ohio, 2004, s.33.

¹⁷² Jan Marsh, **Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art**, London, Weidenfield and Nicolson, 1987, s. 48.

¹⁷³ Akt. Pratt, **a.g.e.**, s. 4.

Aralarında bu konu şu şekilde geçer: Tennyson bu illüstrasyonu ilk gördüğünde

"...Şair: - *Sevgili Hunt, sana hiç kadının saçları büyük bir karmaşa halinde uçuşuyor demedim, der.*

Hunt: - *Hayır, ama tersini de demedin, der...*"¹⁷⁴ (Resim 22).



Resim 22: William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1857, Metropolitan Museum, New York.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642943>.

¹⁷⁴ Prettejohn, a.g.e., s. 228.

¹⁷⁴ Udall, a.g.e., s. 36

¹⁷⁴ Anne Bolen, "From Verse to Visual: An Analysis of Alfred Tennyson and William Holman Hunt's *The Lady of Shalott*", Ohio University, College of Fine Arts, Master's Thesis, Ohio, 2004, s. 33.

¹⁷⁴ Jan Marsh, **Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art**, London, Weidenfield and Nicolson, 1987, s. 48.

¹⁷⁴ Akt. Pratt, a.g.e., s. 4.

Hunt, 1886-1905 yılları arasında bu öyküyü büyük bir yağlı boya tablo ile sunmuştur. Bu büyük tablosundan önce çokça yoğun sembolü daha küçük bir yağlı boya tabloda denemek ister şu anda Manchester Şehir Sanat Galerisinde bulunan tabloyu yapar (Resim 23). Daha büyük olanı ise Wadsworth Müzesinde bulunur (Resim 24). Birbirlerinden çok farklı olmayan iki eserde de alegorik imgeler ve semboller bolcadır. Sanatçı, çoğu nesneyi de şiirden alakasız olarak yaratmıştır. Manchester versiyonunda Hunt, İncil ile ilgili sahneler kullanırken, Wadsworth versiyonunda hem İncil ile ilgili hem de mitolojik öğeler kullanır. Manchester versiyonunda aynanın sağında tahtında oturan İsa'yı görürüz, sol tarafında ise Yeni Ahit'te geçen İsa'nın Getsemani Bahçesi'ndeki ızdırabını gösteren İsa Zeytin Dağı'nda sahnesi yer alır. İsa, insanlığın kurtuluşu için kendini feda ederken, Lady dünyevi isteklerinden ötürü görevini ihmal etmiştir. Bu iki resimle İsa'nın yüce ve insani tarafı arasındaki mücadeleyi göstermek istemiş olabilir. Wadsworth versiyonu ise Hunt'ın son resmidir, gözleri gittikçe bozulan Hunt'ın bu resmini asistanı tamamlamak zorunda kalır. Manchester versiyonundaki aynanın yanlarındaki sahneleri değiştirir. Tahtında oturan İsa yerine Herkül geçer. Hunt'ın kendisi tarafından daha önceden yaptığı *Hercules in The Garden of the Hesperides* (Herkül Hesperidler Bahçesi'nde) adlı rölyefte Herkül on iki görevinden on birincisini tamamlamak üzeredir. Mitolojide Hera yüzünden cinnet geçiren Herkül'ün üç çocuğunu öldürmesi ve de kendine geldiğinde bu suçlarından arınması için Tryns kralı Eurystheus'un verdiği on iki görevi yerine getirmesi gerekir. Resimdeki sahnede Herkül başındaki hale ile mitolojik bir figürden kutsal bir figüre dönüşmüştür. Solda ise İsa Zeytin Dağı'nda yerine Hunt, Bakire Meryem ve Çocuk İsa'yı tercih etmiştir. Cesareti temsil eden Herkül ve alçak gönüllülüğü temsilen Madonna sahneleri Lady'nin isyan eden hareketine zıtlık sunarlar. Hunt'ın dinsel itikadı onu bu resimde alçakgönüllülüğü övdüğü Lady'yi ise baş kaldıran biri olarak sahneletmiştir. İplerin her yere yayıldığı Lady'nin saçlarının savrulduğu, aynanın çatladığı anlar öykünün en heyecan verici kısımlarıdır. Odadaki uçuşan nesneler, büyük bir hareketin coşkunluğu kadar Lady'nin iç dünyasının da sözcüsü görevindedirler. Her ne kadar resim, şiirle aynı gitmese de Hunt bunu kendisi istemiştir. Bu şiirden bağımsız bir yapıta dönüşmüştür. Resmin üst kısımlarında meleklerin ve serafimlerin dizilimi bir kemer oluşturur şekildedir. Resmin alt kısmındaki ışık ile dokuma iplerinin parıltısı birleşir. Sakin ifadeli yüzünün tamamı görünmeyen Lady'nin

kafası ve tavuskuşu tüylü kıyafeti gölgeler içinde kalmıştır. Uzun elbisesi vücudunu sıkıca sarmıştır. Lady güçlü ve resmin büyük bir bölümünü kapsar şekilde sahneye kocaman yerleştirilmiştir. Model, sanatçının karısıdır. Ayna bir parça iç mekanı da yansıtır. Ayna, kişinin kendisinin yansımalarının sembolüken, kırılması ise yeni bir kimliğin ortaya çıkması anlamına gelir.¹⁷⁵

Lady'nin Launcelot için ölümü tercih etmesi dinsel bir bakireliğin olduğu bir yaşamı reddetmesi olarak düşünülmelidir.¹⁷⁶ Odanın detaylı dekorasyonunda Lady'nin aksine erdemli ve kaderine razı gelen Bakire Meryem ve Herkül figürleri de bulunur. Resimdeki nesnelerin anlamları izleyiciyi birçok soruyla bırakmıştır: ikonalar, süsenler, atılmış takunyalar, sfenx biçimli kaide üzerinde bir lamba, güvercinler, dağınık çiçekler, çiçekli vazo, kırmızı renkli eteği, çıplak ayağı, parlak rengarenk yün topları.¹⁷⁷ Resimde bir tane kadın figürünün yılan başlı bir figürü basarken betimlenişi Âdem ve Havva'ya bir göndermedir ve de Havva'nın Adem'i baştan çıkarması Lady'nin günahkar rolü ile desteklenmiştir. Kuşların uçarak uzaklaşması da Lady'nin özgürlüğünü sembolize eder.¹⁷⁸ Jan Van Eyck'ın *Arnolfinilerin Düşünü*'nden ilham alan sanatçı, ayakkabıları odanın ve yaptığı işin kutsallığı mahiyetinde Lady'nin ayağından çıkarılmış gösterir, Eyck da evliliğin kutsallığının bir sembolü olarak ayakkabıları giyilmemiş olarak göstermişti. Ayakkabıların yanındaki süsenler ise Lady'nin bekaretine istinaden betimlenmiş olup, yerlere saçılmış olması da Lady'nin Launcelot'a olan aşkı uğruna bekaretini ve saflığını umursamayıp harekete geçmesini simgeler.

Zasempa'ya göre, Hunt'ın Lady'sinin dokuması ona karşı savaşır gibidir, sanki o iplerden kurtulmaya çalışırken, kendisi de içine hapsolür. Bir örümcek ağına benzeyen dokuma tezgahının içinde yılankavi vücudu ile iplerini çözmeye çalıştıkça onlar tarafından daha fazla sarmalanır. Saçlarının şekli ve vücudunun hareketi değişiklik yapmanın ne kadar zor olduğunu gösterir. Kaslı ve güçlüdür, çünkü geçmek istediği dünya extra güç gerektiren bir yerdir.¹⁷⁹ Lady kendisi için biçilmiş pasif rolüne uymaz ve isyan eder.

¹⁷⁵ Pratt, a.g.e., s. 2.

¹⁷⁶ A.e., s. 3.

¹⁷⁷ Murial Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Great Britain, St Edmundsbury Press Ltd, 1995, s. 213-214.

¹⁷⁸ Akt. Pratt, a.g.e., s. 3.

¹⁷⁹ Zasempa, a.g.e., s.108.

Bu uyanış aynı zamanda onun cinsel uyanışıdır. Hapsedildiği kuleden, dokuma görevinden sıyrılıp arzusu sebebiyle Lancelot'a aşık oluşu onu ölüme mahkum eder. Victoria Dönemi insanları cinselliği hastalık gibi gördüğü için bunu yaşayanların cezasını ödetmeye niyetlidirler. Lady'nin başının üstünde uçarcasına havalanan saçları ve çözülen dokumaya hapsolmuş şehvetli bir portre sunmuştur. Özellikle gür ve dağınık saçları olmak üzere şehvani duruşu uyanan cinselliğine bir göndermedir.¹⁸⁰ Tobin'e göre, Lady'nin uzun saçları neredeyse resmin büyük bir bölümünü kaplar burdan ve vahşi, salınan saçların özgürlüğünden Pre-Raphaelite'lerin cinselliğe ilişkin aldıkları özgür tavrı anlayabiliriz.¹⁸¹



Resim 23: William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1866-1890, Manchester Art Gallery, Manchester.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/the-lady-of-shalott-205251>.

¹⁸⁰ A.e., s.109-110.

¹⁸¹ Thomas J. Tobin, "The Critical Reception of Pre-Raphaelite Painting and Poetry: 1850-1900", Indiana State University, Department of English, Master's Thesis, Indiana, 1996, s. 31-32.



Resim 24: William Holman Hunt, *Shalott Lady's*, 1886-1905, Wadsworth Athenaeum Museum, Hartford, Connecticut.

Kaynak: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-breaking-of-the-web-william-holman-hunts-two-early-versions-of-the-lady-of-shallot/>.

Karşılıksız aşkları yüzünden ölümün elinden kurtulamayan kadın örneklerinden biri olan *Shalott Lady's*inin ölümü Victoria Dönemi ahlak yapısına uygun bir durumdur. Çünkü o, *fallen woman* kategorisindedir. *Fallen woman* kavramı, özellikle fahişe ve aldatan kadınlar için geçerli olsa da zamanla itibarını düşüren her kadın için geçerli olmaya başlamıştır. O kadın bir kere gözden düştü mü kurtarılması artık çok zordur. Kurtuluş için tek çözüm yolu ölümdür.¹⁸²

İtibarını yitirmiş bu kadınlar için kafayı bakireliğe takmış, bekareti idealize eden bir toplumda cinselliği yaşamının sonuçları bunaltıcıdır. Victoria toplumu evdeki meleği yüceltirken, cinselliği yaşamış kadını çığnemiştir.¹⁸³

Yine bu toplumda cinsel arzuya yönelik herhangi bir şey delilikle bağdaştırılır. En iyi çözüm fahişeleri saygın kadınlara dönüştürebilecek bir

¹⁸² Azam, a.g.e., s.75.

¹⁸³ Jessica Webb, "Why Women Fell: Representing the Sexual Lapse in Mid-Victorian Art (1850-65)", *Gender: Power and Authority*, No: 9, s. 1.

programdan geçebilecekleri bir hastaneye kapatmaktır. Ahlakın hijyenle bağdaştırıldığı bu yüzyılda kadınlar evlerinin temizliğinden, sağlığından sorumludur, dolayısıyla toplumdaki kirlilik, "ahlaken" yozlaşmanın sebebi fahişelerdir. Lady vasıtasıyla toplumsal olarak yüklenen rollerine karşı gelip, günah işlemeye niyetlenen kadınlara da ölü Lady üzerinden bir uyarı sunulmuştur. Lady, evine kapatılan, domestik işler yapması istenen fakat bunu ihmal ettiğinde *fallen woman* olan, özgürlüğünü kazandığı anda da ölüme mahkûm edilen Victoria Dönemi ezilen kadınının temsidir.¹⁸⁴

Bolen'e göre ise Hunt'ın bu üç çalışması da ne *fallen woman* ne de karşılıksız aşk mağdurunu anlatır. Lady'nin sonsuz gerçeklik arayışının mücadelesini anlatır. Bu mücadelede, Hunt'a göre grubun kilit ismi odur, diğerleri yani Rossetti ve Millais Ruskin'in öğretilerine bağlı kalma sözü verseler de kendilerini Hunt kadar kardeşliğin davasına adanmışlardır. Diğerleri bu grubu onun kadar ciddiye almamıştır. Hunt'ın *Shalott Lady'si* betimleri özellikle de son tablosu, bu sınavı geçemeyen Millais ve Rossetti'nin temsidir.¹⁸⁵ Bu tablo ile kendini iyi ve değerli bir şeye adanmanın kıymeti anlatılırken, başarısızlık Lady'nin çevresindeki bazı sembol ve alegorilerle gösterilmiştir. Bu adanmışlık her ne kadar karışık gelse de her bir imge yoluyla özellikle belirlenmiş, sonunda da izleyiciye verilen mesaj imgenin kendisini de aşmıştır.¹⁸⁶

Hunt'ın kullandığı çember dokuma tezgâhı, devamlılığı ve birlikteliği ima etmektedir. Dokuma tezgahıyla Lady, aklımıza mitolojideki Ulysses'in karısı Penelope'yi getirir. Penelope, kocasının dönüşünü bekleyen gündüz dokuduklarını geceden sabaha dek çözen bir karakterdir. Kocasının gidince ona göz diken taliplileri birbiri ardına gelmektedir, Penelope de olası bir aldatmaya karşın gece gündüz kendini dokumaya vermiştir.¹⁸⁷ Lady çok renkli giysisinden dolayı Lamia'yı simgelemektedir. Resimde bir de şehvet ve saygınlığın göstergesi olarak boğa ve aslanın çarpıştığı sahne yer almaktadır. Sahnenin yukarıdaki melekler, gezegenleri temsil ederken sağ üstteki imge

¹⁸⁴ Brenna Mulhall, "The Romanticization of the Dead Female Body in Victorian and Contemporary Culture", *Aisthesis*, Vol.8, 2017, s. 2.

¹⁸⁵ Bolen, *a.g.e.*, s. 52-52.

¹⁸⁶ *A.e.*, s. 33.

¹⁸⁷ Udall, *a.g.e.*, s. 34-36.

muhtemelen masumluluğun ve saflığın tanrıçası Astraea'ya gönderme yapar.¹⁸⁸ Roland Barthes'e göre dokumacı sadece dokuma yapan değildir, aynı zamanda metin yazandır.¹⁸⁹

Lady aşk arayışında görevlerini ihmal etmiştir ve bu yüzden de felaketiyle sonuçlanmıştır. Victoria Dönemi düşüncesinde özel ve kamusal olmak üzere farklı cinsiyetlere tanınmış alanlar bulunur: domestik dünya kadınlara, aktif ve dış dünyada erkeklere aittir. Hunt'ın resmi bu cezalandırmayı destekler niteliktedir. Bunu da Lady'nin korku, endişe yerine bir meydan okuma ifadesine sahip olmasından anlarız.¹⁹⁰ Pratt, Hunt'ın çok yalnız biri olduğunu bu yüzden de kendini Lady ile betimlemesine sebep olduğunu ifade eder.¹⁹¹

Yine dönemin önemli Pre-Raphaelite sanatçılarından Dante Gabriel Rossetti, Tennyson'ın *The Lady of Shalott* şiirinin 1857 Moxon basımındaki illüstrasyonu için bu konuyu seçer. Bu eserine Launcelot olarak William Morris'i seçen sanatçı onu ölü Lady'nin üzerine eğilmiş bakar durumdayken resmetmiştir. Sanatçı, diğer temsillerinden farklı olarak, şiirin son bölümünü tercih etmiştir. Sanatçı, şiirin şu dizelerini resmetmiştir:

"...İskeleyle çıkmışlardı
Şövalye, kasabalı, lord ve hanım
Kayığın pruvasında okudular adını,
Shalott Lady'si
Kim bu? Ne işi var burada?
Yakındaki ışıklı sarayın soylu, mutlu sesleri sustu;
Korkudan haç çıkardılar,
Camelot'taki tüm şövalyeler:
Fakat Launcelot, bir süreliğine düşüncelere daldı
Ve dedi ki: 'Güzel bir yüzü var'
Bağışlayıcı Tanrı ona erdem verdi ki,
O Shalott Lady'si..."¹⁹²

¹⁸⁸ Roger Wiehe, "Sir Gawain, Sir Lancelot, the Pre Raphaelite Brotherhood and Tennyson", Ed. Liana de Girolami Cheney, **Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts**, New York The Edwin Mellen Press, 1992, s. 88; Lamia için ayrıca bkz: Erhat, **a.g.e.**, s. 191.

¹⁸⁹ Akt. Sharyn R. Udall, **a.g.e.**, s. 35.

¹⁹⁰ Meg Mariotti, "The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Woman in Society, (Çevrimiçi), <http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html>, 23 Ocak 2018.

¹⁹¹ Pratt, **a.g.e.**, s. 6.

¹⁹² Tennyson, **a.g.e.**, s. 14.

Işığın da ön plana çıkarmasıyla, Launcelot peleriniyle sahnenin büyük bir bölümünü kaplamıştır.

Gözleri gölgede kalan Lady, izleyiciye dönük şekilde kayıkta uzanmıştır ve gövdesi sıkışmış, ayakları ise gösterilmemiştir. Pelerinli Lancelot'un çevresinde Lady'yi görmek isteyen kişiler sanatçının favori öğeleri kuğular ve kandiller bulunur (Resim 25).

Bu eserin bir kaynağı da 14. yy.'a tarihlenen *Göllü Lancelot* adlı bir minyatürdür (Resim 26).¹⁹³ Layard'a göre sahnedeki en doyurucu kısım ise kısaltılarak, merdivenlerde kayığa eğilmiş dururken gösterilen Launcelot ve meraklı bakışlarıyla arkadan beliren saraylı bir gençtir.¹⁹⁴



Resim 25: Dante Gabriel Rossetti, *Shalott Lady'si*, 1857, Museum of Fine Arts, Boston.

Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/lady-of-shalott-258103>

¹⁹³ Akt. Paula Hamelers, *a.g.e.*, s. 11.

¹⁹⁴ Layard, *a.g.e.*, s. 6.



Resim 26: Anonim, *Göllü Lancelot*, 14. Yy, British Library, Londra.

Kaynak: <http://arthur-historyandmyth-thurs-1300.blogspot.com/2012/09/week-8-vulgate-cycle-clerical-myth.html>.

John William Waterhouse (1849-1917) Pre-Raphaelite Kardeşliğinin üyesi olmasa da bir takipçisidir. *Shalott Ladysi'nin* birkaç farklı versiyonunu yapan sanatçının 1888'de yaptığı yağlı boya tablosu bu konuda en bilinen resimlerindendir (Resim 27).



Resim 27: John William Waterhouse, *Shalott Lady's*, 1888, Tate Britain, Londra.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>.

Lady, Camelot'a doğru ölüme doğru sürüklenirken Orta Çağ'a ait uzun kollu; saflığı ve bekareti simgeleyen beyaz elbisesiyle sessiz, sakin bir halde kayıкта oturur şekilde betimlenirken sadece kendisi değil su üzerinde adeta her şey sürüklenir durumdadır. Yumuşak ton kullanımı, doğanın melankolik atmosferi, loş ışık, sessiz bir sonbaharın ölü yaprakları, kırılmış kamışlar, şiirde de geçtiği üzere nehre bıraktığı zincir, kayığın pruvasında sadece biri yanan üç kandil ve çarpmıha gerilmiş İsa imgesi Lady'ye son yolculuğunda eşlik etmektedir. Atmosfer karamsardır, ağzı hafif aralık olan resmedilen Lady son şarkısını mırıldanır. Şehvetli, vahşi Lady yerine büyük bir mutsuzluk hali olan masum bir lady görürüz. Sanatsal başarısının temsili olan dokuması kayıкта asılı durmaktadır.¹⁹⁵ Dokumadaki iki küçük sahnenin birinde kendisinin Camelot'a kayıktaki yolculuğu ve ikincisinde başka şövalyelerle Sir Launcelot'un betimlendiği sahne yer alır (Resim 28). Lady'nin bu kadar genç

¹⁹⁵ Zasempa, a.g.e., s. 109.

resmedilip gençliğin cinsel uyanışı ve ölümün yanyanalığının rahatsız edici bir yanı vardır.¹⁹⁶

Waterhouse'un bu resmi Tennyson'ın *The Lady of Shalott* şiirinden bu dizeleri alıntılar:

"...Ve aşağıda nehrin loş genişliğinde
Trans halindeki cesur bir kahin gibi
Tüm talihsizliğini görerek onun
Cam gibi bir çehre ile
Camelot'a baktı.
Ve gün biterken
Zinciri gevşetti ve uzandı.
Büyükdalga götürdü onu
Shalott Lady'si
Uzanyor; kar beyazı giysisiyle
Halsizce sağa sola uçuşan
Yapraklar düşüyor üzerine hafifçe
Gecenin gürültüsü içinden
Camelot'a doğru süzüldü
Ve gördüler tekne pruvasının gelişini
Söğütlü tepeler ve tarlalar arasında
Duydular son şarkısını söylediğini
Shalott Lady'si
Duydu bir ilahi kederli, kutsal
Söylendi ilahi yüksek sesle, söylendi ilahi yavaşça
Kanı yavaşça donana dek
Ve gözleri karardı tamamen
Çevrildi yükselen Camelot'a
Akıntıya ulaşmadan evvel
Su kıyısındaki ilk ev
Şarkısında öldüğü söylenmekte..."¹⁹⁷

Kayıktaki çarmıha gerilmiş İsa, Lady'nin kendini aşk için feda edişidir. Rachel Barnes'e göre, Waterhouse, bu resimdeki atmosferik manzarayı Fransız natüralizminden yola çıkıp yapar ve özellikle Fransız natüralist Jules Bastien Lepage'den (1848-1884) etkilenmiştir.¹⁹⁸ Waterhouse'ın kıyıdaki çimenlere, zambaklara, Lady'nin saçlarına uyguladığı empresyonist dokunuşlar ve belli

¹⁹⁶ Whitaker, a.g.e., s. 219-220; Prettejohn, a.g.e., s. 229.

¹⁹⁷ Tennyson, a.g.e., s. 13.

¹⁹⁸ Rachel Barnes, **Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite**, London, Tradewinds Ltd., 2009, s. 9.

belirsiz bir hareket katarak tüm dikkatleri figüre çekmiştir. Bu sayede ressam, şiirin gizemli yönünü ortaya çıkarmayı başarmıştır.¹⁹⁹



Resim 28: John William Waterhouse, *Shalott Lady'si*, (Resim 25'ten detay)

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_william_waterhouse,_the_lady_of_shalott,_1888,_03.jpg.

Waterhouse'ın 1894'te yaptığı *Shalott Lady'si*, elinde mekik, uzun elbisesine dokuma iplerinin dolandığı anı yaşarken gösterilir. Başına geleceklerden dolayı merak, korku, heyecan duygularına kapılan Lady pencereden dışarıya Launcelot'a doğru bakar (Resim 29). Koyu siyah saçlı, solgun pembe tonlarında uzun elbisesi ile Lady dizlerine dolanan iplere rağmen koşmaya çalışır gibidir. Arkasında çatlayan aynada Launcelot'un vücudunun üst kısmı ve elinde uzun bir mızrak tutar. Hunt'ın Lady'sinde de karşılaştığımız bu mızrak güçlü bir cinsellik vurgusunu taşımaktadır.²⁰⁰

¹⁹⁹ Hamelers, a.g.e., s. 27, 31.

²⁰⁰ Bublíková, a.g.e., s. 37.



Resim 29: John William Waterhouse *Shalott Lady'si*, yak. 1894, Leeds Art Gallery, Leeds.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/the-lady-of-shalott-38481>.

Lady izleyiciye kararlıkla gözlerini dikerek bakmaktadır. Bakmak hakkındaki son feminist teoriye göre patriarkal toplumun değerlerinde bakmak aktif erkek işi iken, bakılmak pasif kadın dünyasına aittir.²⁰¹

William Maw Egley, yağlı boya resminde Shalott'u kapatıldığı kulede pencereden dışarı bakarken betimlemiştir. Hunt gibi Lady'yi lanetlendiği, trajik birtakım olayların başladığı şekilde değil de sakin bir şekilde göstermeyi tercih etmiştir. Dış dünyayı gördüğü aynasından atının üzerinde Launcelot yansır. Dokuma tezgahı, şaşaalı mobilyalar, çok bölmeli pencereleri ile farklı bir bakış açısı sunmaktadır (Resim 30).



Resim 30: William Maw Egley, *Shalott Lady'si*, 1858, Sheffield City Art Galleries, Sheffield.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/the-lady-of-shalott-71866>.

²⁰¹ Akt. Prettejohn, a.g.e., s.227.

Amerikalı sanatçı John La Farge 1862 civarı yaptığı *Shalott Lady'si* tablosunda kahverengi kızıl siyah tonlarıyla matem havasını derinleştirmiştir. Gün batımının kızılıyla ışık kaynağı sağladığı Lady'si kayıkta çoktan ölmüştür. Issız bir nehrin ortasında yüzen kayık dışında öyküye dair başka bir detay yer almamaktadır (Resim 31).



Resim 31: John La Farge, *Shalott Lady'si*, yak. 1862, The New Britain Museum of American Art, Connecticut.

Kaynak: <http://www.victorianweb.org/painting/american/lafarge1.html>

Aynı isimli bir başka tablo da Walter Crane'e (1845-1915) aittir. 1862 tarihli tablosu Farge'ın betimi gibi karamsar bir atmosfer taşır. Sık ağaçlık ve sazlıklarla çevrelenmiş nehrin ortasında kırık beyaz uzun elbisesiyle Lady solgun yüzüyle ölmüş izlenimini verir. Nehirdeki empresyonist dokunuşlar hareket duygusu yaratır, uzun kahve tonlu saçları, nehirdeki ve bitkilerdeki kahverengilerle uyum içindedir. Masum yüzüyle Lady izleyicide derin bir acıma duygusu uyandırır (Resim 32).



Resim 32: Walter Crane, *Shalott Lady's*, 1862, Yale Center for British Art, Connecticut.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter_Crane_-_The_Lady_of_Shalott_-_Google_Art_Project.jpg.

Arthur Hughes'un *Lady's* kayıkta Camelot'a doğru sürüklenirken kasabalıların ölüsüyle karşılaşp korktukları ve şaşırdıkları anı gösterir. Lady izleyiciye dönük betimlenmiştir. Sahne güneşli bir günde akan bir nehir, çimenler, sazlıklar, çimenler, söğüt ağaçları ile bezenmiştir. Rossetti'nin kuğularının eşlik ettiği ölü ya da ölmek üzere olan Lady'nin ağzı haif aralık belki de son şarkısını fısıldamaktadır. Nehirde çıplak ağaçların, sazlıkların gölgesinde sürüklenen bu genç kızın Camelot'a doğru sürüklendiğine ya da Shalott'tan geldiğine dair bir emare yoktur. Öyle ki insan bu kıza ne olduğunu merak etmeden duramaz (Resim 33).²⁰²

²⁰² Hameleers, a.g.e., s. 12.



Resim 33: Arthur Hughes, *Shalott Lady's*, 1873, National Gallery of Art Museum, Londra.

Kaynak: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/press/exh/2874/2874-list.pdf>

1800'ler fotoğraf makinesi gelişimine de tanıklık etmiştir. Kral Arthur ve Efsanelerine dair ilk sanat fotoğrafçılarından Henry Peach Robinson (1830-1901) *Shalott Lady's* ile bir örnek sunmuştur. Millais'nin *Ophelia*'sına benzer şekilde fotoğraflanan sahnede zambaklar, bitkiler, ağaçlar parlayan suda yansır. Sanatçının uyku ve ölüm arasındaki benzerliği göstermesi olarak yorumlanabilecek *Sleep* (Uyku) diye bir fotoğrafı da bulunmaktadır (Resim 34-35).²⁰³

²⁰³ Whitaker, a.g.e., s. 225.



Resim 34: Henry Peach Robinson, *Shalott Lady'si*, 1861, The Royal Photographic Society, Bath.

Kaynak: http://www.all-art.org/20ct_photo/Robinson1.htm



Resim 35: Henry Peach Robinson, *Uyku*, 1867.

Kaynak: <http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/henry-peach-robinson-the-pictorialist/25794/>.

4.1.2. Elaine Betimleri

Tennyson'un *Elaine*'inin de içinde olduğu ilk dört şiiri çok kritik bir zamanda, kadın rollerinin ciddi şekilde tartışıldığı bir dönemde yayınlanmıştır. Şair, evlilikteki kadın ve erkek rollerinin çatırdadığı, kadınların bazı haklar edindiği dönemde genel olarak mücadele sonucu edinilen haklar yerine kadını ikinci planda bırakan geleneksel kodları savunmuştur.

The Lady of Shalott öyküsüne benzerliği dikkatlerden kaçmayan, yine aşkı için ölmeyi tercih eden, Malory'nin karakterlerinden olan *Elaine* öyküsü de çokça sahnedenilen bir konu olmuştur. Tennyson *Lancelot and Elaine* şiirinde de Malory'yi kaynak almıştır. İlk yazıldığında *Elaine* başlığını kullanan Tennyson başlığı sonradan *Lancelot ve Elaine* diye değiştirmiştir. *Arthur'un Ölümü*'nün on sekizinci kitabında Astolat'taki genç kız Elaine'in Launcelot'a olan büyük aşkı, şövalyeden aşkına karşılık görmediği içinde canına kıymaya giden süreç anlatılır. Launcelot, Winchester'daki mızrak müsabakasına katılmak için yola çıkar, Astolat'a gelince Astolatlı Sir Bernard adlı bir asilzadenin evinde kalır. Bu müsabakaya tanınmadan girmek isteyen Launcelot, bu ihtiyar asilzadeden ödünç olarak kimsenin tanımadığı bir kalkan vermesini ister. Bu isteği kabul eden asilzadenin Astolat'ın Güzel Genç Kızı ismi verilen *Elaine le Blanc* adlı bir kızı vardır. Şövalyeye âşık olan genç kız Launcelot'tan kendisinin incilerle bezenmiş kırmızı elbisesinin bir kolunu müsabaka esnasında taşımasını ister. Şövalye, bu isteği kabul eder ve miğferinde taşımaya razı olur. Genç kızdan da kalkanını saklamasını ister. Kalkanının üzerine bir kılıf geçiren Elaine kalkanı bir süre saklar. Arada birtakım olaylar olur ve şövalyenin artık gitme vakti gelmiştir. Çok acı çeken genç kız, aşk acısından yataklara düşer. Elaine ölmesine kısa bir süre kala babası ve kardeşinden kendi namına bir mektup yazmasını ve bu mektup yazıldıktan sonra vücudu soğumadan sağ eline konmasını ve vücudu soğuyana kadar sağ elinin sıkıca bağlanmasını ve sonra da en güzel elbiselerinin giydirilerek güzel bir yatağa yatırılmak istediğini söyler. Ardından Thames Nehri'nde bir kayığa babasının en sadık hizmetkarlarından birinin de her tarafı siyah ipekle örtülü bir kayığa konularak son yolculuğuna uğurlanmak ister. Bunları yapacağına dair babasının yemini üzerine hemen ölen Elaine, Thames nehrinde kayığa konarak, kayıkçı tarafından Westminster'a götürülür. Tesadüfen camdan dışarı bakan Kral Arthur ve Kraliçe Guenever bu kayığı görüp merak ederler. Kayığa bakınca beline kadar, sırmalı güzel kumaşlarla örtülü, gülümseyen Elaine'in sağ

elinde bir mektup görürler. Açıp okuyunca bunun Sir Launcelot'a olan aşkını itiraf ettiği şövalyeden ruhu içi dua etmesini istediği bir mektup olduğunu anlarlar. Bunun üzerine kral, kraliçe, bütün şövalyeler bu acıya ağlarlar. Launcelot gelince de ona durumu anlatırlar ve cenaze işlemleri ayarlanıp genç kız ihtişam içinde defnedilir.

Malory'nin, Astolat'ın güzel genç kızı, Tennyson'da ölünce eline bir zambak yerleştirilen *The Lily Maid of Astolat* (Astolat'ın Zambak Kızı) olmuştur. Elaine resimlerinden bazıları Malory'den bazıları Tennyson'ın *The Lady of Shalott* öyküsünden esinlenerek yapılmıştır. 19. yy.ın ikinci yarısından 20. yy.ın başlarına dek Elaine konusu görsel sanatlarda çokça işlenen popüler bir konu olmuştur. Ancak en popüler olduğu dönem 1860'lardır. Örneğin, 1860'da *Royal Scottish Academy, the Royal Society of British Artist, the British Institution, the Society of Lady Artists*'de sahnelenmiştir.²⁰⁴ Tennyson'ın dönemin geleneksel kodlarını övgüleyen *Lancelot and Elaine* şiirinde Elaine'nin ailesindeki domestik konumu şu sözlerle anlatılır:

"...Bakire ne denli nazıkse, bir o kadar bağlı,
... tatlı ve hizmetkar olmaya
Hasta soylu şövalyelere..."²⁰⁵

Li Hedenmalm'a göre Tennyson, Elaine karakterini çocuksu ve başına gelen kötü şeyle baş edebilecek kapasiteden yoksun biri olarak sunmuştur. Tennyson'ın şiirin açılış dizeleri olan şu dizeler bunu kanıtlar niteliktedir: ²⁰⁶

"...Güzel Elaine, sevimli Elaine
Astolat'ın zambak kızı Elaine
Narin ve lekesiz
Fevkalade adil..."²⁰⁷

Launcelot yaralandığında şairin onun için söylediği sözler ise şöyledir:

"...Kaba saba bir dadiya karşı herhangi bir çocuktan daha uysal
Hasta bir çocuğa karşı herhangi bir anneden daha yumuşak..."²⁰⁸

Elaine, dul babası ve kardeşleri için hizmetçilik yapan ve karşılığında da onlar tarafından beslenen ve korunan evlenmemiş bir kız çocuğudur. Küçük masum Elaine, evinde babasının ve erkek kardeşlerinin sözünden çıkmayan, dış dünya ile ilgili hiçbir şey bilmeyen iffetli, sakın, uysal olması gibi özellikleriyle

²⁰⁴ Poulson, **a.g.e.**, s. 202-204.

²⁰⁵ Tennyson, **a.g.e.**, s. 302.

²⁰⁶ Hedenmalm, **a.g.e.**, s. 12.

²⁰⁷ Tennyson, **a.g.e.**, s. 291.

²⁰⁸ **A.e.**, s. 303.

tam da Victoria Dönemi insanları için bulunmaz bir değerdir. Elaine ölümünde bile bir erkek kontrolü altındadır, kayıktaki Elaine'in ölü bedeni yaşlı ve dilsiz bir hizmetçi tarafından yönlendirilir.

"...Ve bu yüzden aptal ve yaşlı adamımızı rahat bırakın
Benimle gelsin, beni yönlendirir ve kürek çeker, ve
Bana rehberlik edecektir o saraya kadar, kapılara kadar..."²⁰⁹

En erken örneklerden olan Henry Wallis'in (1830-1916), *Elaine* resminde, Elaine'i üzgün babası ve kardeşleri tarafından kayığa yerleştirilirken görmekteyiz (Resim 36). Genç kız, diğer figürlerle beraber resme bir friz gibi yerleştirilmiştir. Elaine'nin parlak saçları ve beyaz elbisesi sahnenin karanlık tonuyla zıt bir görüntü oluşturmaktadır.²¹⁰



Resim 36: Henry Wallis, *Elaine*, yak. 1861.

Kaynak: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_147364/Henry-Wallis/Elaine.

²⁰⁹ Tennyson, *a.g.e.*, s. 306.

²¹⁰ Christine Poulson, "The True and the False": Tennyson's *Idylls of the King* and the Visual Arts", *The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition and Transformation*, Ed. Debra Mancoff, United States of America, Garland Publishing, 1992, s.104.

Sophie Anderson (1823-1903) bu konu ile ilgili çalışan kadın sanatçılardan biridir. *Elaine: Ve Bu Yüzden Aptal ve Yaşlı Adamımızı Rahat Bırakın, Bana Rehberlik Edecektir Nehirde* adlı 1870 civarı yaptığı bu resimde *Idylls of The King*'i kaynak almıştır. Bu genç kız elinde saflığı ve masumluğunu simgeleyen bir zambak tutar. Elaine hariç resmin geri kalanı karanlıkta kalmıştır. Uşak da bir eli kürekte diğerini kafasına yaslamış, uyuyor gibidir (Resim 37).



Resim 37: Sophie Andersen, *Elaine: Ve Bu Yüzden Aptal Ve Yaşlı Adamımızı Rahat Bırakın, Bana Rehberlik Edecektir Nehirde*, 1870, Walker Art Gallery, Liverpool.

Kaynak: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/paintings/19c/item-235379.aspx>

Karanlık, iç karartıcı tam da ölüm matemini sunan Toby Edward Rosenthal'ın (1848-1917) *Elaine* resminde kocaman siyah bir kayığı çiçeklerle çelenklerle süslemiştir (Resim 38). Vermek istediği duyguda büyük bir başarı sağlamıştır. Hatta büyük 1875 Boston sergisine gelenler sergiye değil de bir cenaze merasimine gelmiş gibi hissetmişlerdir. Lady'nin yatağının kayıkta yüksek duruşu da bir cenaze betimini gözümüzde canlandırır. Resme hem takdir hem de izleyicisini rahatsız eden, tiksindiren bir duygu hakimdir. Sanatçı, bu duyguyu yardıma muhtaç, ergen bir kızın ölü bedenini göstererek

yaratmıştır.²¹¹ Sanatçının Elaine'i beyaz elbisesiyle resmetmesi hem gelinlik hem de ölüm motifini vurgulamıştır.²¹² Elaine'e olan yoğun ilgiyi 1875 nisan ayının ilk haftasında San Francisco'daki küçük bir galeride genç, güzel bir kadının cesedini izlemeye 8000 kişiden, Elaine kulüpleri kurulmasından ve Elaine puroları satılmasından kolaylıkla anlayabiliriz.²¹³



Resim 38: Toby Edward Rosenthal, *Elaine*, 1874, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/72320/elaine>.

Elaine de *The Lady of Shalott* gibi ölü bedeniyle temsil edilen figürlerdendir. Brena Mullhal'e göre; Victoria Dönemi boyunca sanat ve edebiyatın baskın bir çoğunluğu genç ve güzel kadınların ölümüyle ilgilenmiştir. Bu sanatçılarca kadınların ölümü idealize ve romantize edilmiştir. Kimisi bu bedenleri eserlerinde ilham kaynağı olarak görmüşler, Siddal ve Christina Rossetti gibi sanatçılar bu sömürüye karşı ne kadar savaşırlar da bazı sanatçıların bu takıntısı devam etmiştir.²¹⁴ Bu yorumlar Orlando'nun erkeklerin, görsel sanatlarda solgun, pasif güzel cesetler karşısında hayran kaldıklarına dair

²¹¹ Poulson, a.g.e., s.193.

²¹² Whitaker, a.g.e., s. 218.

²¹³ Poulson, a.g.y., s.100.

²¹⁴ Mulhall, a.g.e., s. 7.

yorumunu akla getirir.²¹⁵ Bu yüzden de kadınların ölü gibi sessizlikleri, sakın hareketleri, yavaş hareket etmelerini sağlayacak kıyafetler giymeleri tercih edilir. Elbette hareketi, aktif yaşamı kısıtlayan, can yakan korseler, kıyafetler acı ve kadının bağdaştırılmasını düşündürür.²¹⁶

John Atkinson Grimshaw'un *Elaine* (1877) resminde Camelot'un Neo-gotik şehir silüeti görülür (Resim 39). Güneş batmak üzeredir ve ölü şekilde Camelot'a doğru ilerleyen kayak, Elaine ve hizmetçi ejderha pruvallı kayak ile Camelot'a doğru ilerlemektedir.²¹⁷ Resmin sarı, kahverengi tonları, ay ışığı, şehrin görünmez yüzü Lady'nin kaderine yas tutar gibidir. Arka plandaki manzara, nehrin koyu suları, figürler hepsi bir uyum içindedir.



Resim 39: John Atkinson Grimshaw, *Elaine*, 1877, Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/john-atkinson-grimshaw/elaine-1877>

²¹⁵ Akt. Simá, a.g.e., s.26.

²¹⁶ A.e.

²¹⁷ Whitaker, a.g.e., s. 219.

Henrietta Rae'nin *Launcelot ve Elaine*'ninde, Launcelot'un miğfer ve bileziklerinde Danimarka güçlerinin askeri kudretini göstermek için taktıkları türden Danimarka dokunuşları görülür²¹⁸ (Resim 40).



Resim 40: Henrietta Rae, *Launcelot ve Elaine*, 1884.

Kaynak:<http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/HenriettaRae/en/PartHRae0026.html>

Edmund Blair Leighton'ın 1899 tarihli *Elaine* resminde çok süslü, çiçeklerle bezeli yatağında sarı uzun saçları ve beyaz tenli genç kıza sarışın Arthur, Guenever, sarayın kapısında karanlıkta kalan saray halkı ve kayıkçı eşlik eder (Resim 41). Helena Michie'ya göre, 19. yy. edebiyatında saç

²¹⁸ Poulson, *a.g.e.*, s. 57.

cinselliği işaret eder, kadınlarda saçın dağınık ve bağlı olmaması kadınların kendilerini kontrol edemediklerini ve gem vurulamaz cinsel isteklere sahip olduğunu gösterir.²¹⁹ Shalott Lady'si ve Elaine örneklerinde sıkça karşımıza çıkan uzun saçlı Ladyler bu bağlamda değerlendirilebilir.

Camelot'un girişindeki sütun başlığı ve kemerde Kelt tasarımları bulunur. Yatağın başlığı ve ayaklık kısmı oyulmuş ve yatağın üzerindeki örtünün ters çevrilmiş olması izleyicinin bakışlarını kendine doğru çeker. Elbette, 1880 ve 1890'larda Kelt sanatı ve folklörüne artan ilginin bunda payı bulunmaktadır.²²⁰



Resim 41: Edmund Blair Leighton, *Elaine*, 1899.

Kaynak: <https://www.antiquestradegazette.com/news/2017/edmund-blair-leighton-painting-sells-for-240000-at-bournemouth-auction/>.

Her başarılı, maskülen Victoria Dönemi erkeği dış dünyada aktif biçimde yer alırken, kalede yani her İngiliz erkeğinin mahreminde kadın, ev işleriyle uğraşması gereken bir varlıktır. O kadınlar, kalede güvenliği garantide uysal, el

²¹⁹ Helena Michie, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*, Oxford University Press, New York, 1987, s. 99-102.

²²⁰ Poulson, *a.g.e.*, s. 194.

değmemiş şekilde dururlar. Elaine'in bu kadar popüler olmasının sebebi de bu mantıktır. Bir de masum, güzel genç kızın erkek gücü karşısında ölümü tercih etmesi, kendini feda edişi de dönemin erkekleri için çekici gelmektedir.²²¹

Elaine saf ve söz dinleyen olduğu için idealize edilir, ancak Launcelot'a olan kontrol edemediği tutkusu ve istekliliği yüzünden artık saf, temiz, karşılıksız aşkından dolayı ölen genç kız olmaktan çıkmış ve cinsel istekleri onu saplantılı bir hale getirdiği için ölümü seçmiştir.²²² O, toplumsal normlar gereğince başına gelecekleri hak etmiştir.

Ancak bu ölüm arzusu diğer yandan onun kaderine razı olmadığını da gösterir. Her ne kadar toplum normlarına uygun yaşaması beklense de o bir seçim yapar ve ölümü göze alır.

Kral Arthur Efsanesi'ne dair The Royal Windsor Tapestry Manufactory'nin tasarımcısı Herbert Bone (1853-1931) 1876'da bir sipariş üzerine, Tennyson'ın *Idylls of the King* şiirlerini kaynak alarak sekiz ya da on taneden oluşan bir duvar halısı programı hazırlar. Bu duvar halılarının her birinin alt kısmında öyküyle ilgili bir dize bulunur. Neredeyse tüm dokumalarda yoğun bir yeşillik, bir yapı ya da döşeme göze çarpar. Bu halılardan Elaine ile ilgili olanı *Ölü Elaine'in Camelot'a Varışı*'dır (Resim 42).

²²¹ Whitaker, a.g.e., s. 218.



Resim 42: The Royal Windsor Tapestry Manufactory, Herbert Bone, *Ölü Elaine'in Camelot'a Varışı*, yak. 1880.

Kaynak: Amy Elizabeth Gale, "**Herbert Bone and the Design of the *Idylls of the King* at the Royal Windsor Tapestry Manufactory**", Masters Program in the History of the Decorative Arts, Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 2004, s. 6.

Bu sahnede, kendini nehrin sularına bırakan Elaine ve dilsiz uşak kayıkla Kral Arthur'un sarayına varmışlardır. Ellerini açıp da karşılayan Arthur, yanında köpeğiyle Sir Percivale ve mızrağıyla Sir Galahad görülür. Sir Launcelot bahçedeki çitin üstüne elini yanağına koymuş üzgün üzgün izlemektedir. Sahnenin büyük bir alanı zambaklar, çiçekler ve bitkilerle kaplıdır. Sahnenin alt kısmında "...*Tertemiz genç kız en karanlık gecede bir yıldız gibi gülümseyerek uzandı, ve sonra dilsiz adam döndü ve işaret etti...*" yazısı bulunmaktadır.²²³

²²³ Whitaker, a.g.e., s. 236.

Tennyson'ın *Idylls of the King* Moxon illüstrasyonları için sanatçı Gustave Doré (1832-1883), *Elaine* (1866), *Enid* (1866), *Guinevere* (1866), *Vivien* (1867) şiirlerini kaynak alarak otuz altı tane illüstrasyon yapmıştır. *Elaine* ile ilgili dokuz illüstrasyondan biri olan *Lancelot'un Pişmanlığı* adlı eserinde Elaine'in başına gelenlerden dolayı büyük bir hüzne ve pişmanlığa kapılan şövalye nehrin kenarında, adeta sazlıkların parçasıymış gibi betimlenmiştir. Thames'in gri suları, sis ve rüzgarla şişmiş sazlıklar da sahneye ıssızlık katmaktadır (Resim 43).²²⁴



Resim 43: Gustave Doré, *Lancelot'un Pişmanlığı*, 1871, Harvard Art Museum, Cambridge.

Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/art/264293>

²²⁴ A.e., s. 223.

Bir başka illüstrasyonunda, *Lancelot Maceralarını Anlatırken*, Launcelot'u Arthur'un hizmetindeyken yaptığı iyi şeyleri anlatırken yanında ölü Elaine'in belirmesiyle gösterir. Ayakta betimlenen Elaine, onu büyük bir dikkatle dinlemektedir.²²⁵ Gotik mimari detaylarla anlatım güçlendirilmiştir.

Kral Arthur Elaine'nin Mektuplarını Okurken illüstrasyonunda ise şiire bağlı olarak kendini nehrin sularına bırakan Elaine'nin ardında bıraktığı mektubun Kral Arthur ve saraylılarca görülüp okunması betimlenmiştir. Launcelot da o esnada oradadır ve resmin merkezinde Elaine ise baygın halde, yarı oturur durumdadır (Resim 44, 45).



Resim 44: Gustave Doré, *Lancelot Maceralarını Anlatırken*, 1866.

Kaynak: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/image/dore-lancelot-relating-his-adventures>.

²²⁵Barbara Tapa, Alan Lupack, *Illustrating Camelot*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008, s. 22.



Resim 45: Gustave Doré, *Kral Arthur Elaine'nin Mektuplarını Okurken*, 1866.

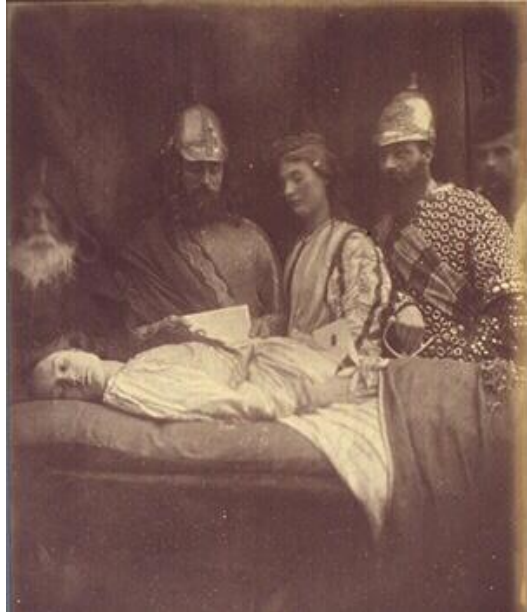
Kaynak: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/creator/gustave-dore#lessThumbs>.

Bu yüzyılda fotoğrafın da sanat tarihine girmesiyle efsanenin resim, heykel dışında başka tekniklerle de buluşması sağlanmıştır. İlk isimlerden biri olan Julia Margaret Cameron (1815-1879), Tennyson'ın ricası üzerine *Idylls of the King and Other Poems Illustrated by Julia Margaret Cameron* adında bir fotoğraf projesi gerçekleştirir. 1874-75 yılları arasında illüstrasyonları için yaklaşık iki yüz fotoğraf çeken sanatçının Elaine temasıyla ilgili çalışmalarından biri *Kayıktaki Elaine* adlı eseridir. Bu fotoğrafta dar bir sahneye sıkıştırılmış kayıkçı ve Elaine görülmektedir. Elaine, beyaz uzun elbisesi ve yana düşen eli ile ölü gibidir. Kayıkçı simsiyah elbisesiyle bir kontrast yakalamıştır. Elaine'nin, Launcelot'un kalkanı için yaptığı kılıf tavandan cesedin üzerine sarkmıştır. Bir diğer fotoğrafı da *Kral Arthur Sarayı'ndaki Elaine'in Ölü Bedeni*'dir. İzleyiciye dönük ölü bedene bakan Launcelot, Guenever, Arthur ve kayıkçının dışında arkada tam belli olmayan bir kişi daha kadraja dahil olmuştur. Ölü bedene bakan toplulukta herhangi bir duygu belirtisi yoktur. Cameron ışığın da yardımıyla iki kadını merkeze almıştır (Resim 46-47).



Resim 46: Julia Margaret Cameron, *Kayıktaki Elaine*, 1875.

Kaynak: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/image/cameron-elaine-in-the-barge>



Resim 47: Julia Margaret Cameron, *Kral Arthur Sarayındaki Elaine'in Ölü Bedeni*, 1875, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1098304/death-of-elaine-photograph-cameron-julia-margaret/>

4.1.3. Enid Betimleri

Arthur Efsanesi'nin bir diğer kadın kahramanı Enid'dir. Enid'in kaynağı ise *Mabinogion* öykülerinden biri olan *Gereint, Son of Erbin*'dir. Tennyson, tasarladığı *Enid* şiirini *The Marriage of Geraint* ve *Geraint ve Enid* diye ikiye böler.

Öykü ise şöyledir: Enid, Geraint'in sözünden çıkmayan, uysal, saf karısıdır. O, Geraint'i sorun yaşamasin diye sürekli kollar ve problemlerini halletmeye çalışır. Geraint ise şövalyeliğe yakışmayacak çok büyük bir hataya düşer. Bir gün karısının konuşmalarına kulak misafiri olur ve bazı sözleri yanlış anlayarak karısının kendisini aldattığını düşünür. Karısını aşağılar, sadakatsizlikle suçlar ancak tüm bunlara rağmen Enid kendini savunmaz. Geraint, karısının cinsel olarak kendisini aldattığını düşünmese de aklından geçirmiş olma ihtimaline bile dayanamaz. Bu sıkıntısı yüzünden şövalyeliğe dair görevlerini yerine getirmez, şahinini, avcılık görevini unuttur. Tüm bu çilelerden sonra karısını birçok teste tabi tutan Geraint sonunda yanlış anladığına ikna olur ve onu affeder. Ancak bu Victoria Dönemi ideal, uysal karakteri bile aslında Hedenhalm'a göre aktif ve tutkuludur. Çünkü o kocasını korumak için seçimler yapan Geraint'in öngöremediği sıkıntıları gören biridir. Ve de kocasının onu bu kadar kıskanıp, itaatsizlikle ve sadakatsizlikle suçlamasının sebebi de yine onun cinsel cazibesidir.²²⁶

Arthur Hughes'un *Cesur Geraint* tablosunun kaynağı Tennyson'ın *Geraint'in Evliliği* şiiridir (Resim 48). Sahnede tipik bir İngiltere ormanında, kahve tonlarının, kırmızılardan solgun bir öğlen sonrası ışığında aşıkların melankolisini yansıtan bir atmosfer görülür. Bu sahnede aşıklar nerdeyse etraftaki doğal çevreyle birleşmiş gibidirler, yumuşak fakat zengin kırmızılar saçlar ve kıyafetlerle bütünleşirken, çan çiçeklerinin renkleri Enid'in pelerinin tonlarına yansımıştır.²²⁷ Geraint'in görevini ihmal etmesi bu resimde kınındaki kılıcının yerde olmasıyla ilişkilendirilebilir. Resmin çerçevesinde şu sözler yazar:

"...*Cesur Geraint,*
Arthur'un sarayının bir şövalyesi Devon'ın,
Ki o yuvarlak masanın büyük emirlerinden biri,
Vergi veren prensi Enid,

²²⁶ Hedenmalm, a.g.e., s. 12.-16.

²²⁷ Poulson, a.g.y., s. 108-109.

Yniol'ın tek çocuğu ile evlendi..." ²²⁸



Resim 48: Arthur Hughes, *Cesur Geraint*, 1863, Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/the-brave-geraint-arthur-hughes.html>

Rowland Wheelwright'in (1870-1955) Royal Akademi'de sergilenen *Geraint ve Enid* resmindeki alıntı *Geraint and Enid* şiirinde şöyledir:

*"...Geriye dönüp baktığında ve
Gördüğünde onu at sürerken
Dün sabahkinden bir çeyrek dönüm
Kadar daha yakın
Neredeyse mutlu etti onu..."*²²⁹

Geraint'in Enid'in kendisini aldatıp aldatmadığını test etmek amacıyla çıktıkları yolculukta Enid arkasına dönüp bakarken betimlenmiştir (Resim 49).

²²⁸ Tennyson, *a.g.e.*, s. 256.

²²⁹ *A.e.*, s. 273.



Resim 49: Rowland Wheelwright, *Geraint ve Enid*, 1907, Özel Koleksiyon.

Kaynak: http://www.fineartlib.info/gallery/p17_sectionid/39/p17_imageid/3671

Herbert Bone'un tasarımını yaptığı bir diğer duvar halısı da *Geraint ve Enid*'dir (Resim 50).



Resim 50: The Royal Tapestry Manufactory, Herbert Bone, *Geraint ve Enid*, yak. 1881-1882.

Kaynak: Amy Elizabeth Gale, "**Herbert Bone and the Design of the *Idylls of the King* at the Royal Windsor Tapestry Manufactory**", Masters Program in the History of the Decorative Arts, Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 2004, s. 59.

Julia Margaret Cameron, *Enid* ile ilgili *If Enid errs, let Enid learn her fault*²³⁰ (Enid günah işlerse, bırakın hatasını öğrensin) dizesini fotoğraflar. Enid kocasının emri üzerine gardroba dönmüş, Geraint'in giymesini istediği elbiseyi almak üzere kapısını açmaya çalışırken gösterilmiştir (Resim 51).



Resim 51: Julia Margaret Cameron, *Enid*, 1875, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1098290/enid-photograph-cameron-julia-margaret/>

Gustave Doré'nin *Enid* ile ilgili eserlerinden *Geraint Kont Doorm'u Öldürür* adlı eseri yaralı Geraint'in Kont Doorm'un kafasını uçurmuşluğu sonrası mağrur duruşunu betimlemiştir. Sahnedeki herkes az önce gerçekleşen olayın şokundadır, hepsi dönüp ya yerdeki kesik başa yahut da şövalyeye bakar durumdadır. Öyküde yaralı Geraint ölü taklidi yapar, Enid ise yanında ağlar vaziyettedir (Resim 52).

Bu sahnenin öyküsü ise şöyledir: Kral Arthur sarayında Launcelot ve Guenever'in aşkları duyulunca Geraint, karısı Enid'in kraliçeyle olan yakınlığından dolayı kendisinin de aldatılmış olabileceğini düşünüp derin endişelere kapılır. Bu korkuları yüzünden Arthur'dan da izin alarak memleketi Devon'a dönmeye karar verir. Enid'le döndükten sonra Enid'in kıskançlıkları

²³⁰ A.e., s. 258.

ve aldatılmış olabileceği korkusu bastırır, bu yüzden birçok şeyi ihmal etmeye başlar. Şiirde ihmalkarlığını şu mısralarla görürüz:

*"...Unuttu Kral'a verdiği sözü,
Unuttu şahin uçurduğunu ve avcılığı
Unuttu ciriti ve turnuvayı,
Unuttu şanını ve adını,
Unuttu prensliğini ve sorumluluğunu..."²³¹*

Bir sabah Enid, Geraint'in ihmalkarlığından, üzüntüsünden dolayı kendi kendine dert yanarken Geraint onu belli belirsiz duyar ve bu hüzünlü sözleri Enid'in Arthur'un sarayında bıraktığı bir aşığı için olduğuna yormaya başlar. Çok sinirlenen Geraint, hem Enid'e hem de gücünü yitirdiğine dair tüm dedikodulara rağmen iyi bir savaşçı olduğunu kanıtlamak, gücünü yitirmediğini göstermek adına bir maceraya atılacağını söyler. Enid'e de gelmesi için emir verir. Enid eski püskü elbiseleriyle Geraint'le yola çıkar. Birçok maceradan geçen bu ikili geceleyin konaklamak için bir hana girerler, hanın işletmecisi Kont Rimours onları ziyarete gelir ne var ki Kont, bir zamanlar Enid'in taliplerinden biridir. Kont Limours'un Enid'i kaçıracağını söylemesi üzerine Enid bunu Geraint'e söyler ancak bir türlü Geraint'i Kont'un böyle bir şey demiş olabileceğine ikna edemez. Çok kısa bir süre sonra da Kont adamlarını Geraint'i öldürmesi için hana yollar. Bunun üzerine Enid ve Geraint handan kaçsalar da Geraint Kont'un adamlarıyla girdiği kavga yüzünden yaralanır. Kaçarken Kont Doorm'un yasak topraklarına girerler, Geraint yere yığılır yarısından dolayı Enid de yanı başında durmadan ağlar. Doorm ve adamları onları görür ve Enid'e ilgi duyan Kont Geraint'in öldüğünü artık onun için her şey geç olduğunu belirtse de Enid buna ikna olmaz. İkisi de Doorm'un sarayına getirildikten sonra da Enid, kocasının yanı başından ayrılmaz. Doorm, Enid'i sürekli bunaltıp, onun metresi olmaya zorlamaya başlar. Enid istemese de Kont ısrarlarına devam edince ölü taklidi yapan Geraint kendine gelir ve oracıkta Doorm'u öldürür. Konusu geçen dizeler ise şunlardır:

*"...Bunu duydu Geraint, sıkı sıkı tutarak kılıcını,
(Kılıç yanındaki içi boş zırhın içindeydi)
Tek seferde sıçradı ve savurdu
Kızıl kahverengi sakallı kafa yuvarlandı yerde
Doorm Kontu öldü, ölü sayıldı
Ve salondaki tüm erkekler ve kadınlar*

²³¹ A.e., s. 257.

*Ayağa kalktılar gördüklerinde ölü adamın
Yükseldiğini ve kaçtığını..."²³²*



Resim 52: Gustave Doré, *Geraint Kont Doorm'u Öldürür*, 1868.

Kaynak: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/image/dore-geraint-slays-earl-doorm>

Enid Geraint'e Bakarken eserinde yaralı Geraint atından düşmüş. Enid ise üzgün yüzünün bir kısmı açık olacak, Geraint ise yanında kılıcı ile uzanmış şekilde gösterilmiştir (Resim 53). Doré, Tennyson'ın *Enid ve Geraint* şiirinden şu bölümü betimlemiştir:

²³² A.e., s. 277.



Resim 53: Gustave Doré, *Enid, Geraint'e Bakarken*, 1868.

Kaynak: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/image/dore-enid-tends-geraint>

"...Ve Enid duydu düşüşünün sesini
Aniden geldi ve maiyetinde tümünden solgun
Attan indi, kollarının bağını gevşetti.
Ne sadık elinin düşmesine izin verdi ne de mavi gözlerinin
Islanmasına, gözü onun yarasına ilişene dek.
Ve solmuş ipekten peçesini sıyrarak
Çıktı alnı yoğun güneşe,
Ve sardı sevgili lordunun hayatına kast eden yarayı
Daha sonra bir elin yapabileceği her şey yapıldı,
Dinlendi ve keder çöktü
Üstüne, ağladı bir yandan..."²³³

²³³ A.e., s. 274.

Doré'nin illüstrasyonlarında sıklıkla kullandığı çok yüksek uçurumları, sarp kayaları, karanlık ormanları, harabe kaleleri yanında insanlar önemsizleşir adeta cüce kalırlar. Onun eserlerinde düzenleme tıpkı bir sahne havasına dönüşür.²³⁴ Whitaker'a göre, Doré bu dört şiir illüstrasyonunda da esas hüneri olan karakterlerin karikatürsel, grotesk yönlerini gösterememiştir, onun derdi daha çok figürlerin ahlaki yönleriyle ilgilenmek olmuştur.²³⁵

Tennyson, Enid'i hem uysal, söz dinleyen hem de kendine fazla güvenen bir kadın olarak sunar. Enid'in önceliği her zaman kocası olduğu için dönemin ideal kadınına uygundur. Ancak kendine güvenmesi ve kocasına rağmen bazı kararlar alabilmesi onu ideal kadın standartları dışına çıkarır. Hedenmalm'a göre, kocası yerine kararlar alması bakımından pasif bir durumdan aktifliğe geçmiştir.²³⁶

4.1.4. Guenever Betimleri

19. yy. kadın cinselliğinin de tanımlandığı bir dönemdir. William Acton'un (1813-1875) *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* (1857) kitabında evli kadınlar, neredeyse aseksüeldirler. Hayattaki amaçları kocalarını memnun etmek, çocuklarına kol kanat germek, onları dış dünyadaki problemlerden korumak, onlara huzur verecek bir yuva inşa etmek, kocalarını olası metreslerden uzak tutmak olan kadın figürü idealize edilmiştir.²³⁷ Ancak ne Malory ne de Tennyson'a göre Guenever bu rolü başarıyla yerine getirebilmiştir.

Guenever, Guenevere, Guinever gibi farklı yazımları olan Guenever, Gal kaynaklarında Gwenhwyfar (Galcede gwen: parlayan, kutsal; hwyfar: yumuşak, ruh, peri) adıyla geçer. Arthur'un karısı olarak geçtiği ilk kaynak yaklaşık 1100 tarihli *Culhwch ve Olwen*'dir. Bu kaynakta onunla ilgi olumsuz bir yargı yoktur. Henüz Lancelot ile ilişkisi teması yaratılmamıştır. *Aithed* isimli bir Kelt öyküsünde de bir kadının kaçırılması ve kurtarılması olayının Guenever ile ilişkisi olduğu düşünülür. Yine Galli bir keşiş Llancarfanlı Caradoc'ın yazdığı *The Vita Gildae* (Gildas'ın Hayatı) eserinde Guennevar'ın Melwas tarafından kaçırılması ve Arthur ve ordusu tarafından kurtarılması

²³⁴ Whitaker, a.g.e., s. 223.

²³⁵ A.e., s. 225.

²³⁶ Hedenmalm, a.g.e., s. 13-14,33.

²³⁷ Akt. Edward Donald Kennedy, a.g.e., s. 267.

işlenmiştir. Monmouthlu Geoffrey'nin Arthur'un krallığının sonunu bir nedene bağlamak istemesi sonucu Guanhumara aldatan biri olarak kötülenmiştir.²³⁸ Bu vesileyle de kraliçe olumsuz bir şekilde anılır olmuştur.

Arthur Efsanesi'ne Launcelot ve Guenever aşkını sokan Chrétien de Troyes'dir. *Launcelot* olarak da bilinen *Chevalier de la Charette* (yak.1177) eserinde bu konuyu işlemiştir. Malory'de de Guenever, Cameliard memleketinin Kralı Leodegrance'ın kızıdır. Arthur ile evlendiklerinde Kral Leodegrance hediye olarak, yüz şövalye ile beraber yuvarlak masayı da gönderir.

Malory ve Tennyson'ın kadınlara yaklaşımı bu karakter için de farklıdır. Malory, krallığın yıkımının esas sebebini Launcelot ve Guenever'in aralarındaki ilişki diye gösterse de Arthur'un üvey kızkardeşi ile yaşadığı enstet ilişkiden doğan Mordred'in saldırısı, Gawain ve Launcelot arasındaki savaş, Kutsal Kase arayışının Galahad hariç genel başarısızlığı gibi başka sebepler de ileri sürer. Malory, yaşadıkları ilişki yüzünden ikisini de suçlar. Zina suçları dışında kraliçeyi iyi, yardımsever ve güzel olarak betimlemiştir. Launcelot ve Guenever için ise ikisi de pişmanlık duyup dünyevi zevklerden vazgeçmeye ant içince Malory onların kurtuluşa erebileceklerini belirtir. Hatta, Launcelot'a biçtiği son, Arthur'unkinden çok daha iyidir. Arthur kendi oğlu/ yeğeni tarafından öldürülür, tüm krallığı yıkılır. Malory, *courtly love* yaşantısını birçok aksilik ve kötü şövalyelerin başına gelen birçok kötülüğe sebep gösterirken aynı zamanda o günlere özlem duymaktadır.²³⁹

Tennyson ise *Idylls of the King*'de kraliçenin günahının krallığın yıkılmasının sebebi olduğunu sık bir şekilde ima eder.²⁴⁰ Şair için kraliçe esas suçlu olandır. Onun bu ihaneti kral ve şövalye Launcelot'ın arasını bozmakla kalmayıp aralarında iç savaş da çıkarmıştır. Guenever yüzünden şövalyelik dağılmıştır. Kısa süre sonra da krallık yıkılmıştır. Onun yüzünden saraydaki şövalyeler, eşlerince ya da sevgililerince aldatılabilecekleri endişesini taşımışlardır. Şair, Arthur'da hiç suç bulmaz tüm suç kraliçeye aittir. Sarayda yaşanan tüm zinaların sebebi de Vivien'in birçok kötülük getirmesinin sebebi de odur. Şair, daha kraliçe sahneye gelmeden onunla ilgili olumsuz

²³⁸ Walters, a.g.e., s. XIII-XVI.

²³⁹ Marie Štefanidesová, a.g.e., s. 14-15.

²⁴⁰ Lori J. Walters, *Lancelot and Guenever A Casebook*, Ed. Lori J. Walters, Great Britain, Routledge, 2002, s. xl.

göndermelerde bulunur, Şöyle ki *The Marriage of Geraint* bölümünde, şövalye Geraint, karısı Enid'in de kraliçe gibi aldatmaya meyledip meyletmediğini sorgulamaktadır.²⁴¹

Victoria Dönemi insanların oldukça korktuğu bulaşıcı bir sosyal bozukluk olarak gördükleri Guenever'in aldatması, Tanrı'nın yasalarını hiçe sayma, aile ve ulusun ahlaki yapısını zayıflatma gibi etkilere de sahiptir. Kraliçe şiirde bir karakter değil de kanlı canlı bir insanmış gibi betimlenir. Launcelot ve kraliçe ne yaptılarsa birlikte yapmış olsalar da, şiirde tüm suç ona yıkılır. Kraliçenin Launcelot'a söylediği Tennyson'un şiirinde geçen şu dizeler tüm suçun ona yıkıldığının kanıtını sunmaktadır: "...*Mine is the shame, for I was wife, and thou Unwedded...*"²⁴² (Tüm suç bana ait; eş olan bendim, sen evli olmayan). Dönemin birçok insanının düşündüğü üzere bir kadın bir kere erdemden uzaklaşırsa eninde sonunda *fallen woman* olur.²⁴³

Guenever ve Launcelot temsillerinin en bilinen örneklerinden biri Dante Gabriel Rossetti'nin *Arthur'un Mezarı* adlı sulu boyasıdır (Resim 54). Sanatçı, 1817 Robert Southey basımlı Malory'nin yirmi birinci kitabının dokuz ve onuncu bölümlerini kaynak olarak alsa da Launcelot ve Guenever'in son karşılaşmasının manastırda değil de Arthur'un mezarında tercih ederek farklı bir sahne yaratmış olur. Esinlendiği öyküde Sir Launcelot, Camelot'tan kaçıp Almesbury'de bir manastıra sığınan kraliçe Guenever'i bulmak için yollara düşer, sonunda kraliçenin olduğu manastıra gelir, kraliçe onu görünce üç kere üst üste bayılır. Ayılıp da kendine gelen kraliçe Launcelot'u yanına çağırıp ikisinin aşkı yüzünden Arthur'un sarayının çöktüğünü ve şövalyelerin öldüğünü söyleyerek onunla yaşadıklarından ötürü hissettiği pişmanlığını dile getirir ve Launcelot'tan gitmesini ve onu bir daha görmeye gelmemesini ister. Rossetti'nin çoğu resminde olduğu gibi bu sahnede de sanatçı, efsanenin kahramanlarındansa aşıkları över. Sıkışık sahnedeki arkaik figürler ve de yoğun bir ikonografi kullanımı göze çarpar.²⁴⁴ Kral Arthur'un mezarı başında

²⁴¹ Stephanie R. Comer, "**Behold thy doom is mine: The evolution of Guenever in the Works of Chrétien de Troyes, Sir Thomas Malory, and Alfred, Lord Tennyson**", Michigan, Eastern Michigan University, Department of English Language and Literature, Master's Thesis, 2008, s. 52, 54.

²⁴² Tennyson, **a.g.e.**, s. 343.

²⁴³ **A.e.**, s. 22-26.

²⁴⁴ Lacy, Ashe, Mancoff, **a.g.e.**, s. 221.

Launcelot, krala arkasını dönmüş Guenever'e, resmin solundan eğilmiş ve son bir öpücük isterken gösterilir.

Kıyafetinden rahibe olduğunu çıkardığımız başındaki tacı ile kraliçe şövalyenin öpme isteğine karşı durmaktadır. Arthur'un sarayının şaşaalı anlarını gösteren rölyefin olduğu mezarının üzerindeki heykeli ile Arthur bu iki aşık arasına sıkıştırılmış gibidir. Rölyefte Pentekost şöleninde Kutsal Kase'nin şövalyelere görünmesini ve Arthur'un Launcelot'u şövalye yapışını görürüz. Dinsel göndermelerin de bulunduğu sahnede eski günlerin günahlarını ve Adem'in Havva tarafından baştan çıkarılmasına gönderme yapan elma ağacı ve bir yılan bulunur. Resimdeki bol yeşillik, elma ağacı ve yılan cennet tasviri gibidir. Arka planda çimenlikte otlarken görülen şövalyenin atı sahneyi biraz daha gerçekçi ve doğal kılar. Sağdaki ağaç ile Guenever'in arkasında bulunan Arthur heykelinin enlemesine uzanan bacakları ise bir haç oluşturur.²⁴⁵



Resim 54: Dante Gabriel Rossetti, *Arthur'un Mezarı*, 1860, Tate Modern, Londra.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-arthurs-tomb-n03283>

Rossetti'nin başka bir eseri de *Sir Launcelot Kraliçenin Odasında* adlı mürekkepli kalem çalışmasıdır. (Resim 55). *Arthur'un Ölümü*'nün yirminci kitabının üçüncü bölümünde geçen öyküde bazı şövalyelerin krala Launcelot

²⁴⁵ Faxon, a.g.y., s. 67.

ve kraliçenin uzun süredir var olan ilişkisini söylemesi üzerine kral, şövalyenin suç üstü yakalanması emrini verir. Bunun üzerine Arthur, kraliçeye bir gece sarayda olmayacağını bildirir ve kraliçe de şövalyeyi odasına çağırır. Launcelot her şeyden bihaber odaya gitmek için sabırsızlanmaktadır. Ne var ki, Sir Mordred ve Agravaine'nin adamları gibi şövalyeler tarafından pusu kurulmuş Launcelot odaya girince bağışmalar başlar. Saraydaki herkes duysun diye bağırarak şövalyelerle savaşan Launcelot hepsini alt etmeyi başarır ve oradan ayrılır. Rossetti, eserinde iki aşık odadayken şövalyelerin onu yakalamaya geldikleri anı seçmiştir. Kraliçe için model Jane Burden'dır. Kraliçe, Launcelot ve odadaki saray görevlisi kadınlar panik halinde betimlenmişlerdir. Yasak ilişkilerinin geldiği noktada pencereden seçilebilen şövalyelerin korkusuyla odaya hapsedilen bu iki aşıktan savunma için kılıcını tutan Launcelot kızgın ve meraklı bakışlarıyla pencereden dışarıyı gözetlerken kraliçe boğulacakmış gibi iki elini boğazına götürmüş, baygın bakışlarla gösterilmiştir. Eserin kahverengi, koyu tonları klostrofobik atmosferi daha da yükseltmiştir. Kraliçe, karanlık ve şeytansıdır. Guenever'in ladyleri yaklaşık 1440-1460 yılları arasına tarihlenen Van Eyck tarzı başlıklar giymişlerdir.²⁴⁶ Kraliçenin tavuskuşu tüylü şalı ise kendini beğenmişliğin sembolüdür.



Resim 55: Dante Gabriel Rossetti, *Sir Launcelot Kraliçe'nin Odasında*, 1857, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s95.rap.html>

²⁴⁶ Whitaker, a.g.e., s. 240, 243.

Oxford Union'un duvar resimlerinin tamamlama işi Pre-Raphaelite grubu üyelerinin programı yarıda bırakması sonrası William Riviere (1806-1876) ve Briton Riviere'ye (1840-1920) bırakılır. *Beyaz Geyik Olayı ile Arthur'un Düğünü* adlı duvar resmi iki sanatçının beraber çalıştıkları bir resimdir (Resim 56). Kullanılan teknikten ötürü kötü durumda olan sahnenin merkezinde Kral Arthur ve Guenever sarılmış şekilde yer alırken, sağda ve solda şövalyeler ve beyaz bir geyik belirir.



Resim 56: William ve Briton Reviere, *Beyaz Geyik Olayı ile Arthur'un Düğünü*, 1859, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak: <https://www.oxford-union.org/library/murals>

Sir William Reynolds-Stephens, *Guinevere Tövbe Ediyor* adında küçük bir heykel yapar. Bu heykele konu olan Tennyson'ın *Guinevere* şiirinde, kraliçe büyük bir pişmanlık içinde sarayı terk edip Almesbury'de rahibe olarak yaşamını sürdürmeye karar verir. Yaşanan her şey için kendini suçlayan kraliçe büyük bir keder ve yalnızlık içindedir, sürekli tövbe ve dua eder. Sadece bir rahibe adayı onunla ara sıra konuşup eğlendirmeye çalışır ama nafi edildir. Bir gün Arthur'un manastıra gelmesiyle iyice kafası karışan kraliçe, onu hala sevdiğini anlar ve kederi daha çok artar. Kralın bir gün çıkıp gelmesiyle kraliçe af dilemek ayaklarına bile kapanır. Kral da bunun üzerine onu affettiğini söyler

ama Guenever ölünceye dek manastırda kalır, zaten kısa bir süre sonra da o manastırda ölür.

Stephens'in heykelinde günahlarından arınmaya çalışan kraliçe bir rahibe kıyafetindedir. Tefekkür halinde gibidir. Aşağı doğrulttuğu bakışları ile yüzünde huzur duyguları okunur. Büyük boyutlu kolyesinde Çarmıha gerilmiş İsa imgesi dikkat çekmektedir. Heykelin alçak kabartma betimlerinde *as queen* (kraliçe olarak) diye etiketli rölyefte kraliçe tahtında; *as lover*'da (âşık olarak) Lancelot'a sarılmış bir şekilde, *by giving dole* (kefareтини ödeyerek) tövbe halindeyken; *by prayer* (dua ederek) ise dua rahlesinde diz çökmüş gibi gösterilmiştir (Resim 57).²⁴⁷

Sanatçı, bu eserinde Tennyson'ın şu satırlarından ilham almıştır:

"...Ve öyle yıprandı ki hayır işinde ve ibadette
Kasvetli kapanışı o şehvetli günün
Ki lordumun, Kral'ın mahvını biçimlendirmiş..."²⁴⁸



Resim 57: Sir William Reynolds-Stephens, *Guinevere Tövbe Ediyor*, yak. 1897, City of Nottingham Museums, Nottingham.

Kaynak: <http://www.victorianweb.org/sculpture/wrs/19.html>

²⁴⁷ Muriel Whitakers "Unifying Makers: Lancelot and Guinevere in Modern Literature and Art", Ed. Lori J. Walters, *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, Great Britain Routledge, 2002, s. 170.

²⁴⁸ Tennyson, **a.g.e.**, s. 350.

Yine Sir William Reynolds Stephens'in 1899 tarihli *Lancelot ve Yavru Çocuk* heykeli *Idylls of the King*'in *The Last Tournament* bölümünden esinlenerek yapılmıştır.

Bronz, fildişi, sedef, zümrüt, karışımı *Lancelot ve Yavru Çocuk* adlı heykelinde Launcelot'un boynunda yakut bir kolyeden başka bir şeyi olmayan bir bebeği kartal yuvasından kurtarışı konu edinmiştir (Resim 58). Bu heykelde, Launcelot zırhı, miğferi koluna sıkıştırdığı kılıcı ile bir kolunda tuttuğu bebeğe bakar. Yüzünde şefkatli bir duygu seçilir. Şaşaalı zırhında aşkın sembolü stilize çiçek işlemeler ile kaidesinde meşe ağacı köküne tünemiş dört kartal görülür.²⁴⁹

Bu heykel Tennyson'un *The Last Tournament* adlı şiirinden esinlenerek yapılmıştır. Şiirde geçen öyküye göre, Launcelot ve Arthur ıssız bir yerde terk edilmiş ağlayan bir de boynunda yakut bir kolyesi olan bir çocuk sesi işitirler. Onu alıp saraya gelirler ve çocuğa bakması için Guenever'e götürürler. Kraliçe çocuğu çok sever ancak çocuk hastalanır ve ölür. Bunun üzerine de kraliçe onun anısına turnuva düzenlenmesini ister. Bu heykeldeki çocuk Launcelot ve Arthur'un saraya getirdikleri çocuktur.



Resim 58: Sir William Reynolds Stephens, *Lancelot ve Yavru Çocuk*, 1899, The Conway Library, Courtauld Institute of Art, Londra.

Kaynak: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/a743449b.html>

²⁴⁹ Whitaker, a.g.y., s. 169-170.

Herbert Bone'un (1853-1931) tasarladığı *Guenever* isimli duvar halısında dik, mağrur patriarkal duruşu ile Arthur bir Tanrı edasındadır. Gür sakalı ve jestleriyle Yehova gibi görüntüsü olan kralın önünde Guenever pişmanlığını göstermek için ayaklarına kapanmıştır. Ve kral da kraliçeyi kutsuyor gibi betimlenmiştir. Arka planda girintideki Passion betimi, bu sahnenin kutsal bir yerde geçtiğini akla getirir (Resim 59).²⁵⁰



Resim 59: The Royal Tapestry Manufactory, Herbert Bone, *Guinevere*, yak. 1881-82.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/34832597096863934/>

²⁵⁰ Poulson, a.g.e., s. 218.

Julia Margaret Cameron'un *Küçük Rahibe Adayı ve Guinevere* adlı eseri siyahlar içindeki yaşlı kraliçenin yanı başında dikkatli bir şekilde gözlerini kraliçeye dikmiş küçük bir kız gösterir. Kraliçenin baş örtüsünden salınan saçlarının aksine küçük kızın her tarafı kapalıdır. Bu küçük kız kraliçe manastırdayken onu güldürmeye, onunla konuşmaya çalışan küçük rahibe çırağıdır. Kraliçe simsiyah saçları ve giysisiyle siyah kısımda kalırken beyazlar içindeki kız diğer kısımda görülür (Resim 60).



Resim 60: Julia Margaret Cameron, *Küçük Rahibe Adayı ve Guinevere*, 1875.

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/julia-margaret-cameron/the-little-novice-and-queen-guinevere-in-the-holy-m0O_Ds8W-LX8ILvWwtMLlg2

Bir başka çalışması *Sir Lancelot ve Kraliçe Guinevere'in Ayrılışı*'dır (Resim 61). Zırhıyla betimlenen şövalye beyaz elbisesi ve açık renkli saçlı kraliçenin aksine gölgede kalmıştır. Cameron, şiirin şu satırlarını fotoğraflamıştır. Ayrılacak olan çift el ele son anlarını geçirirken gösterilmiştir.

"...Ve Lancelot hiç söz vermedi ama kaldı
Ve hala durmadan buluşuyorlar. Tekrar dedi ki,
Oh Lancelot, beni seviyorsan git buradan.
Ve sözleşirler bir gece
İyi Kral orada olmazken buluşmak için
Ve ayrılmak için sonsuza kadar. Vivien gizlice dinledi ve duydu.
Sir Mordred'e anlattı. El ele ve göz göze,
Alçağa sedirin kenarına oturdular
Kekeliyor ve bakakalıyorlardı. Son saatleriydi.
Elvedanın divaneliği..."²⁵¹



Resim 61: Julia Margaret Cameron, *Sir Lancelot ve Kraliçe Guinevere'in Ayrılışı*, 1874.

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/julia-margaret-cameron/the-parting-of-lancelot-and-guinevere-from-idylls-4bpc-vIQdC-sINluiWQ9Vg2>

²⁵¹ Tennyson, **a.g.e.**, s. 342.

Doré, Guenever ile ilgili illüstrasyonlarında onun rolünü azaltarak, dikkatleri üzerinden çekmeye çalışır. Kraliçeyle ilgili çoğu illüstrasyonunda kraliçenin ya arkası dönüktür ya profilden gösterilmiştir ya da manzarayla birleşip karışıp gitmiştir. Buna uygun olarak *Sir Lancelot ve Kraliçe Guinevere'in Ayrılışı* illüstrasyonunda arkası dönük olan Guenever ve şövalye Lancelot ayrılmadan evvel sarılıp, öpüşüp, ağlarlar (Resim 62).

"...Bense tapınağa gireceğim
Ve kıyametimi sabırla bekleyeceğim.
Bu yüzden Lancelot onun atını getirdi,
Oturttu onu üzerine ve o da kendisinininkine bindi.
Ve sonra sürdüler bölünmüş yola doğru,
Orada öpüştiler ve ayrıldılar ağlayarak..."²⁵²



Resim 62: Gustave Doré, *Sir Lancelot ve Kraliçe Guinevere'in Ayrılışı*, 1867.

Kaynak: <https://ebooks.adelaide.edu.au/t/tennyson/alfred/idylls/images/>

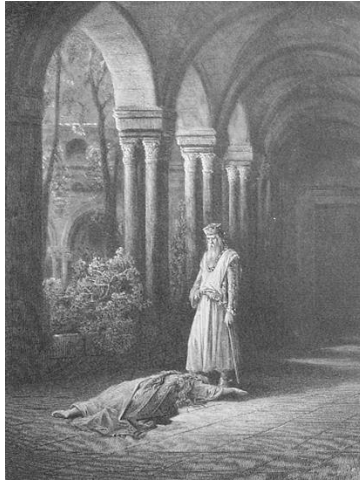
²⁵² A.e., s. 343.

Doré'nin *Kral'ın Elvedası* adlı eseri, Tennyson'ın şiirinin şu dizelerine eşlik etmektedir:

"...Seni lanetlemeye gelmedim, Guenever,
Ben ki muazzam merhametim neredeyse beni öldürüyor
Seni gördüğümde, altın sarısı başını oraya sererken,
Mutlu yazlardaki gururum, ayaklarımın altında...
Ve hepsi geçti, günah işlendi ve ben...
Heyhat! Seni affediyorum, Ebedi Tanrı'nın
Affettiği gibi: Ruhun dinlensin.
Fakat nasıl karşılarım tüm sevdiklerimin son gidişini?
Fakat buraya gelmeyeceğim bir daha,
Asla uzanmayacağım yanına, bir daha görmeyeceğim seni...
Elveda!..."²⁵³

Sahnede pişmanlığını gösteren Guenever Arthur'un ayaklarına kapanmıştır. Ayakta betimlenişiyse fallığı simgeleyen Arthur'un aksine kraliçe yerde pasif bir halde yatmaktadır. Gotik sütunların altında sakallı gösterilen Arthur üzgün gibi görünse de mağrur bir şekilde betimlenmiştir (Resim 63).

Kraliçeyi affettiğini söylediği dizeleriyle Arthur İsa gibi davranır yahut da İsa'nın bir alt kademesi meleklerle kıyaslanır.²⁵⁴



Resim 63: Gustave Doré, *Kral'ın Elvedası*, 1867.

Kaynak: <https://ebooks.adelaide.edu.au/t/tennyson/alfred/elydyls/images>

²⁵³ A.e., s. 348.

²⁵⁴ Comer, a.g.e., s. 62.

Yüzyılın sonlarına doğru başka bir illüstratör de bu konuya eğilir. Sanatçı Aubrey Beardsley'den (1872-98) yayıncı John Dent tarafından *Caxton'ın Arthur'un Ölümü'nün 1889-91'de* yayınlanan iki ciltlik yeni baskısı için bir çalışma yapması istenir. 1893-94 arasında sanatçı, işlemeli başlıklarla ful ya da iki sayfa dolusu illüstrasyonun olduğu yaklaşık siyah-beyaz 500 eser hazırlar. Bunlardan biri olan Beardsley'nin *Kraliçe Nasıl Bir Rahibe Oldu* adlı eserinde siyah-beyaz yerleştirme, meyve ve filizlerin varlığı Guenever'in bir geri dönüşe hazırlık yapıyor olduğunun bir göstergesi olabilir (Resim 64).²⁵⁵



Resim 64: Aubrey Beardsley, *Kraliçe Nasıl Bir Rahibe Oldu*, 1893-94.

Kaynak: <http://www.agallery.us/beardsley-morte-d-arthur/beardsley-morte-d-arthur-le-morte-d-arthur-aubrey-beardsley/>

²⁵⁵ Alexander, a.g.e., s. 207.

4.1.5. Tristram ve Isoud Betimleri

13. yy.'a tarihlenen *Tristram* nesri (Malory'nin Fransızca kaynaklarından biri), *Arthur'un Ölümü* gibi edebi kaynaklarda geçen Tristram ve Isoud öyküsü 19. yy.ın başında pek bilinen ve işlenen bir konu değildir. Tristan, Tristram, Tristrem, Tristain gibi farklı versiyonları varken; Isoud da Iseult, Iseut, Isoude gibi farklı adlara sahiptir.

Tristram, "dünyaya dertli gelen" anlamına gelmektedir. Bu ismin verilmesinin sebebi annesinin onu dünyaya getirirken ölmesidir. Babası, yetim büyüyen şövalyeyi, biraz büyüünce Fransa'ya birtakım şeyler öğrenmesi için göndermiştir. Bu sayede Tristram avcılık, arp çalma, şahin uçurma gibi meziyetlerde usta olmuştur. Bir süre sonra Kral Mark, şövalyeyi karısı olacak Isoud'u getirmesi için İrlanda'ya gönderir. İrlanda'ya gidip Isoud'u alan Tristram, Mark'ın sarayına dönmek için gemiye biner. Seyahat sırasında aslında Kral Mark ve Isoud için düğün gecesi içmeleri niyetiyle hazırlanan bir aşk iksirini yanlışlıkla içmeleri üzerine birbirlerine aşık olurlar. Söz verildiği üzere Isoud ve Kral evlenir ancak Isoud ve şövalye gizli gizli buluşmaya devam ederler. İlişkileri ortaya çıkınca Tristram şatodan ayrılır. Bir süre sonra Kral Arthur'un Yuvarlak Masa Şövalyelerine katılan Tristram birçok macera yaşar ve her durumda çok iyi bir şövalye olduğunu gösterir. Bir taraftan da Kral Mark her defasında ona fenalık etmeye, onu öldürmeye uğraşmaktadır. Ancak, bu iki aşık her beladan sağ salim kurtulmayı başarır.

Malory, Tristram ve Isoud ilişkisini yer yer kabul eder görünmektedir. İlişkileri üzerinden *courtly love* geleneğini de kimi yerlerde olumlulamıştır ve okuyucunun sempatisini Kral Mark'tansa bu iki aşık üzerine çekmiştir. Hatta, Kral Mark'ı Isoud ile evliliği sonrası iki aşık arasında bir engel olarak görmüştür.²⁵⁶

Efsane'nin popülerleşmesinde çok önemli olan biri olan Tennyson ise bu öykünün olduğu *The Last Tournament* şiirini 1871'de yayınlamıştır. Şiirlerinde ahlakçı bir dil kullanan şair bu öyküde de aynı üsluba sahiptir. Tennyson, Malory'nin kitabındaki bu iki aşığı ahlaki sorumluktan kurtaran aşk iksiri

²⁵⁶ Poulson, a.g.e., s. 34.

bölümünü çıkararak öyküye ahlaksız, evlilik dışı, flörtöz bir bakış açısı getirmiştir. Bu yüzden de ikisin aşkı sığ, yapmacık görünmeye başlamıştır.²⁵⁷

Arthur Efsanesi'nin Victoria Dönemi'ndeki popülerliğinin mimarlarından biri olan Tennyson'ın 1859'daki şiirleri kırk bin kopya satar ve insanların üzerindeki etkisi çok büyüyerek efsanedeki etkisi neredeyse Monmouthlu Geoffrey ya da Sir Thomas Malory kadar olmuştur. Elbette bu başarıyı öncesinde hazırlayan etmenler vardır, bunların en önemlilerinden biri William Dyce'dır.²⁵⁸

1848 yılında sanatçı William Dyce'a İngiltere Kraliçesi Victoria'nın eşi Francis Albert Augustus Charles Emmanuel yani Prens Albert'in, Güzel Sanatlar Komisyonu Başkanı olduğu hükümet tarafından Westminster Sarayı'ndaki Lordlar Kamarasındaki Kraliçe'nin resmi kıyafet odasını Kral Arthur Efsanesi temalı yedi fresk ile dekore etme görevi verilir. Kaynak olarak Victoria Dönemi'nin çoğu sanatçısının da kaynağı olan, 1817 Southey basımlı Sir Thomas Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nü kullanan William Dyce, ölümü nedeniyle yedi freskin olduğu programın ancak beşini tamamlayabilmiştir. Bu resimler sırasıyla *Din: Sir Galahad ve Arkadaşlarının Gördükleri, Cömertlik: Kral Arthur Attan Düşer ve Launcelot Tarafından Kurtarılır*, üçüncüsü *Nezaket: Sir Tristram Güzel Isoud'a Arp Çalarken; Merhamet: Sir Gawaine Merhametli Olacağına ve Asla Ladylere Karşı Olmayacağına Yemin Eder* ve sonuncu olarak da *Konukseverlik: Sir Tristram'ın Yuvarlak Masa Kardeşliğine Kabulü'dür*, ancak bunu da ölümü sebebiyle bitirememiştir. Hiç başlamadığı eserler ise: *Cesaret: Kral Arthur ve Beş Kuzeyli Kral Arasındaki Mücadele ve Sadakat: Sir Launcelot, Kraliçe Guenever'i Kral Meliagaunce'dan Kurtarır*'dır. Bu programında Arthur Efsanesi şövalyeleriyle bağdaştırılan nezaket, cesaret, merhamet, konukseverlik gibi erdemleri betimlemiştir. Prens Arthur, Almanya'nın *Nibelungenlied* efsanesi gibi Britanya'ya uygun bir ulusal epik kahraman arayışındaydı. Dyce'in krallığın yeni binasında böyle bir tema işlemesi ile Arthur, ulusal bir kahraman ilan edilmiş oluyordu.²⁵⁹

Krallığın en önemli yeni binasında Malory'yi kaynak alan sanatçı kitapta birçok resme uygun sahne bulsa da başta Launcelot ve Guenever, Tristram ve

²⁵⁷ A.e., s. 333.

²⁵⁸ Rob Gossedge, "The Old Order Changeth: Arthurian Literary Production from Tennyson to White, Cardiff University, PhD Thesis, Cardiff, 2007, s. 50.

²⁵⁹ Tom Poyner, "From Avalon to Paddington Station: William Dyce and the Victorian Reinterpretation of Sir Thomas Malory's le Morte d'Arthur", *Vides*, 2014, s. 235.

Isoud ilişkisi ve diğer evlilik dışı ilişkilerin Victoria Dönemi ahlak anlayışına ters düşeceğine inandığı için bunları resimlemekten çekinmiştir.²⁶⁰ Bu yüzden de konu seçimlerinde oldukça dikkatli olmuştur. Hem dönemin püriten ahlak yapısına ters düşmemek hem de Protestan İngiliz toplumunun tehlike olarak gördüğü Kutsal Kâse öyküsünü işleyişinde yanlış anlaşılmalara meyil vermemek için konu seçiminde oldukça zorlanmıştır.

20 Temmuz 1848'de Güzel Sanatlar Komisyonuna yazdığı mektupta *Arthur'un Ölümü* eserini iki türlü yorumlayabileceğini; bunlardan birinin Efsane'nin ana temalarının öyküsünü anlatan bir seri, ikincisi de Yuvarlak Masa Şövalyelerinin belirli ahlaki niteliklerinin kişileştirilmiş halleri olduğunu belirtir. Komisyon ahlaki nitelikleri seçer, böylece 1849'dan 1864'e ölümüne dek sanatçının bu konudaki çalışması sürer.²⁶¹

Henüz yirmili yaşlarındayken İtalya'ya yaptığı gezilerde Alman Nazarenler'in resimleriyle tanışıp etkilenen Dyce, Arthur Efsanesi'ni bu üslupta betimlemiştir.

William Dyce'ın Tristram ve Isoud ile ilgili seçtiği sahne *Nezaket: Sir Tristram Güzel Isoud'a Arp Çalarken*'dir (Resim 65). Dyce'ın bu eserin kaynağı olan *Arthur'un Ölümü*'nün sekizinci kitabının dokuzuncu bölümündeki öyküsü, Sir Marhaus ile girdikleri büyük bir savaş sonrası zehirli bir yara alan Sir Tristram'ın iyileşmek için İrlanda'ya gönderilmesi hakkındadır. Kral Mark yaranın iyileşmediğini görünce onu ve maiyetini gemiyle İrlanda kralının şatosuna gönderir. Bu kralın Isoud adında becerikli bir hekim kızı vardır. Hekim, şövalyenin yaralarını iyileştirir. Daha öncesinde birbirlerini tanımayan Isoud ve Sir Tristram bu sürede birbirlerine âşık olurlar. Tristram Isoud'a arp çalmasını da öğretir. Isoud henüz Kral Mark ile evli değildir ve bu iki sevgilinin aşkları bu şekilde başlamıştır. Ancak, Sir Tristram'ın öldürdüğü Sir Marhaus, Isoud'un annesi kraliçenin kardeşidir ve Kraliçe günün birinde Sir Tristram'dan öcünü alacağına yemin etmiştir. Bu yüzden de Tristram kendi kimliğini saklar. Bu sahnede Sir Tristram Isoud'a arp çalarken betimlenmiştir. Romanesk bir kemerin altındaki bir avcı ve şahiniyle genç adam düşmanın evindeki Sir Tristram'dır. Arp çalmadaki ustalığı bilinen Tristram'ın bakışları bir eli de kendi arpında olan Isoud'un üzerindedir. Şövalye

²⁶⁰ Grimbert, a.g.e., s. 328-329.

²⁶¹ A.e., s. 181.

gizlenmek için zırhı yerine gezgin kıyafetleriyle betimlenmiştir. Arka planda kalan iki figürden bize dönük olan figür, Tristram'ın avcılık ve şahin uçurmadaki yeteneklerini temsilen gösterilmiştir.²⁶²



Resim 65: William Dyce, *Nezaket: Sir Tristram Güzel Isoud'a Arp Çalarken*, 1852, The Palace of Westminster, Londra.

Kaynak: http://www.explore-parliament.net/nssMovies/01/0114/0114_.htm

Dyce'ın bir diğer freski de sanatçının ölümüyle Charles West Cope (1811-90) tarafından tamamlanan *Konukseverlik: Sir Tristram'ın Yuvarlak Masa Kardeşliğine Kabulü*'dür (Resim 66). Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nün onuncu kitabının altıncı bölümünü sahneleyen Dyce, eserinde Sir Tristram'ın Kral Arthur'un sarayına Sir Launcelot tarafından getirilmesine çok sevinen Kral Arthur ve saray halkını betimlemiştir. Freskte kalabalık bir sahnede

²⁶² Whitaker, a.g.e., s.182.

Tristram'ı karşılamak için Kral Arthur kılıcını savururken ve Kraliçe Guenever de krala doğru bir jestiyle betimlenmiştir. Aynı zamanda beyaz atı üzerinde saraya giren Tristram, birkaç lady, arp çalan bir ozan, şövalyeler ve şarkıcılar görülür. Tristram'ı karşıladıkları ve müzikle neşelendikleri bir sahnedir.

Dyce'ın modernize ettiği efsanenin bu temsilinde figürler mimari bir iç mekanda friz gibi dizilidirler. Kral'ın kılıcını çekmesi ile tüm dikkatler ona yönelir. Yaşlı, beyaz sakallı Merlin de oradadır, resmin sağında oturmuş, kalabalığa arkasını dönmüş, arp çalar. Arthur, kılıcı, şövalyelerle çevrili olması, tacı gibi kral atribüleriyle temsil edilmiştir.²⁶³ Öykünün devamında Sir Tristram yuvarlak masa şövalyelerinden biri ilan edilir.



Resim 66: William Dyce, *Konukseverlik: Sir Tristram'ın Yuvarlak Masa Kardeşliğine Kabulü*, 1864'te sanatçının ölümüyle tamamlanamamıştır, The Palace of Westminster, Londra.

Kaynak: <https://www.parliament.uk/worksofart/artwork/william-dyce-and-charles-west-cope/hospitality--admission-of-sir-tristram-to-the-round-table/3153>

Kraliçe Guenever ya da *Güzel Isoud* diye de bilinen eser William Morris'e aittir (Resim 67). Karısı Jane Morris'in Orta Çağ elbiseli portresiyle betimlendiği resmin arkasında Morris, Jane için "*Seni çizemiyorum ancak seviyorum.*" notunu yazdığı rivayet edilir.²⁶⁴ Bir rivayete göre de Jane'e yazdığı bu notun hikayesi şöyledir: Oxford'da bir tiyatro performansında Jane Burden'ı (ileride Jane Morris olacaktır) ilk keşfeden ve modelleri olması için ikna eden

²⁶³ Noémie Breton-Guay, *a.g.e.*, s. 50-51.

²⁶⁴ William Morris, *The Collected Letters of William Morris, Volume I: 1848-1880*, New Jersey, Princeton University Press, s. 33.

Rossetti olmuştur. Bir gün Jane'nin resmini yapmak için toplanan sanatçılar, modelin etrafını çevirmiş onun etkileyici güzelliğini yakalamaya çalışırlarken; çizimleri bitirip sonrasında sonuçları göstermeye gelince William Morris, Jane'e onu resmedemediğini ancak sevdiğini yazdığı notu vermiştir.²⁶⁵

Morris, *Arthur'un Ölümü*'nden esinlenmiştir, dokuzuncu kitabın yirminci bölümünde geçen öyküye göre Isoud, Kral Mark'ın sarayına gelen Sir Adwerd'in Tristram'ın öldüğüne dair yalan haber yaymasıyla Kraliçe Isoud kendi canına kast eder. Bunlara dayanamayan Kral Mark, Isoud'u bir kaleye kapatır. Kaledeki odasında betimlenen Isoud henüz yatağından çıkmıştır. Elbisedeki, yatak örtüleri, halı, perde, masa örtüsü dokumaları duvardaki asılı kumaşlar ve detayları gelecekte Morris'in dokuma, süslemedeki parlak yeteneğinin bir göstergesidir.

Morris, *The Defence of Guenever* şiirinin ilk bölümünü bu resmi yaparken yayınladığı için resim genel olarak *Kraliçe Guenevere* olarak bilinir ancak yapılan son araştırmalar, resimdeki figürün Kral Mark'ın sarayından uzaklaştırılan Tristram'ın yasını tutan Isoud olduğunu göstermektedir. Başka bir kanıt da Scanlon sunmaktadır: Jane'nin yatağının üstünde buruşuk çarşafın arasında göze çarpan bu küçük köpek, Tristram'ın Isoud'a Cornwall'a ilk geldiğinde verdiği, kraliçenin Tristram'ın orada olduğu zamanlar hariç hiçbir zaman yanından ayırmadığı Tristram'ın yokluğunda yanına aldığı köpeğe göndermedir.²⁶⁶ Tacını saran biberiye filizleri hatırlamayı, aynanın kenarına yazılmış *Dolours* sözcüğü de acı, elem, ıstırapı simgelemektedir. Sanki Jane'nin çektiği acıyı ve özlemi anlatırlar. Sahnenin birçok yerinde tekrarlanan dokumalar, Türk halısı, İran'a ait işlemeli örtüler, kilim ve elbisedeki desenler, yataktaki beyaz renkli kumaşlar, muhtemelen Morris'in özel koleksiyonundan parçalardır.²⁶⁷ Nar ve çiçek desenli tuvalet masası örtü işlemesi, duvarda asılı kumaşlar, Isoud'un elbisesi, Morris'in tasarım ve desendeki çalışmalarının örnekleridir.²⁶⁸ Açık duran resimli dua kitabı ileride Morris'in kuracağı basımevine bir gönderme iken yılanı sarı kurdeleler, kandil, figürlü dokumalar, işlemeli yatak perdeleri gibi dekoratif detaylar Orta Çağ

²⁶⁵ Derrick Leon, *Ruskin: The Great Victorian*, London, Routledge, 1949, s. 255.

²⁶⁶ Suzanne O'Rourke Scanlon, "The Medievalism of William Morris", *Ex Post Facto*, Vol. XXII, 2013, s. 158.

²⁶⁷ Frances Fowle, "William Morris: La Belle Iseult, 1858" (Çevrimiçi) <http://www.tate.org.uk>, 20 Haziran 2018.

²⁶⁸ Scanlon, *a.g.e.*, s.158.

etkisini vermektedir. Su sürahisi ise Bakire Meryem'in geleneksel sembolüdür.²⁶⁹

Kemerini bağlamaya çalışan Isoud üzgün, içe dönük, düşünceli bir karakter olarak betimlenmiştir. Muhtemelen Sir Tristram'ı düşünüyordur. Arkada lir çalan bir adam görülür. Saunders'e göre, resimde altın başlığı ve duruşuyla bir otorite sunan kraliçe gururlu, dimdik bir şekilde aynasındaki yansımaya bakıp da kendi imgesinden memnun bir haldedir.²⁷⁰

Jane Burden'ın Isoud/Guenever olarak temsil edilmesi gerçek hayatlarında benzerlik yaşamaları açısından enteresandır. Guenever'in Lancelot'a olan aşkı gibi, Morris ile evliyken Jane, Rosseti ile aşk yaşamaya başlamıştır.



Resim 67: William Morris, *Kraliçe Guenevere ya da Güzel Isoud*, 1858, Tate Gallery, Londra.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-la-belle-iseult-n04999>

²⁶⁹ Whitaker, a.g.e., s. 241.

²⁷⁰ Clare Broome Saunders, *Women Writers and Nineteenth-Century Medievalism*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, s.147.

Rossetti önderliğinde başlayan Oxford Union Kütüphanesi'ndeki duvar resimleri programında yer alan sanatçılardan William Morris'in seçtiği sahne, Tristram ve Isoud ile ilgilidir. Sanatçı, *Sir Palamides'in Kıskançlığı* adlı duvar resmi için *Arthur'un Ölümü*'nden esinlenmiştir. *Arthur'un Ölümü*'nün sekizinci kitabının dokuzuncu bölümündeki öyküye göre; pagan şövalye Sir Palamides'in Isoud'a duyduğu aşk yüzünden Tristram ve Palamides arasında büyük bir kıskançlık oluşmuştur. Çünkü Tristram da Isoud'a çok aşıktır. Ovalar Lady'si adında bir lady uğruna yapılan bir müsabakada Tristram ve Palamides karşı karşıya gelirler ve Tristram Palamides'i ve öteki şövalyeler de yener. Morris, betimlediği duvar resminde Isoud modeli olarak Jane Burden'ı, Sir Palamides için ise Algernon Swinburne'i seçmiştir. Şövalyeyi siyah saç ve esmer teniyle betimlemiştir. Bu duvar resmi de teknik sorunlar yüzünden oldukça az görülebilir durumdadır. Morris, duvar resmindeki bozulmadan dolayı resmin büyük bir alanını ayçiçekleri, bitkiler, hayvanlar ve grotesk figürlerle kaplamıştır (Resim 68).²⁷¹



Resim 68: William Morris, *Sir Palamides'in Kıskançlığı*, 1857, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak: <https://www.oxford-union.org/library/murals>

²⁷¹ A.e., s. 188.

Jean Delville'in (1867-1953) *Tristan ve Yseult* adlı eseri diğer Tristram ve Isoud temsillerden farklıdır (Resim 69). İç içe geçmiş bedenleriyle ölü gibi uzanmış bu iki aşkın farkı ağır bir matem havası taşımasından gelmektedir. Bir eli havada boş bir kadeh tutan Isoud'un üzerinden katman katman gelen ışığın şerit şerit bölünmesi görülmektedir. Acı ve özlemle kendilerinden geçmiş gibi olan aşıklardan Isoud'un elbisesindeki kelekler onların aşkın bir halde olduğunu göstermektedir.²⁷²



Resim 69: Jean Delville, *Tristan ve Yseult*, 1887, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüksel.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Delville

Tristram ve Isoud öyküsünün vitray pencerelerine değinecek olursak, 1862'de Walter Dunlop'un Yorkshire'daki evi Harden Grange için Morris, Marshall, Faulkner, ve şirketi tarafından yapılan Tristram ve Isoud konulu on üç tane vitray pencere önemli örneklerdendir. Çoğunun kaynağı *Arthur'un Ölümü*'dür ve Morris'in konularını seçtiği bu vitrayların tasarımcıları da Morris, Rossetti, Hughes, Prinsep ve Brown ve Burne-Jones'tur.

Birinci vitray pencere, Arthur Hughes ve Morris'in dizayn ettiği *Tristram'ın Doğumu*'dur (Resim 70). Bu vitray pencerenin konusu Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nün sekizinci kitabının birinci bölümünde anlatılır. Lions

²⁷² Whitaker, a.g.e., s. 253.

memleketinin kralı Meliodos ve Kraliçe Elizabeth'in oğlu Tristram'ın doğumu betimlenmiştir. Kocasını ormanda arayan Elizabeth'in doğum sancıları başlar ve yanındaki kadının yardımıyla çocuğu Tristram'ı dünyaya getirir. Fakat ormanda bu doğumu gerçekleştiren Elizabeth çok üşümüş olduğundan ölür, onu bir ağacın gölgesine yatıran bir kadın, çocuğu sarmalayıp soğuktan korur. Bu vitray pencere, ölmek üzere olan Elizabeth'in oğlunu görmek için kalkmaya çalıştığı sahneyi gösterir.



Resim 70: Morris and Co., Arthur Hughes, *Tristram'ın Doğumu*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tristram_and_Isoude_stained_glass_panels#/media/File:Arthur_Hughes_the_Birth_of_Sir_Trismam.jpg

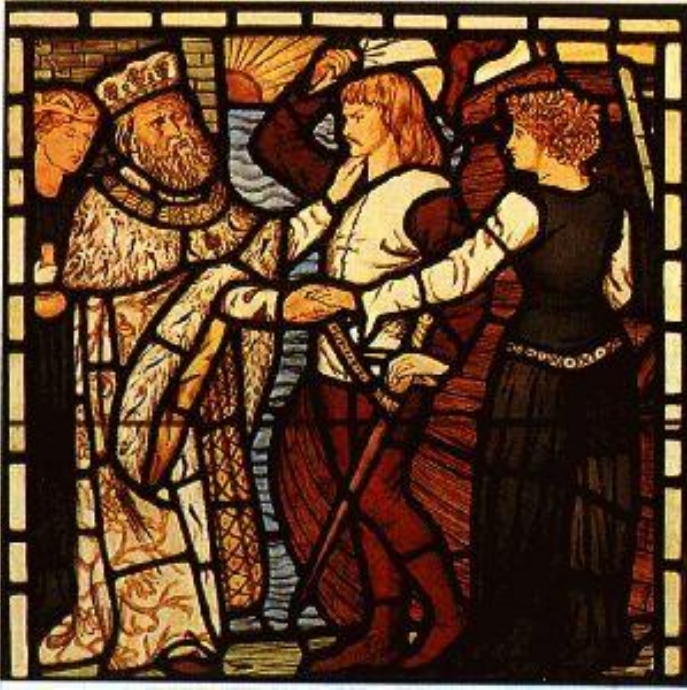
İkinci vitray pencere, Dante Gabriel Rossetti ve William Morris'in tasarımı yaptığı *Sir Tristram*, *Sir Marhaus Arasındaki Kavga* adlı eser Tristram'ın Marhaus'u öldürdüğü anı göstermektedir (Resim 71).



Resim 71: Morris and Co., Dante Gabriel Rossetti ve William Morris, *Sir Tristram, Sir Marhaus Arasındaki Kavga*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_The_Fight_between_Tristram_and_Sir_Marhaus_stained_glass.png

Üçüncü vitray pencere, Val Prinsep ve Morris'in tasarladığı *Tristram'ın ve İrlandalı Güzel Isoude'un Ayrılışı* sahnesinin kaynak alındığı Malory'nin sekizinci kitabının yirmi dördüncü bölümünde Kral Mark'ın Güzel Isoud ile evlenmek istemesi ve bunun için Sir Tristram'ı İrlanda'ya gönderip Isoud'u getirmesi anlatılır. Bu vitray sahnesi Isoud'un babası Kral Anguish, Sir Tristram ve Isoud'u betimlemiştir (Resim 72).



Resim 72: Morris and Co., Val Prinsep ve W. Morris, *Tristram'ın ve İrlandalı Güzel Isoude'un Ayrılışı*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valentine_Prinsep_the_Departure_of_Tristram_and_Isoude.jpg

Dördüncü vitray pencerede yer alan Dante Gabriel Rossetti'nin *Tristram ve Güzel Isoude Aşk İksirini İçer* sahnesi Malory'nin sekizinci kitabının yirmi dördüncü bölümünde geçen öyküyü konu alır (Resim 73). Bu öyküye göre Cornwall Kralı Mark, yeğeni Sir Tristram'dan Güzel Isoud'u kralla evlenmek üzere ülkesi İrlanda'dan getirmesini ister. Bu isteği kabul eden Tristram, Isoud'un ailesini razı eder. Denize açılanlar arasında Isoud'un birçok hizmetkarı ve bu kadınların başı Dame Bragwaine bulunur. Isoud'un annesi Kral Mark ve Isoud evlendikleri gün, içtiklerinde birbirlerini hayatları boyunca sevsinler diye bir aşk iksirini Dame Bragwaine'e ve diğer hizmetkar Gouvernail'e verir. Kamaralarında oturan Tristram ve Isoud susamışlardır ve bu iksiri görünce şarap sanıp içerler. İçer içmez de aralarında hayatları boyunca sürececek bir aşk başlar.



Resim 73: Morris and Co., Dante Gabriel Rossetti, *Tristram ve Güzel Isoude Aşk İksirini İçer*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_Sir_Tristram_and_la_Belle_Ysoude_stained_glass.png

Beşinci vitray pencere Edward Burne-Jones'un *Tristram ve Beyaz Elli Isoude'un Evliliği* adlı sahnesidir (Resim 74). Malory'nin sekizinci kitabının otuz altıncı bölümünde geçen öyküde Güzel Isoud'u hemen hemen unutmuş olan Tristram, Beyaz Elli Isoud ile evlenmeye razı olur. Vitrayda beyazlar içindeki Beyaz Elli Isoud, Sir Tristram, Beyaz Elli Isoud'un babası Bretagne Kralı Howell ve annesi Kraliçe ile Beyaz Elli Isoud'un hizmetçisi görülür.

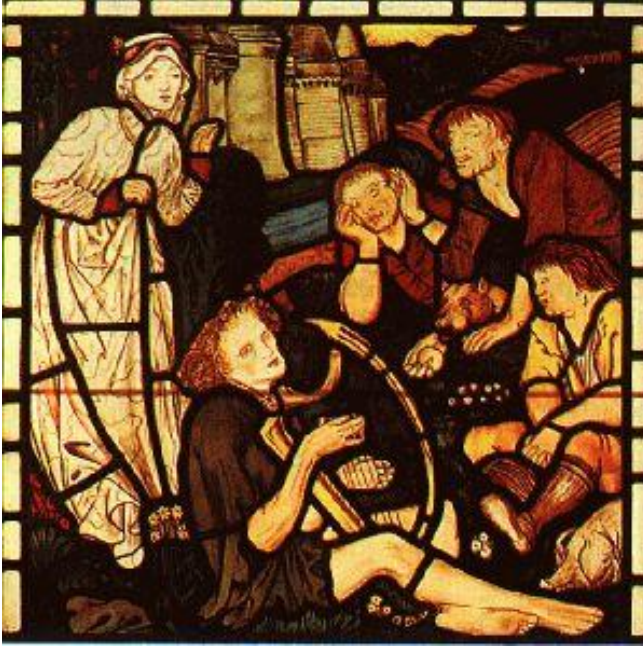


Resim 74: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Tristram ve Beyaz Elli Isoude 'un Evliliği*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Burne-Jones_The_marriage_of_Trishram_and_Isoude_Les_Blanches_Mains.jpg

Altıncı vitray pencere Edward Burne-Jones'un *Sir Tristram'ın Deliliği* sahnesidir (Resim 75). Malory'nin dokuzuncu kitabında yer alan öykü konu edilmiştir. Sir Tristram'ın uzun zaman ormanda kaldıktan sonra aklını kaybetmesini, dayısı Kral Mark'ın isteğiyle Tristram'ın deli haliyle saraya getirilişini gösterir. Tristram arıyla, sefil halde paçavralar içinde, çökmüş yanak ve gözleri, çıplak bacaklarıyla betimlenmiştir. Arkasında Güzel Isoud'un durduğu bu betimde Tristram'ın arı ile kendinden geçmiş bir şekildedir. Köylüler, av köpeği ve bir domuz gibi imgelerle Orfeus mitine bir gönderme bulunmaktadır.²⁷³

²⁷³ Whitaker, a.g.e., s. 96.



Resim 75: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Sir Tristram'ın Deliliği*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Burne-Jones_Madness_of_Tristram.jpg

Yedinci vitray pencere yine Edward Burne-Jones'a ait olup, *Güzel Isoude'un İntihar Teşebbüsü* sahnesini konu almaktadır (Resim 76). Malory'nin dokuzuncu kitabının yirminci bölümünde geçen öyküye göre, Sir Tristram'ın akrabası Sir Andred bir lady vasıtasıyla Tristram'ın öldüğüne dair bir yalan uydurur. Bu yalan haberi duyan Kraliçe Isoude çok üzülür, gizlice bahçeye bir kılıç götürüp kendisini üzerine atıp öldürmek için kılıcın sapını bir erik ağacının sapına sıkı sıkı tutturmaya çalışır. Tüm bunları gören Kral Mark, Isoud'a kendi canına kıymaması için yalvarır ve sonunda Kral ona yaklaşıp kılıcı alır, kraliçeyi sağlam bir kaleye götürerek sıkı şekilde gözlenmesini buyurur. Çiçeklerle, ağaçlarla bezeli bir çeşmesi de olan bahçede betimlenen Isoud'un intihara teşebbüse yeltendiği sahnede kılıç, öyküdeki gibi bir yere sabitlenmiştir.



Resim 76: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Güzel Isoude'nin İntihar Teşebbüsü*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Burne-Jones_The_attempted_suicide_of_La_Belle_Isoude.jpg

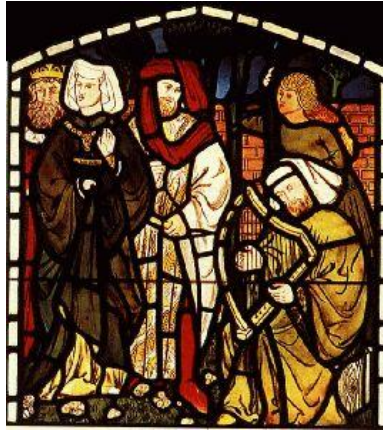
Sekizinci vitray pencerede William Morris, *Tristram'ın Güzel Isoude Tarafından Fark Edilmesi* konusunu işlemiştir (Resim 77). Malory'nin dokuzuncu kitabının yirmi birinci bölümünde anlatılan öyküye göre Sir Tristram'ın Isoud'a daha önceden vermiş olduğu köpek Tristram'ın kokusunu alır almaz onu tanıyıp üstüne atılmıştır. Bu sahneyi gören Dame Bragwaine ve Kraliçe Isoud da onun kim olduğunu hemen anlamıştır. Isoude Kraliçe olduğunu gösteren tacıyla betimlenmiştir. Yüzü solgun yere çökmüş Tristram'ı tanıyan köpeğin sahibinin üzerine atlayıp yalamaya başlamasıyla Bragwaine üzerlerine doğru eğilmiş gözükür, Isoude ise ayakta onları izler şekildedir.



Resim 77: Morris and Co., William Morris, *Tristram'ın Güzel Isoude Tarafından Fark Edilmesi*, 1862, Cartwright Hall, Bradford.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Morris_The_recognition_of_Tristram_by_La_Belle_Isoude.jpg

Dokuzuncu vitray pencerede William Morris, *Tristram ve Isoude Kral Arthur'un Sarayında* sahnesinde dört figürün arp çalan Tristram'ı dinledikleri an betimlemiştir (Resim 78).

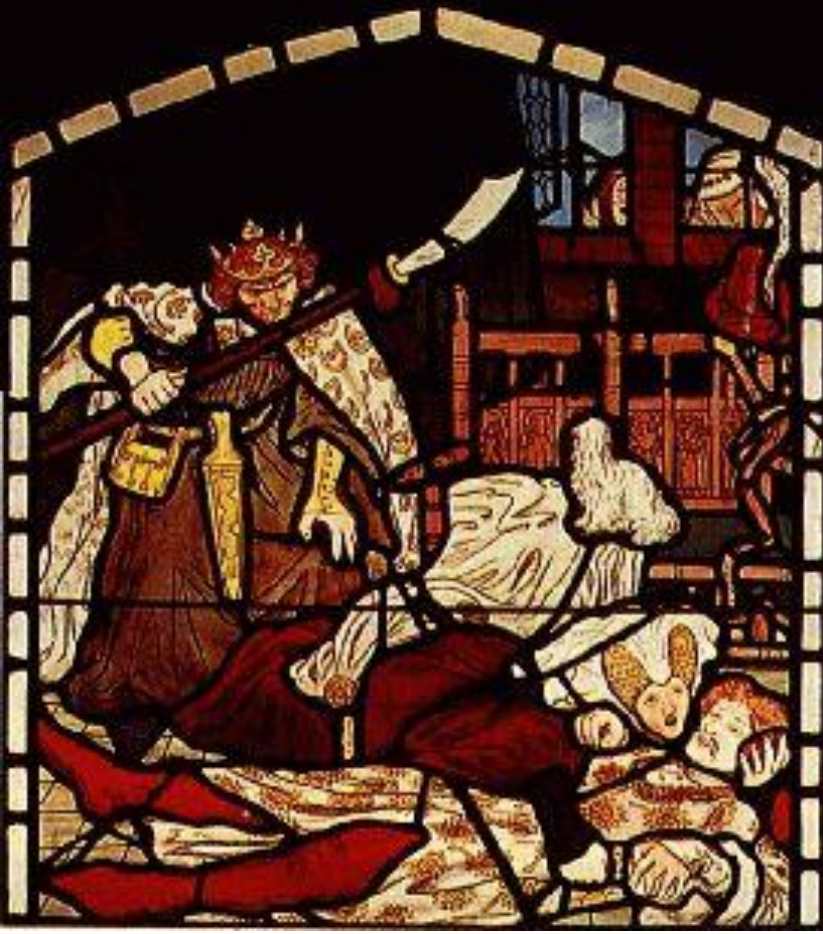


Resim 78: Morris and Co., William Morris, *Tristram ve Isoude Kral Arthur'un Sarayında*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Morris_Tristram_and_Isoude_at_King_Arthur%27s_court.jpg

Onuncu vitray pencerede, Ford Madox Brown, *Tristram'ın Ölümü* sahnesini betimlemiştir (Resim 79).

Sahne Mark kırmızı saçlı ve günahkâr bir yüze sahiptir. Tristram ise görkemin sembolü olan ayçiçekleriyle bezeli beyaz elbisesiyle betimlenmiştir. Altın zincirli madalyonunda ok ve yayla Cupid görülür.²⁷⁴



Resim 79: Morris and Co., Ford Madox Brown, *Tristram'ın Ölümü*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

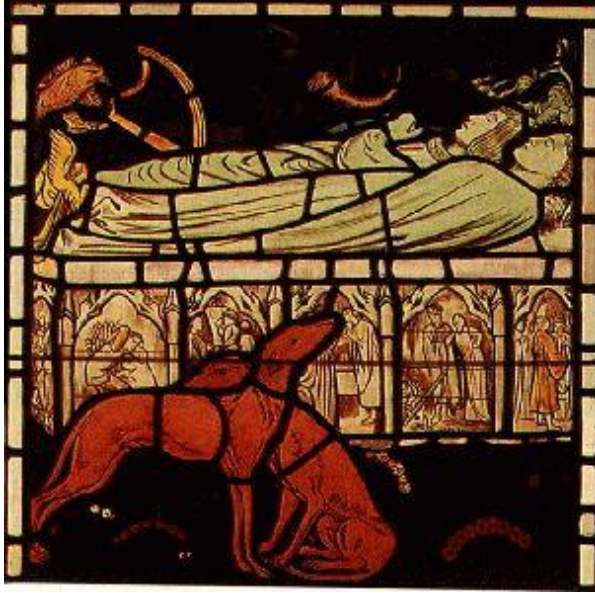
Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/ford-madox-brown/the-death-of-sir-tristan-from-the-story-of-tristan-and-isolde-william-morris-co>

²⁷⁴ A.e., s. 197.

On birinci vitray pencere Edward Burne-Jones'a ait olup, *Tristram ve Isolde'un Cornwall'daki Mezarı*'nı gösterir (Resim 80). Bu vitray pencere Malory üzerine kurulu olmayan tek örnektir. Şair Matthew Arnold'un (1822-1888) 1852 basımlı *Tristram ve Iseult*'unun şu dizelerinden esinlenilmiş olabilir:

*Conrwall'da Tristram ve Kraliçe Iseult uzanır
Kral Mark'ın Eski Tintagel'deki kilisesinde.*²⁷⁵

Bir mezarın üzerinde yan yana uzanmış Sir Tristram ve Güzel Isoud görülür. Mezar, aşıkların yaşamlarını özetleyen rölyeflerle dekore edilmiştir. Bu sahneler; ormanda doğan Tristram, geminin gelişi, aşk iksirini iki aşık içerken, Isoud'un intihara teşebbüsü ve Tristram'ın evliliğidir. Sadakatin sembolü olan iki tazı ise mezarı korumaktadır.²⁷⁶



Resim 80: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Tristram ve Isolde'un Cornwall'daki Mezarı*, 1862, Bradford Museums and Art Gallery, Bradford.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/396246467190704710/?lp=true>

²⁷⁵ Matthew Arnold, "Tristram and Iseult", *Modern Arthurian Literature: An Anthology of English & American Arthuriana from the Renaissance to the Present*, Ed. Alan Lupack, New York and London, Routledge, 1992, s. 212.

²⁷⁶ Whitaker, a.g.e., s. 197.

On üçüncü vitray pencere Morris'in tasarımını yaptığı *Kral Arthur ve Sir Lancelot* son örnektir. Arthur'un ve Lancelot ve Guenever ilişkisini öğrenmeden önceki arkadaşça ilişkilerinin bir yansıması olabilir (Resim 81).



Resim 81: Morris and Co., William Morris, *Kral Arthur ve Sir Lancelot*, 1862.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Morris_King_Arthur_and_Sir_Lancelot.png

Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) *Tristan ve Isolde* adlı üç perdelik operasını 1857-1859 yılları arasında bestelemiştir. İlk kez 1865'te Münih'te sergilenen opera Londra'da ilk kez 1882'de gösterime girme şansı bulmuştur. Wagner, aşık olduğu Mathilde Wesendonck'tan esinlenmiştir. Eser, yoğun erotik doğasından dolayı tepkiyle karşılanmıştır. Poulson'a göre, Isolde'un *Liebestod*'unun (aşktan dolayı intihar) uzun süren nihai sonucu, operanın müzikal dönüm noktası, orgazmsal bir güce sahiptir.²⁷⁷ Bryan Magee bununla ilgili "*Tüm sanat dünyasında daha erotik bir eser bulunamaz.*" demiştir.²⁷⁸

Tristan ve Isolde operası Tristram'ın Kral Mark'a Isoud'u getirmesi için İrlanda'ya gitmesiyle başlar Isoud'un Tristram'ı çağırması üzerine tekrar bir araya gelen çift aşklarından vazgeçmemek adına zehir içmeye karar verirler ancak Brangaene'nin zehri aşk iksiriyle değiştirmesi sonucu ölmezler. İkinci

²⁷⁷ Poulson, a.g.e., s. 168-169.

²⁷⁸ Grimbart, a.g.e., s. 344.

perde saray halkının ava gittiği bir gün Isoud heyecanla Tristram'ın gelmesini beklerken başlar. Tristram gelir ve kavuşurlar ancak Tristram'ın arkadaşı Melot, Kral'a ikisinin ilişkisini söylemiştir, bunun üzerine Kral onları yakalamak için geri döner. Tristram'ın Melot'la düellosu sonucu yaralanması üzerine perde kapanır. Üçüncü perde Tristram'ın kalesinde baygın halde olmasından dolayı melankolik bir atmosferle başlar. Tristram yaralandığından beri kötüdür, bunun üzerine uşağı Kurwenalle Isoud'a mektup yazar ve gelmesini beklerler. Nihayet gemi gelir ve iki aşık buluşur, ancak Tristram yaralarından dolayı sahnenin ortasında Isoud'un kollarında ölüme teslim olur. Limana varan başka bir gemiden Brangane ve Kral Mark da görünür. Brangane, Mark'a onların suçsuz olduğunu, kendisine ihanet etmediklerini, aşk iksiri sırrını açıklar ve Kral Mark bunun üzerine affettiğini söylese de artık çok geç kalınmıştır. Tristram'ın acısına dayanamayan Isoud oracıkta can verir. Kral, ikisini de kutsar.²⁷⁹

Wagner'in Arthur Efsanesi ile ilgili diğer önemli eseri *Parsifal*'dir. Opera 1878'de başlayıp ölmeden bir yıl önce 1882'de tamamlamıştır. Mistik ritüel ve dinsel müziğin iç içe geçtiği *Parsifal*'de yoğunluk müzik üzerindedir. *Parsifal* sık sık gösterişli olmasından ve yoğun duygusallığından dolayı eleştirilmiştir.²⁸⁰

Wagner sayesinde Arthur Efsanesi sanatçılar ve besteciler tarafından daha çok bilinir hale gelmiştir. Daha çok 20. yy.da olsa da Wagner dışında da Arthur Efsanesi'yle ilgilenen bazı bestecilerden Karl Goldmark (1830-1915) 1886'daki *Merlin* Operası'yla yine Fransız besteci Ernest Chausson'un (1855-99) 1895'te yazdığı *Le Roi Arthur* (Kral Arthur) adlı eseri bu etkileşimin örnekleri arasında sayılabilir.

4.2. Ezoterizm Bağlamında Efsanenin Kadın

Kahramanlarının Temsili

4.2.1. Nimue & Vivien Betimleri

Arthur Efsanesi'nde Mordred ve Merlin dışında büyü ile ilgilenen başka erkek kahraman görülmez. Doğaüstü, büyü, sihir gibi öğelerin uygulayıcı figürlerinin çoğu kadın olmuştur. Neo-Pagan feministlerince bu durum

²⁷⁹ Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, Ed.Arthur Groos, New York, Cambridge University Press, 2011, s. 4-18.

²⁸⁰Lacy, Ashe, Mancoff, a.g.e., s. 253-254.

patriarkal toplumun kodlamak istediği kadın nefreti, kadınlara yönelik kin duygusunu desteklemeye yöneliktir.²⁸¹

19. yy. pozitivist ve materyalist anlayışların dini inançlara yönelik en sert eleştirilerinin gerçekleştiği ve pozitivist bilim anlayışının zirveye çıktığı bir dönem olmuştur. Darwin, Huxley ve Auguste Comte gibi bilim insanlarının Hristiyanlıkla çelişen bulguları esasında bu rasyonalist gelişmelere tepki mahiyetinde mistisizm ile ilgili olarak ezoterizm ve okültizme olan ilginin canlandığını görmekteyiz.

Tennyson'un *Merlin and Vivien* şiirindeki Vivien karakteri aslında Nimue'dir. Merlin ve Nimue figürlerini 1857, 1861, 1870, 1874, 1884 yılları arasında birkaç kez resimleyen Burne-Jones, sürekli Nimue'yi savunma halindedir ve bu yüzden Burne-Jones, Tennyson'un *Idylls of The King* kitabında kötücül fahişe karakterine Nimue isminin verilmesini istemez, hatta vermemesi için yalvarır. Tennyson da onu kırmayıp Nimue'ye Vivien ismini vermiştir.²⁸²

Bu öyküye de Malory ve Tennyson'un yaklaşımları farklı olmuştur. Malory'nin sunduğu öyküde, büyücü Merlin göl perilerinden biri olan Nimue adlı bir genç kıza delicesine tutulur, ona her fırsatta sahip olmaya çalışır, genç kızı bir an bile rahat bırakmaz. Nimue ise büyücüden öğrenmek istediklerini öğrenene dek onunla ilgilenir, istediklerini alınca da ondan kurtulmaya çalışır. Arthur'un sarayından ayrılan Nimue'nin peşinden Merlin de dayanamayıp ayrılır. Kendisine sahip olmak için büyü yaptırmayacağına dair söz verdiren Nimue büyücü ile beraber bir gün Cornwall'a gider. Büyücü orada da genç kızı rahat bırakmaz, sürekli peşindedir; Nimue de ondan bıkmıştır, sürekli başından defetmeye uğraşır; ancak bir çare bulamamaktadır. Yine bir gün Merlin genç kıza büyük bir taş ile gizlenmiş büyülü bir kayayı gösterince Nimue ondan kurtulmak için bir fırsat yakalamış olur, Nimue, bekaretini korumak istediği için²⁸³ türlü hilelerle büyücüyü kayanın altına çekmeyi başarır ve onu orada bırakır. Kayanın altına hapsedilen Merlin oradan artık çıkamaz, Nimue de oradan ayrılır.

²⁸¹ Štefanidesová, a.g.e., s. 30.

²⁸² Carole Silver, "Victorian Speelbinders: Arthurian Women and the Pre-Raphaelite Circle", *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, Akt. Ed. Christopher Baswell, William Sharpe, London, Routledge, 2015, s. 257.

²⁸³ A.e., s. 258.

Tennyson'ın *Merlin ve Vivien* şiiri ise yaklaşan fırtına eşliğinde vahşi Broceliande ormanında yaşlı, kocaman bir meşe ağacının altında Merlin'in Vivien'in ayaklarının dibinde uzanıyor oluşu ile başlar.

*"...Bir fırtına yaklaşıyordu, fakat rüzgar sakindi
Ve Broceliande'nin vahşi ormanında
Bir meşe ağacının önünde, o kadar içi oyuk,
kocaman ve eski,
Sarmaşıkla kaplı duvardan bir kule göründü
Merlin'in ayağına yattı sahtekar Vivien..."* ²⁸⁴

Şiirin devamında Vivien'in Arthur'un düşmanı Cornwallı Mark aracılığıyla Arthur'un sarayına gönderildiğinden bahseder. Launcelot ve Guenever ilişkisini duyup da bu durumdan faydalanmak isteyen Kral Mark, Vivien'i konuyla ilgili daha çok bilgilenmek ve sarayda Arthur'un aleyhine olacak şekilde başka sorunlar çıkarsın diye yollar. Vivien de seve seve bu görevi kabul eder. Yetim bir kız olduğunu söyleyerek Guenever'in güvenini kazanır ve kraliçenin maiyetindeki kadınların arasına girer. Sarayda pek çok problem yaratır, birsürü dedikodu yayar. Arthur için çok önemli biri olan Merlin'i de kısa sürede gözüne kestirir. Merlin aracılığıyla Arthur'a kötülük yapmak isteyen Vivien, bir ara kendini iyi hissetmeyen, büyük bir melankoli yaşayan, yalnız dolaşan Merlin'i bulunca onu vahşi Broceliande ormanına dek takip eder. Önceden, Merlin ona bu ormandaki hapsedilen kişinin bir daha asla çıkamayacağı büyü bir kuleden bahsetmiştir. Vivien bunu hatırlayınca büyüyü öğrenmek için her yolu denemeye kalkışır. Meşe ağacının altında aşk sözcükleri söyleyerek ondan lafı almaya uğraşır, sürekli büyücüyü öper, bir yılan gibi büyücüye sokulur, onu baştan çıkarmaya çalışır. Merlin ara ara ona inanır gibi olsa da genelde kendine hakim olmayı başarır, ancak her fırsatta Merlin onun büyüyü öğrenince yanlış amaçlarla kullanacağını söyleyerek bu isteğini reddetse de en sonunda teslim olur ve büyüyü söyler. Bunu duyar duymaz Vivien bu büyüyü Merlin'e karşı kullanarak onu meşe ağacının kovuğuna hapseder:

*"...Sonra, bir an, ortaya koydu cazibesini
Dokunmuş becerilerinin ve sallanan ellerin
Ve oyuk meşede yattı ölü gibi
Kaybetti hayata, yarara, adına ve şöhrete karşı
Ve sonra ağlayarak onun şöhretini kendiminki yaptım.*

²⁸⁴ Tennyson, **a.g.e.**, s. 280.

*Ve acı acı çılgılık atarak o aptal o fahişe sıçradı
Ormanın aşağısına, çalılık kapandı
Onun arkasından ve orman aptal diye yankılandı..."* ²⁸⁵

Malory'nin Nimue'si, Merlin'i büyüleyip bir kayanın altına sonsuza dek hapsedse de Malory'nin onunla ilgili yargısı her zaman kötücül değildir. O aynı zamanda Arthur'a kılıcı Excalibur'u getiren göl perilerden biri, Arthur'a büyüleri bir hırka geldiğinde yine onu giymemesi için uyararak ve Arthur'un ölümünden sonra kayıkta kraliçelerle beraber Arthur'u Avalon'a götüren ve daha başka da yardımları olan bir kahramandır. Tennyson ise bu öyküyü bir hayli değiştirmiştir. Malory'nin Merlin'i kendi yıkımını kendisi hazırlar görünürken Tennyson'a göre esas suçlu Vivien'dir ve Merlin'in talihinden dolayı Vivien'i yerden yere vurur. Tennyson'a göre; Merlin iyi ahlaklı bir Hristiyan ve her zaman Arthur'un yanında olan dürüst bir karakterdir. Ancak Vivien ona yılan gibi sokulup tüm cazibesini kullanarak onu yoldan çıkarmıştır. Merlin de yaşlı ve yalnız olduğu için ona inanmıştır. Victoria Dönemi'nin ideal kadınının aksine ahlaksız, şeytani bir varlıktır. Batı edebiyatında *Oriental* (Doğulu) kadınlar ahlaksız, aktif ve oldukça tutkulu betimlenir.²⁸⁶ *Orient'e* (Doğuya) ait kadınlar; erkek fantezi dünyasının bir ürünü az ya da çok aptal ve sınırsız şehvetlilikleriyle²⁸⁷ görülmüşlerdir. Hedenmalm'a göre, *Idylls of the King*'in dört kadın kahramanı Ettera, Vivien, Enid ve Elaine doğulu kadınlar gibi şeytani ve baştan çıkaran karakterler olarak özellikle Vivien olmak üzere tüm doğulu kadın özelliklerini bünyelerinde taşırlar. Onlar, günah ve tutku peşindedirler. Vivien, amacına ulaşmak için erkekleri kullanan günahkar ve yıkımdan başka bir şey getirmeyen karakterdir. Tıpkı Havva'nın yılan gibi Adem'i baştan çıkarma girişimi Merlin'in ayaklarını öpen yılan gibi ona dolanan Vivien örneğinde de görülebilir.²⁸⁸ Tennyson'ın şiirinde Guenever aldatan bir kadın imgesiyle tehlike yaratırken Vivien marjinal oluşuyla toplumu çürütebilen biridir. Karakterin Arthur'a isyan eden babasının onunla olan savaşta öldürülmesi ve anesinin de ölmesi üzerine öksüz ve de yetim oluşu, sığındığı Kral Mark tarafından işgal edilmesi ile bir fahişenin paradigmasıyla

²⁸⁵ Tennyson, **a.g.e.**, s. 291.

²⁸⁶ John McLeod, **Beginning Postcolonialism**, Manchester University Press, Manchester, 2000, s. 45.

²⁸⁷ Edward W. Said, **Orientalism**, New York, Vintage Books, 1979, s. 207.

²⁸⁸ Hedenmalm, **a.g.e.**, s. 16-19, 24.

benzerlik kurmaktadır.²⁸⁹ Rebecca Umland'a göre Tennyson'un şiirindeki yılan imgesi ve ekonomik metaforlar Vivien'in kimliğini fahişeye indirger.²⁹⁰ Victoria Dönemi yazar ve okuyucuları için Arthur'un düşüşündeki Vivien'in rolü toplumlarına fahişeliğin yayılması korkusunu yaşayanlar için ikisi arasında bir bağdaşım yaratır.²⁹¹

1857'de Oxford Birliği için yapılan duvar resimlerinden, Edward Burne-Jones'un birkaç kez ele aldığı bir konu olan *Merlin ve Nimue* adlı ilk resmi Malory'nin dördüncü kitabının birinci bölümünde geçen öyküde Merlin'in Nimue adlı göl perilerinden birine tutulmasına ve bu göl perisi Nimue'nin Merlin'den tüm büyülerini öğrendikten sonra Merlin'i büyülü bir kayaya hapsedişini anlatır. Burne-Jones, bu duvar resmini yaparken henüz Tennyson'ın *Vivien*'ini okumamıştır. Bu resmi sonraki temsillerinden oldukça farklıdır. Duvarın bir tarafında Merlin diğerinde Nimue karşılıklı dururlar. İkisi de Merlin'in sonu olacak büyülü kayaya bakarken betimlenmiştir. Dünyadaki cehennemi olacak boşluğa bakan Merlin²⁹² ve Nimue kırmızı tonlarında uzun elbiseler giymektedirler. Aralarında Neo-Gotik gül pencereler bulunur (Resim 82).



Resim 82: Edward Burne Jones, *Merlin ve Nimue*, 1857, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak: <https://victorianfboos.studio.uiowa.edu/file/105>

²⁸⁹ Rebecca Umland, "The Snake in the Woodpile: Tennyson's Vivien as Victorian Prostitute" *Culture and the King: The Social Implications of the Arthurian Legend*, Ed. Martin B. Shichtman, James P. Carley, New York, State University of New York Press, 1994, s. 281-282.

²⁹⁰ Akt. Kristina Pérez, *The Myth of Morgan le Fay*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, s. 165.

²⁹¹ Stephanie Barczewski, *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain: The Legends of King Arthur and Robin Hood*, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 179

²⁹² Pérez, a.g.e., s. 169.

Malory'nin başka bir uyarlamasında sirenler gibi betimlenen Nimue büyüsünü müzik yoluyla, lavta çalarak yapar.²⁹³ Bu duvar resminde büyücülük yönüne elinde lavta ile göndermede bulunur.

Dönemin ressamlarından özellikle Edward Burne Jones'un ilgi alanına giren bu öykünün bir diğeri 1861 tarihli *Merlin ve Nimue*'dir (Resim 83). Model, Rossetti'nin sevgilisi Fanny Cornforth'tur. Bu resimde göl perilerinden biri olan Nimue'ye aşık olan Merlin'in bitmek bilmeyen cinsel ısrarlarından bıkan Nimue'nin Merlin'den öğrendiği büyü aracılığıyla onu bir daha asla kaçamayacağı bir kayanın altına mühürleyişini anlatır. Nimue elinde Merlin'in lavta yerine büyü kitabı ile onu hapsolacağı ana hazırlarken, büyüü mırıldanırken, Merlin de korku ile kaderini bekler. Yerdeki büyüü kaya mezar taşına benzer, taşın altına gizlenen yerden sarkan anahtar bize altta zindan olduğunu gösterir. Küçük siyah bir köpek Merlin'in elbisesine yapışmış, onu tehlikeden uzaklaştırmaya çalışır. Kırmızı gelincik çiçekleri büyüü sembolize eder. Bu çalışmanın çerçevesinde Malory'nin dördüncü kitabının birinci bölümünde geçen Merlin'in Nimue'ye büyüü kayayı gösterip de büyüü öğrenmek için Nimue'nin türlü hilelerle Merlin'i kayanın altına çekme öyküsü resmin çerçevesinde yazılıdır. Bu sahnede Nimue cinsel cazibeden uzak, gür saçlı, uzun boyunlu, bilge bakışlı, kızılı morlu bir elbise üzerine sarılı kahverengili bir pelerin giymiş, Merlin ise kırmızı tonlu bir kıyafetle, zayıf, güçsüz betimlenmiştir. Nimue, resmin büyük bir alanını kaplarken, Merlin çelimsiz ve küçük kalmıştır. Merlin arkada belli belirsiz, zayıf sanki gözlerimizin önünde solup gidiyormuş gibidir. Bu görüntüyü, manzaranın soluk renkleri, mor tepeler, akşamın gölgesi, kasvet, karanlık desteklemektedir. Nimue burda ne baştan çıkaran ne de cazibeli bir kadın olarak gösterilmiştir.²⁹⁴ Aynı zamanda Merlin'in zindanının üzerinde ilk günaha gönderme yapan pusuya yatmış yılan bulunur.

Carole Silver'a göre, çorak, kayalık, yalçın manzarada tek diri olan figür Nimue'dir ve onun o kuvvetli bakışları izleyiciyi kendisine dönüp, yaptığı büyüye katılmasına davet eder.²⁹⁵ Nimue burada izleyicinin sempatisini Burne-

²⁹³ Poulson, **a.g.e.**, s. 144.

²⁹⁴ Peter H. Goodrich, Raymond H. Thompson, **Merlin: A Casebook**, Ed. Peter H. Goodrich, Raymond H. Thompson, Great Britain, Routledge, 2003, s. 72-73.

²⁹⁵ Akt. Beverly Taylor, "Re-Vamping Vivien: Reinventing Myth as Victorian Icon", Ed. Debra Mancoff, **King Arthur's Modern Return**, New York and London, Garland Publishing, 1998, s. 73.

Jones vücudunu kıyafetle maskeleyiği için cinsel güçten uzak entelektüel ve bilgi gücünü elinde tuttuğu için sempati kazanır. Duvar resmindeki baştan çıkarıcı, lavta çalan figür yerine elinde kitapla gösterilen cinsellikten uzak bir kadın bulunur.²⁹⁶



Resim 83: Edward Burne-Jones, *Merlin ve Nimue*, 1861, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O17355/merlin-and-nimue-watercolour-burne-jones-edward/>

²⁹⁶ A.e., s. 73-74.

Burne-Jones'un *Merlin'in Büyülenmesi* resmi Victoria Dönemi'nin cinsellikle ilgili endişelerini, korkularını bünyesinde taşıyan en önemli örneklerden biridir (Resim 84). Yoğun bir erotizm ve iffetsizliğin bulunduğu bu resimde kadın erkek iktidar çatışması²⁹⁷ en ön plandadır. Sanatçının bu resminin iki tane kaynaktan etkilenmiş olma ihtimali yüksektir. Biri 15. yy.a tarihlenen Fransızca romans *Merlin* diğeri de Tennyson'un *Merlin and Vivien* adlı şiiridir. Bu resimde başka birçok resminde de fırtınalı, modelin intiharına varacak kadar olaylı bir aşk yaşadığı Mary Zambaco modellik yapmıştır. Burne-Jones, bu resmi Mary Zambaco ile ayrıldıktan sonra yapmıştır. Mektubunda da belirttiği gibi Zambaco'yu Vivien ile kendini de Merlin ile bağdaştırır. Burne-Jones'un arkadaşı Mary Gaskell'e 1893 şubatında yazdığı mektuptan onun bu resimdeki Merlin ile özdeşliğini anlarız:

"...Broceliande ormanında bir alıç çalısına dönüşüyordum- her yıl alıç tomurcuklanırken *Merlin'in dünyada yeniden yeşermeye ve konuşmaya çalışan bir ruhu belirir-söylenmeden bıraktığı pek çok şey için. Arthur, huzurlu uykusundan geri gelecek ama Merlin'in kaderi asla değişmeyecek...*"²⁹⁸

Cheney'e göre, Vivien örneklerinde olduğu gibi Burne-Jones'un modeli ve metresi Mary Zambaco'ya karşı sahip olduğu psikoseksüel hisleri kadın figürleri grotesk üslupta betimleyişi ile açıkça belli olur. Onun model olduğu resimlerde bu durum bir kriz şeklinde gözüktür, ona karşı derin hislerini saklayamaz. Bu ve başka resimlerinde erkekleri hicvettiği karakterler onun kendi portrelerine dönüşür.²⁹⁹

Tüm kompozisyon, alıç ağacı dalları ve kumaşın kıvrımları, Merlin'in bedeninin, ellerinin de ağacın dallarıyla beraber bükümlenişi Vivien'in boynunun, bedeninin duruşu, saçlarının yılan gibi kıvrılışı hepsi sürekli tekrarlanan ve resimdeki dinamik hareketi oluşturan öğelerdir.³⁰⁰ Merlin'in kafasında bayağı bir şapka varken Vivien'in kafası hem fallik sembolü olan hem de kendisine bakınca taş kesilen Medusa temsilleri gibi canlı yılanlarla doludur ve bu yılanlar da resimdeki bükümlü hareketi desteklemektedir. Bir *femme fatale* olan Vivien'in ayakları dibine uzanan Merlin'in gözlerinde kendinden

²⁹⁷ Toshiyuki Tkamiya, "In the Forest of Broceliande: Merlin and Vivian in Burne-Jones and in Chausson", *Journal of Arts and Letters*, Vol.73, 1997, s. 383-4.

²⁹⁸ Akt. Goodrich, a.g.e., s. 389

²⁹⁹ Miliaras, a.g.y., s. 129; Sophi Anders, "The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel; Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries", Ohio State University Press, Master's Thesis, Ohio, 2005, s. 128.

³⁰⁰ Goodrich, a.g.e., s. 389-390.

geçercesine, sonsuz uykuya hazırlanırcasına bir halsizlik, uyku ifadesi görülür. Sophia Anders'e göre, resim geleneksel kadın erkek rollerinin tersi gibidir. Merlin, gücünü yitirmiş yerde pasif bir şekilde kaderine razı uzanırken, Nimue normalde erkek sembolü olan ana dikey planda yer alır.³⁰¹ Ağaçların arka plandaki liner şekilleri ve resmin haç şekli düzenlemesi bu hapsedilmenin çaresizlik ve yardım edilemeyeşine bir göndermedir.³⁰²



Resim 84: Edward Burne-Jones, *Merlin'in Büyülenmesi*, 1874-76, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.

Kaynak: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ladylever/collections/paintings/gallery/2/merlin.aspx>

³⁰¹ Anders, **a.g.e.**, s. 128.

³⁰² Miliaras, **a.g.e.**, s. 210-211.

Vivien, elini büyü kitabını çaldığını gösterircesine uzatmıştır. Ağacın dalları Merlin'i rahim gibi sararken, Vivien fallik güce sahip olduğunu ayaktaki duruşuyla gösterir. Merlin'in sandalette gösterilen ayakları güçsüz ve çelimsiz iken, Vivien'inkiler sağlam şekilde yere basarlar. Merlin'in sol eli Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılışı*'ndaki gibi Tanrı'dan can almak üzere olan Adem'in sol eline benzer³⁰³ (Resim 85).



Resim 85: Michelangelo, *Adem'in Yaratılışı*, 1511 (detay) Sistine Chapel, Vatikan.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem%27in_Yaratılışı

Vivien şiirdeki gibi giyinmiştir.

"...Bir kaftan

Paha biçilemez ipekli kalın kumaştan, daha çok ortaya çıkaran

Gizlemektense onu, çevik uzuvlarına yapışmış..."³⁰⁴

Jones, modeliyle problemlili ilişkileri sonrası iki defa İtalya'ya gider, orada gördüğü Yüksek Rönesans resimlerinden oldukça etkilenen sanatçı bu resminde Viviane'i duruşu ve giysisiyle antik dönem heykellerine benzetmiştir. Viviane'in bakışları karşısında büyücü adeta taş kesilmiştir.³⁰⁵ Vivien yerine Nimuë demeyi tercih eden Mancoff'a göre Merlin'i reddeden Nimue'nin bu dikey duruşunun yanında Merlin'in yataylığı ona abidevili katar, Merlin'in

³⁰³ Goodrich, **a.g.e.**, s. 389-390.

³⁰⁴ Tennyson, **a.g.e.**, s. 281.

³⁰⁵ Noémie Breton-Guay, "**Merlin L'enchanteur dans les Images de la Renaissance Arthurienne: Une Fenêtre sur L'imaginaire Victorien**", Université Laval, Département d'histoire, Faculté des Lettres, M. A., 2006, s. 55.

gözlerinin korkutuculuğu da Nimue'nin daha ürkütücü olmasına nedendir. Kalçası ve üreme bölgesi büyük gösterilmiş, elinde kitabı olan bu güçlü kadın, erkeği zekâ ve cinsel gücüyle alt eden kadını temsil ettiği için dönemin toplumsal kodlarına bir tehlikeyi işaret eder. Eğitim gücünü de alan ve domestik çevrede olan kadınların sınırlarının çökmesinin korku dolu sonuçlarını gösterir. Bu sayede hem kitabın kontrolü onda olduğu için hem de cinselliği sayesinde daha güçlü pozisyonadadır.³⁰⁶ Nimue'nin büyü kitabını kendinden ve Merlin'den uzak tutuşu, Merlin savunmasızken ve hareket edemezken ancak büyüleme gücünün olduğunu gösterir.³⁰⁷ Hatta, izleyici Vivien'in Merlin'in şehvetinden, zamparalığından kurtulmak için onu bir taşın altına hapsedmesine sempatik bakıyordur.³⁰⁸ Gri saçlarıyla türbanlı büyücü şaşkın, soru soran gözlerle masum bakışlı Vivien'e bakar, ağzı ciddi, bir eli cansız gibi yanına düşmüş, diğeri, çiçeklere değer. Vivien'in bedeni belden aşağısı anormal şekilde uzun betimlenmiştir.³⁰⁹

Ağacın dallarının, birsürü çiçeğin boğucu klostrofobisi yanında alıç ağacının çiçeklerinin aşkla bağlantılandırılması da söz konusudur. Resimde hiçbir tazelik ya da yeşillik belirtisi yoktur, ışık ölüdür, yeşil tonlar solgundur.³¹⁰

Vivien Elaine'in saf, masum bakiresinin aksine bir zamanlar erkek dünyasına ait olan güçlü bilgiyi ele geçirerek fahişe sözcüğüne meydan okur ve çok daha dinamik bir hale kavuşur. Aynı zamanda o, *Idylls of the King*'de geçen diğer kadın karakterler gibi tutkuludur, ancak onun tutkusu cinselliğe değil, bilgiye yöneliktir. Vivien, bekar, eğitilmiş, cinselliğe açık, tehlikeli olmak gibi genel Victoria Dönemi korkularını bünyesinde barındırır.³¹¹

Peréz'e göre, Vivien Merlin'in üzerine eğilen Amazon bir heykel gibidir, büyü kitabı ise onun ne denli tehlike oluşturabileceğine işaret eder. Medusavari yılanlı bir tacı, elbisenin kıvrımları, kitabın buruşukluğu, halsiz biçare bırakan

³⁰⁶ Taylor, **a.g.y.**, s.74-76.

³⁰⁷ Meghan Edwards, "Arthurian Enchantment and Burne-Jones's Psychology of Love", (Çevrimiçi) <http://www.victorianweb.org>, 19 Ocak 2017.

³⁰⁸ Barbara Miliaras "Love and Death: The Function of the Grotesque in the Paintings of Edward Burne Jones" Ed. Liana De Girolami Cheney, **Pre-Raphaelitism and Medievalism in The Arts**, New York The Edwin Mellen Press, 1992, s. 210.

³⁰⁹ Matilda Krebs, "**The Use of the Arthurian Legend by The Pre-Raphaelites**", University of Colorado Boulder, Master's Thesis, Colorado, 1905, s. 22-23.

³¹⁰ Poulson, **a.g.e.**, s. 148.

³¹¹ Carolyne Larrington, **King Arthur's Enchantresses: Morgan and Her Sisters in Arthurian Tradition**, London, I.B.Tauris, 2006, s. 156.

sarmaşıkvari bitkilerle Burne-Jones yenildiğini, tüketildiğini, için için yok edildiği duygusunu verir. Sanatçının zaten büyü gibi okült uygulamalara genel bir ilgisi olduğundan büyücü Vivien'i neden bu resimdeki gibi aşığını hipnotize ederken gösterdiğini tahmin etmek zor değildir.³¹²

*The serpent beguiled me, and I did eat*³¹³ (Yılan beni büyüledi ve ben de yedim). Şiirde ve resimde çokça tekrarlanan yılan imgesi, resmin isminin de *Merlin'in Büyülenmesi* olması Nimue ve Havva benzeşimini akla getirir. Sanatçı, büyülenmiş Merlin'i doğalında form olarak yılan gibi bükümlenen alıç ağacı dalları arasına yerleştirir. Her iki fûğür de dünyeviliği simgeleyen yeşil kıyafetler giymiştir. Vivien'in yılan gibi her tarafını saran ve vücut hatlarını belli eden kıyafetindeki bükümler, Merlin'in kıyafetindeki katların dağılımı resme hareket katmaya devam eder. Vivien, Merlin'in gözlerine büyüünün işe yarayıp yaramadığını kontrol için bakar gibidir. Her ikisi de birbirlerinin yansıması olan bu büyücülerin arasında gücün el değiştirmesini, ustadan öğrenciye geçişini görürüz.³¹⁴

Sanatçı, kariyeri boyunca büyücü kadınlardan, sirenlerden etkilenmiş ve birçok çalışmasında da göstermiştir.³¹⁵ Bu yüzyılın ortalarından itibaren tutulan kavramlardan olan büyü, okültizm, mesmerizm, ezoterizm, cadılık gibi kavramlara daha çok kadınların büyük bir ilgi duymasının yanında Burne-Jones'un da eğilimi bir hayli fazladır. William Harrison Ainsworth'un (1805-1882) popüler romanı *The Lancashire Witches*, Elizabeth Gaskell'in (1810-1865) *Lois the Witch* adlı öyküsü, Eliza Lynn Linton'ın (1822-1898) *Witch Stories* gibi eserleri cadılık ritüelleri, büyücülük, mesmerizm gibi konuları örneklendirir. 19. yy.da daha çok önceki dönemlerde popüler olan cadılık ise çağdaş dönemde iyileştirici yönü olduğuna inanılan hipnotizma veya *animal magnetism* (canlı manyetizması) ile bağlantılandırılır. Mesmerizm aynı zamanda okültik uygulamaları da rasyonel bulur. Ve bu resimdeki büyücülük, mesmerizm ve okültle ilgili öğeler kullanarak Jones'un kendine mahsus bir yaklaşımı olduğu görülür. Örneğin Viviane'nin gözlerini Merlin'e dikmesi, Merlin'in de onun dizleri dibine çöküşü hipnotize olduğu duygusunu uyandırır.

³¹² Pérez, a.g.e., s.173.

³¹³ Genesis 3:1.

³¹⁴ Susan J. Elsley, "Images of the Witch in Nineteenth-Century Culture", University of Liverpool, PhD Thesis, Liverpool, 2012, s. 129.

³¹⁵ Girouard, a.g.e., s. 194.

Ağacın altına hapsedilmişliği, kapana kısılmışlığı yanında büyücünün transa geçmiş gibi olan hali gözlerden kaçmaz.³¹⁶

Mesmerizm teorisini geliştiren Avusturyalı doktor Franz Anton Mesmer'dir (1734-1815). Bu, psikolojik ve fiziksel iyileştirmeyi öngören bir metoddur. Kendisinden sonra mesmerizm denen metoda Mesmer, *Animal magnetism* diyordu. Modern tıp dünyasının itirazlarına rağmen 19. yy.da oldukça popüler olan bu yöntemde insanların içinde tüm evrende olduğu gibi bir akış, bir manyetik gücün olduğunu, bu akışı engelleyen rahatsızlıklar olursa hem fiziksel hem de psikolojik problemler olacağına inanılırdı. Bunun için de özellikle ilk seanslarda metal objeler kullanılırdı, değişik tarzda müzikler de bu uygulamaya eşlik ederdi. Adeta bir tür trans yöntemi ve canlı bir performans gibi olan bu seanslarda mesmer olacak kişilerin ciddi bazı duygusal reaksiyonlar verdiği de görülürdü. Mesmerin esas yaptığı şey ise fiziksel bir zarar vermeden manyetik akışı sağlamak için ellerini hastanın belirli bölgelerine tutmak ya da yaklaştırmak gibi uygulamaları vardı. *Animal magnetism*'in bugünkü anlamı cinsel cazibedir, o zaman bugünkü gibi bir anlama sahip değildi.

İnsanlar, mesmerizm, okültizm, spiritüellik sayesinde dönemin maddiyata, paraya değer veren kapitalist düşünceden uzaklaşıyorlardı, bu metod onlar için bir kaçış olmuştu. Bu dönemde modern bilim kurumlarının yayıldığı, sekülerizasyon dönemi idi. Artık evreni geleneksel olarak din aracılığıyla değil bilimsel yasalarla açıklama zamanıydı. Lockhurt'a göre, her bilimsel araştırma ve buluş büyüyle ilgili bir düşünceyi teşvik ediyor ve de okültizm eşliğinde devam ediyordu.³¹⁷

Bu yüzyılda Gülhaç grubu gibi gizli örgütler de geliyordu. 18. yy.da Gotik romanlarla doğa üstü olaylar yerleşirken bir taraftan da okulte, ezoterizme dair edebiyatta örnekler çoğalır: Joseph Henry Shorthouse'ın (1843-1903), *John Inglesant* (1880), George MacDonald'ın (1824-1905), *The Phantastes*, *Lilith* gibi romanları, İrlandalı şair ve yazar William Butler Yeats'ın

³¹⁶ Poulson, a.g.e., s.145-149.

³¹⁷ Jessica Webb, "What Lies Beneath: Orthodoxy and the

Occult in Victorian Literature", Cardiff University, Cardiff, PhD. Thesis, 2010, s. 6; Paula Alexandra Guimarães, "Esoteric Victorians: The Hermetic and the Arcane in the Poetry of Browning, Rossetti and Swinburne", <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/46499/1/Esoteric%20Victorians%20FINAL%201.pdf>, (Çevrimiçi).

(1865-1939) şiirlerinde birçok okültik öge taşıması gibi. Daha yakın bir örnek vermek gerekirse, Tennyson'ın karısı Mary Tennyson spiritüelliğe inanıyordu. Özellikle kocasının arkadaşı Arthur Hallam'ın ölümünden sonra onun hayaletini gördüğüne inanan Mary'nin aksine Tennyson spiritüelliğe tam ikna olmasa da şiirlerinde kullanmaktan geri kalmamıştı.³¹⁸

Burne-Jones'un *Cadının Ağacı* adlı kağıt üzerine guaj ile taş baskı çalışması ile büyü tamamlanmıştır (Resim 86). Bu betimde, Merlin alıç ağacı dallarının beyaz çiçekleri arasında uyumuş bir vaziyettedir, Nimue de ona doğru eğilmiş bakarken yüzünü göstermez. *Merlin'in Büyülenmesi* resmindeki Vivien'in aksine; Nimue, elinde lavtasıyla şeytanilikten uzak, iyi bir varlık olarak karşımızdadır³¹⁹.



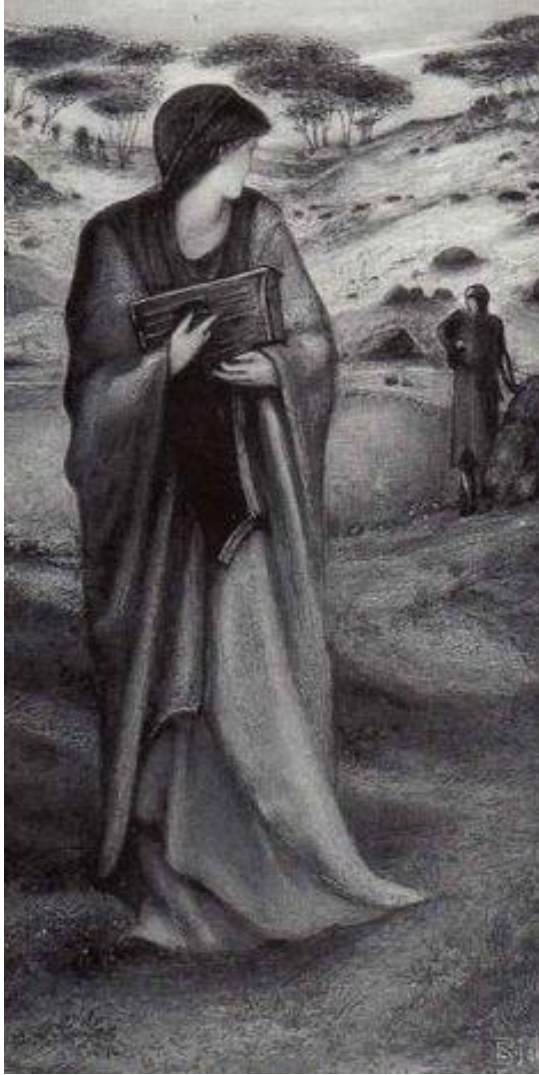
Resim 86: Edward Burne-Jones, *Cadının Ağacı*, 1833–1898, Leicester Galleries, Londra.

Kaynak:http://www.leicestergalleries.com/index.pl?isa=Metadot::SystemApp::AntiqueSearch;op=detail;id=12084;all_images=1;

³¹⁸ John Robert Reed, **Victorian Conventions**, Ohio University Press, 1975, s. 441,460.

³¹⁹ Baswell, Sharpe, a.g.e., s. 258.

1884'te tekrar aynı konuya dönen sanatçının bu eserinde Nimue'nin Merlin'e dönüp bakan yüzünü neredeyse hiç göremeyiz. Elinde bir kutu ile çok uzaklarda gölün kenarında kalan Merlin'e dönüp bakan Nimue uzun cüppesiyle çok sadedir. Nimue yine resmin büyük bir alanını kaplamakta, Merlin ise uzaklarda bir gölge gibi kalmıştır (Resim 87).



Resim 87: Edward Burne-Jones, *Merlin ve Nimue*, 1884.

Kaynak: <https://birdsofrhiannon.tumblr.com/search/merlin+and+nimue/page/2>

Yine çok beğenilen başka bir örnek de Pre-Raphaelite takipçilerinden, Dante Gabriel Rossetti'nin arkadaşı Frederick Sandys'den (1829-1904) gelir. *Vivien* adlı tuval üzerine yağlı boyasında model aynı zamanda sevgilisi de olan Roma'da tanıştığı Keomi adlı bir çingenedir. Resmin boyutu Rossetti'nin kendi resimlerinde uyguladığı gibi yarım boy uzunluğundadır. Sandys'in Vivien'i başı, omuzları, derin düşünceli gözleri ve uzun boynuyla *femme-fatale* temsilidir. Vivien'in çevresi güçlü sembollerle kaplanmıştır (Resim 88). Vivien'in başı çevresinde bir hale oluşturan tavuskuşu tüyleri yaşam ve uykunun tanrıçası Juno olarak düşünülebilir. Aynı zamanda, tavuskuşu tüyleri kibrin sembolünü, bu tüylerdeki on iki göz okültle bağlantılı olarak burç sayısını verir. Sarı elbisesindeki kırmızı kabalistik tasarımlar kıskançlık, hilebazlık ve nefreti gösterirken mercan takıları şeytani bakışları işaret eder ve tutkuya karşı bir koruma da sunar. Aynı zamanda her bir imgenin Bakire Meryem ile bağdaştırılması da söz konusudur. Tavuskuşu tüyü ve defne hem güzellik ve ve zehrin sembolü hem de ölümsüzlüğü temsil ederken, dikensiz gül güzellik, aşk ve masumiyetine bir göndermedir, elma ise ilk günahın sembolüdür. Simya ile ilgili bazı sembollerden olan mercan kolye ve küpesinin dudak rengiyle dengeli oluşu da gözlerden kaçmaz. Elmanın yanına iliştiirdiği hem zehirleme gücüne sahip hem de Merlin'in halsiz, uyuşmuş haliyle bağlantılandırabileceğimiz uyku, uyuşturma, ölümün sembolü olan gelincik çiçeği kırmızı tonlarıyla uyum içindedir. Burne- Jones'un temsilleri gibi hainlik emarelerini pek göstermez. Bize değil de yana çevrilmiş bakışlarından dolayı da ulaşılmaz görünmektedir. Bu *femme-fatale* Vivien'in kısmen çıplak göğsü Tiziano Vecelli'nin (yak.1488/90-1576) *Flora* resmindeki ilk günahın sembolü olan elmanın şekli ile paralellik kurmaktadır (Resim 89).³²⁰

Frederick Sandys'e nazaran Burne-Jones'un Vivien'i daha gizemlidir ve de sanatçı imgeleminde daha özgür ve orijinal davranmıştır. Sandys daha realist, daha geleneksel bir tarza sahiptir, o sanatçının imgeleminden çok beceriye önem vermiştir. Parlak renk kullanımı ve dikkatli tekniğiyle duyumsallığı vermede daha başarılıdır. Yüzünde bir özgüven, yarı kapalı siren gözlerinin güzelliği, üst dudağı hafifçe bir küçümseme edasında, Rossetti tarzı uzun boynu, açık ve dolu göğsü ile Sandys'in Vivien'i daha şehvetlidir.³²¹

³²⁰ Whitaker, **a.g.e.**, s. 232-233; Akt. Miliaras , **a.g.y.**, s. 167-168.

³²¹ Krebs, **a.g.e.**, s. 23.



Resim 88: Frederick Sandys, *Vivien*, 1863, Manchester Art Gallery, Manchester.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/vivien-205974>



Resim 89: Tiziano Vecelli, *Flora*, 1515-1517, Uffizi Gallery, Floransa.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/flora>

Cameron'un *Vivien ve Merlin* adlı fotoğrafı bu öyküyle ilgili başka bir örnek sunmaktadır. Tennyson'ın şu dizeleri fotoğrafı anlatmaktadır:

"...Ve çevik Vivien, ökçesinden destek alarak,
Ona doğru kıvrıldı, dizine yukarı kaydı ve oturdu,
Oyuk ayağı, onun ayak bileğinin arkasına dolandı
Birlikte, büktü bir kolunu boynunda
Yapıştı bir yılan gibi..."³²²

Her ne kadar dizelerde yılan benzetmesi yapılsa da fotoğraftaki görüntüde Vivien'in pozı genç bir Victoria Lady'sinin babası ya da büyükbabasının kucağında oturur gibi içtenlik içerir. Dizelerde Vivien'in şehvetli, fiziksel tarafı anlatılsa da fotoğrafta bu yılanvari detaylara rastlanmaz. Vivien Merlin'in kucağında oturur, elleri beyaz saçları ve sakallarına dokunur, birbirlerine bakarken gösterilmişlerdir (Resim 90).³²³



Resim 90: Julia Margaret Cameron, *Vivien ve Merlin*, yak. 1875, Metropolitan Museum, New York.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282121>

³²² Tennyson, **a.g.e.**, s. 281.

³²³ Taylor, **a.g.y.**, s. 68-69.

Bu ikilin diğer *Vivien ve Merlin* temalı bir pozu şu satırlara eşlik eder:

"...Merlin fazlaca konuşmuş ve fazlaca yıpranmış,
Teslim olmuştu, anlattı ona tüm efsunu ve uyudu.
Sonra, bir an, ortaya koydu cazibesini
Dokunmuş becerilerinin ve sallanan ellerin..."³²⁴

İkisi de ayakta duran bu figürlerden Vivien'in sağ eliyle Merlin'e doğru büyü yapmak için parmağıyla işaret ediyor oluşu hem cinsel hem de iktidarsal gücünün bir göstergesidir. Vivien emreder gibi Merlin ise uykulu, pasif, teslim olmuş gibidir.³²⁵ Vivien genç, güçlü, uzun gösterilmişken Merlin yaşlı saç sakalları bembeyaz gözleri kapalı sanki uykudaymış gibidir.

Mitle, şiirle ilgilenen Cameron'un izleyicide güçlü duygular uyandırma kabiliyeti tarzına yansımıştır. *Merlin ve Vivien* fotoğrafında da görüldüğü gibi fotoğraflarının rüya gibi bir izlenim vermesi izleyicide figürlerin gerçekten orada olup, sanki uzansa dokunabilecekmiş gibi bir algıya kapılmasını sağlar (Resim 91).³²⁶



Resim 91: Julia Margaret Cameron, *Vivien ve Merlin*, yak. 1875, Metropolitan Museum, New York.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/52.524.3.5/>

³²⁴ Tennyson, **a.g.e.**, s. 291.

³²⁵ Taylor, **a.g.y.**, s. 69-70.

³²⁶ Lisa Wagenhurst, "Alfred Lord Tennyson, Julia Margaret Cameron, and the Arthurian Legends: Re-writing and Re-envisioning Women's Roles in 19th Century England", Dominican University of Columbia, Master of Arts in Humanities, Master's Thesis, California, 2017, s. 30.

Gustave Doré de Vivien'in hain planlarını eğri büğrü, yılankavi, bükümlü kökler ve meşe ağacı dalları gibi göndermelerle işlemiştir. *Vivien ve Merlin Dinleniyor* eserinde ağacın kökleri ve dalları yılan gibi bükümlüdür.³²⁷ Vivien, görüntü olarak Orta-Doğulu bir elbise ile, egzotik miskin bakışlı esmer bir Çingene gibidir.³²⁸ Vivien'in uğursuz meşe ağacının dibinde Merlin'e doğru yaslanmasını direkt bir cinsel ima olarak okuruz, ancak Doré daha çok atmosferle ilgilendiği için erotizmini azaltmak üzere devasa, karanlık çevrede figürleri küçük gösterir (Resim 92).³²⁹



Resim 92: Gustave Doré, *Vivien ve Merlin Dinleniyor*, 1868, New York Public Library, New York.

Kaynak: <https://digitalcollections.nypl.org/items/6c540795-9cb4-4f50-e040-e00a180664c5>

³²⁷ Tapa, Lupack, **a.g.e.**, s. 22-23.

³²⁸ Catherine Phillips "Charades from the Middle Ages", Tennyson's "Idylls of the King" and the Chivalric Code, **Victorian Poetry**, Vol. 40, No.3, Sonbahar 2002, s. 242.

³²⁹ Taylor, **a.g.y.**, s. 70.

Sanatçının *Vivien Merlin'i Ağaca Hapseder* adlı başka bir çalışması da (Resim 93) şu dizeleri yansıtmaktadır:

"...Arthur'un avlusundan ayrılırken elde etti kumsalı;
Orada buldu küçük bir bot ve adım attı;
Ve Vivien takip etti, fakat o dikkat etmedi ona.
Vivien dümeni aldı ve o da yelkeni; bot
Yol aldı ani bir rüzgarla derinlikler boyunca
Ve dokunaklı Breton kumsalları boyunca ve karaya çıktılar.
Merlin, fazlaca konuşmuş ve fazlaca yıpranmış,
Teslim olmuştu, anlattı ona tüm efsunu ve uyudu..."³³⁰



Resim 93: Gustave Doré, *Vivien Merlin'i Ağaca Hapseder*, 1867, Buffalo University Library, New York.

Kaynak: <http://digital.lib.buffalo.edu/items/show/37145>

³³⁰ Tennyson, *a.g.e.*, s. 281.

Dore'nin sıkışık ormanları, karamsar manzarası, hayali kaleleri ve harabeleri İngiliz zevkine uygun düşmüştür. Doré, İngilizce bilmiyordu ve İngiltere'yi hiç görmemişti. Eserleri ise gizemli ve estetik yönüyle izleyici tarafından olumlu karşılanmıştır.³³¹

Merlin adlı eserinde Burne-Jones'un *Merlin'in Büyülenmesi* resmindeki ağaçlardan, dallardan esinlenen Beardsley, aynı zamanda figürün yerleştirilmesinde Antik Yunan vazolarından ilham almıştır. Merlin bir madalyonun içinde, taşın altına hapsedilişine uyan bir kompozisyona yerleştirilmiştir. Merlin, etrafındaki filizler, yeşilliklerle çevrelenmiş biçimde madalyonun içine büzülmüş, hapsedilmiş gibidir (Resim 94).³³²



Resim 94: Aubrey Beardsley, *Merlin*, 1893-94, Özel Koleksiyon.

Kaynak: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/beardsley/12.html>

Fransız besteci Ernest Chausson'un (1855-1899) *Le Roi Arthus* (Kral Arthur) isimli tek operası efsanenin bu yüzyıldaki sahne sanatlarındaki ender örneklerinden biridir. 1886- 1895 yılları arasında bestelediği operanın ilk sunumu 1903'te yapılmıştır. Sonraki sunum programında ise alttaki satırlar yer alır:

³³¹ Lacy, Ashe, Mancoff, **a.g.e.**, s. 240.

³³² Noemié, **a.g.e.**, s. 56-58.

"Viviane ve Merlin Brocéliande ormanındalar

Aşk sahnesi

Kral Arthur'un büyücüyü bulması için

ormana yolladıkları cirit atarlar

O kaçıp onlara katılmak ister

Viviane Merlin'le birlikte olur

Çiçek açmış alıç ağaçların arasında..."³³³

4.2.2. Morgan Le Fay Betimleri

Arthur Efsanesi'nin en kötücül kadın karakteri, isminin birçok değişik versiyonu bulunan Morgan le Fay'dir. Morgana, Morgaine, Fata Morgana (Peri Morgana) gibi isimleri mitolojinin efsaneyle kaynaşmış halinin kanıtıdır.³³⁴ Arthur Efsanesi'ndeki Morgan'a atfedilen sıfatlar ise Kelt kültürünün su, cinsellik ve güç bağlantısıyla yakından ilişkili olan üç İrlanda savaş tanrıçasının: Morrigan, Macha ve Badh (ayrıca deniz tanrıçası Manannán'ın peri eşi, Fand) birleşimidir.³³⁵ Arthur Efsanesi'nin bir diğer önemli karakteri Arthur'un üvey kızkardeşi Morgan le Fay'den ilk bahseden Monmouthlu Geoffrey'dir. *Vita Merlini* (yak. 1150) adlı kitabında ondan Avalon adasının bir şifacısı olarak bahsetmiştir. Morgan le Fay aynı zamanda Chrétien de Troyes'nin *Erec et Énide* ve *Yvain* romanslarında da geçer.

Zamanla rolü, karakteri değişen Morgan le Fay'i Malory bize Arthur'un üvey kızkardeşi olarak tanıtır. Hatta kardeşi olduğunu bilmeden Morgan ile ilişkiye giren Arthur'un ve krallığının sonunu getirecek olan da oğulları Mordred'dir. Efsane'de birçok kötü yönü bulunan, sinsî, büyücü, hain, şeytani bir karakterdir. Her defasında Arthur'u öldürmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Tennyson ise Arthur ile ilgili olumsuz bir algı yaratmamak için şiirlerinde üvey kızkardeşi Morgan le Fay'den hiç bahsetmemeyi tercih etmiştir. Bu şekilde Mordred'in Arthur'un oğlu olduğunu da söylemekten kurtulmuş olup hatta aralarında herhangi bir kan bağıntı ileri sürmemiştir.

Efsane'nin en kötücül kadın karakteri olan Morgan fena, ahlaksız, yönleriyle kendine Efsane'nin kötücül karakterlerinin olduğu ikinci kategoride yer bulur. Her seferinde kardeşine tuzak kurmasına rağmen, Malory metnin

³³³ Ed. Richard W. Barber, *Arthurian Literature IV*, Cambridge, D.S. Brewer- Barnes & Noble, 1985, s. 132.

³³⁴ Monika Kopřivová, "Women Characters in Arthurian Literature", Masaryk University, Department of English and American Studies, Master's Thesis, Brno, 2007, s. 39.

³³⁵ Pérez, a.g.e., s. 2-3.

sonunda onu da Arthur'un yanında kayıktakilerden biri yaparak uzlaşma sağlar.³³⁶

Burne-Jones'un 1862 tarihli *Morgan-le-Fay* adlı kâğıt üzerine guaj eseri karanlık, kasvetli bir havada Morgan'ı elindeki bitkiyi ağzına götürürken ve sağ kolunun altında bitkileri koyacağı bir kavanoz tutarken betimlemiştir (Resim 95). Üzerinde uzun altın sarısı bir elbise görülür. Elindeki bitkinin büyü yapmak için zehirli olma ihtimali varken öte yandan büyücü bunları iyileştirme amaçlı kullanmak için de toplamış olabilir.



Resim 95: Edward Burne-Jones, *Morgan-le-Fay*, 1862, Özel Koleksiyon.

Kaynak: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=227>

³³⁶ Štefanidesová, a.g.e., s.13-14.

Frederick Sandys *Morgan le Fay* adlı tuval üzerine yağlı boyasında *Arthur'un Ölümü'nün* dördüncü kitabının on birinci bölümünde geçtiği üzere Morgan le Fay'ın Arthur'u zehirlemek için hırkaya dokuduğu sahneyi seçmiştir (Resim 96). Bu öyküde Morgan her yeri mücevherlerle dolu bir hırkayı genç bir kızla saraya gönderir. Kendisini affettirmek yalanını öne süren Morgan'a karşı göl perisi, Arthur'u uyarmıştır. Bunun üzerine Arthur bu büyülu hırkayı giymez ve hırkayı önce genç kızın giymesini ister, kız reddedince de zorlar. Genç kızın giyer giymez yanarak kül olması üzerine büyü anlaşılır. Bu sahnede Morgan'ın elindeki hırka ve önündeki dokuma tezgahından anlaşıldığı üzere hırka henüz tamamlanmıştır. Morgan bir elinde lambayı tutarken öteki eliyle de büyü yapar. Sahnede sağdaki dokuma tezgahı, hayvan başlarının betimlendiği bir duvar halısı ve de Victoria Dönemi Gotik tarzı bir konsoldan sarkan büyülu hırka, kapatılma duygusu yaratır. Hırkanın altında büyü tamamlanınca kıyafeti koymak için süslü bir dolap ağzı açık bir şekilde beklemektedir. Yere saçılmış büyü kitabı olduğunu düşünebileceğimiz açık duran kitaplar, fantastik biçimli vazolar, hayvan biçimli lamba, taze yeşil otlar, tüm bu gizemli semboller, yerdeki objeler, dokuma tezgahının üzerindeki bilgeliğin sembolü baykuşlar da dahil olmak üzere onun karanlık büyücü yönüne göndermedir. Çok küçük bir pencereden Camelot'un tarlaları gözükür. Dokuma tezgahının arkasından batmakta olan güneş, bu büyüünün karanlıkla olan ilişkisini hatırlatır. Sanatçının sevgilisi model Keomi'nin koyu kalın saçları, uzun boynu, ufak tefek elleri ve şehvetli dudaklarının yanında nefret ve intikam duygularından dolayı yorgun ve bıkkın yüzü, dudaklarının pişmanlık ve kararlılık dolu duruşu betimlenmiştir. Çok renkli egzotik kıyafetinde barbarsı renkler, kabalistik işaretler ve tuhaf kuşlar, zarif yılanlar, farklı tasarımlar ve leopar derisi apronuyla oldukça süslü motiflerdir.³³⁷

Pérez'e göre, Mısır frizi ve bir Hindu bronzunun da olduğu bu oda kalabalık, istiflenmiş gibidir; dokuma tezgahı bize *Shalott Lady'sini* anımsatmaktadır. Morgan'ın leopar derisi ile sarmalanması onun hayvani ve değersiz yönünü vurgularken, o dönem Pre-Raphaelite çevresinin bir hayli ilgilendiği Japon form hayranlığı Morgan'ın hayvan postundan sarkan yeşil

³³⁷ Whitaker, a.g.e., s. 243-244; Matilda Krebs, a.g.e., s. 24.

kimono ile sunulmuştur. Morgan'ın "ötekiliği" Sandys'in salt model seçimiyle değil aynı zamanda resmettiği aksesuarlarla da gözümüzden kaçmaz.³³⁸



Resim 96: Frederick Sandys, *Morgan le Fay*, 1864, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/morgan-le-fay/bQG4hil-9FMmYA>

³³⁸ Pérez, a.g.e., s.168-169.

John Roddam Spencer Stanhope'un (1829-1908), *Morgan le Fay* resminde kadının büyücü olduğuna dair sembolleri pek göremeyiz. Arkasında pencereden görülebilen bir manzara göze çarpar. Vazoda ve yerde kırmızı zambaklar dikkati çeker (Resim 97).



Resim 97: John Roddam Spencer Stanhope, *Morgan le Fay*, yak. 1880.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morgan_Le_Fay_by_Spencer_Stanhope...

4.3. Ölümün Yüceltilmesi Bağlamında Arthur'un Temsili

19.yüzyılda Arthur betimleri daha çok Arthur'un Ölümü ya da Arthur'un Yuvarlak Masa Şövalyeleriyle beraber gösterildiği sahnelerle karşımıza çıkmaktadır. Poulson'a göre; Efsane'nin ana karakteri Kral Arthur, şair Tennyson aracılığıyla 19. yy. betimlerinde dar alınlı, koyu renk saç ve ve gözleri olan, kısa boylu bir Kelt kahramanı yerine mavi gözlü, sarışın bir Anglo-Saxon prototipiyle değerlendirilmiştir. Çünkü, Keltler, batıla inanan, güvenilmez kişilerdi. Dış görünüşleriyle de alt sınıf, suçlu kesim tiplerine uygun görüntüler olarak Anglo-Saxonların, Keltlere olan ırksal üstünlüğü duygusunu dış görünüş üzerinden nasıl algıladığımızı belirleyen etmenlerin kaynağıydılar.³³⁹

Malory ve Tennyson'ın Kral Arthur figürüne yaklaşımları da genelde farklı olmuştur. Malory, Arthur'u hataları, günahları da olan doğal bir insan gibi gösterirken, Tennyson bize onu günahsız, kusursuz biri gibi hatta Tanrı gibi, idealize edilen bir erkek gibi betimlemiştir.

Örneğin, *Arthur'un Ölümü*'nde birinci kitabının yedinci bölümünde Kral ile üvey kızkardeşi Morgan le Fay'ın ilişkisinden ve oğulları Mordred'den bahsedilir ya da aynı kitabın yirmi beşinci bölümünde Kral'ın mayısın birinde doğan tüm çocukların öldürülmesi emrini verdiği yazar. Ancak, Tennyson ise bunların hiçbirinden bahsetmez.

Arthur'un şövalyeliğin etik kodlarından birini temsil ettiği William Dyce'ın *Cömertlik: Kral Arthur Attan Düşer ve Launcelot Tarafından Kurtarılır* (Resim 98) adlı eseri *Arthur'un Ölümü*'nden esinlenerek yapılmıştır. Bu eserin yirminci kitabının on üçüncü bölümünün öyküsü ise şöyledir: Sir Gawaine, Agravaine ve Mordred'in Kral'ı ikna edip Sir Launcelot'un Joyous Gard adlı şatosunu kuşatmalarıyla başlayan savaş esnasında Kral Arthur ve Sir Launcelot orduları arasındaki Sir Bors, Kral Arthur'u mızrağıyla atından yere düşürdükten sonra atından inip kılıcını çekerek Kral'ı öldürmeye yeltenir; bunun üzerine Sir Launcelot, Sir Bors'u sert bir dille uyarıp onu engeller ve Kral'ı korur. Sonrasında Launcelot atından iner ve Kral'ı tekrar atına bindirir. Yüzüne soyluluk, merhamet ve acının yansıdığı Sir Launcelot mavi giysisi üzerine kırmızı çizgili yeşil pelerini, kalkanı ve beyaz atı ile Kral ise kırmızı elbisesi, mücevherli tacı, altından kollukları, Bors'un kırmızı elbisesi ve yeşil

³³⁹ Poulson, a.g.e., s. 57.

çorabı gibi öğeler bu şövalyelerin soylu bir geçmişi olduğunu gösterir. Bir yoruma göre de Kral ve Launcelot belirgin şekilde Alman görünüşlü betimlenmiştir. Hatta Launcelot, Prens Albert'e benzetilmiştir.³⁴⁰



Resim 98: William Dyce, *Cömertlik: Kral Arthur Attan Düşer ve Launcelot Tarafından Kurtarılır*, 1852, the Palace of Westminster, Londra.

Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5933/generosity-king-arthur-unhorsed-spared-sir-lancelot>

William Dyce'ın Westminster Sarayı için tasarladığı programda reddedilen eseri *Konukseverlik: Sir Tristram'ın Yuvarlak Masa Kardeşliğine Kabulü*, şövalyelerin Kutsal Kâse arayışlarına çıkmadan önceki hazırlıkları ve dinsel ritüellerin gerçekleştiği anı gösterir (Resim 99). Mekân, Camelot'un avlusudur. Dyce, bu sahnede öyküdeki gibi tüm heyecanı, gerilimi

³⁴⁰ Whitaker, a.g.e., s. 182; Poulson, a.g.e., s. 57.

gösterebilmiştir. Oldukça kalabalık olan sahnede Kral Arthur'un gösterişli peleriniyle vakur duruşu, yaşlı ve bir Rönesans dönemi patriarkı gibi katı duruşu, geniş omuzlarının liderlik yüküyle hafif eğilmiş olması ve başını öne eğerken, bir eliyle de kalbine dokunması bu yolculuğun kaçınılmaz sonucunun farkında oluşunun ve bundan kaçamayacağını göstergesidir.³⁴¹ Dyce, kraliçe ve şövalyenin ilişkisini belli etmemek için normalde gizli gerçekleşen Launcelot ve kraliçenin veda sahnesini kalabalık içinde, tüm şövalyeler yola çıkacakken betimler.³⁴² Yeşiller içindeki şövalye, mavi pelerin giymiş kraliçenin önünde eğilip elini öper. Tacı ve sarı küppesiyle ayakta duran Arthur ise kraliçenin yanındadır ancak onlara arkasını dönmüştür.



Resim 99: William Dyce, *Dindarlık: Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışı için Yola Çıkışları*, 1849, The National Gallery of Scotland, İskoçya.

Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5932/piety-knights-round-table-about-depart-quest-holy-grail>

Arthur'un ölümüyle ilgili en bilinen örneklerden biri James Archer'ın (1823-1904), *Arthur'un Ölümü* adlı eseridir (Resim 100). Resmin kaynağı olan Arthur'un Ölümü'nin yirmi birinci kitabının altıncı bölümünde geçen öykü şöyledir: ağır yaralanan Arthur yanında kraliçeler ve Ladylerle iyileşmek için Avalon'a doğru yol alır. Arthur'un kızkardeşi Morgan Le Fay, Northgalis Kraliçesi ve Issız Toprakların kraliçesi olan üç kraliçeyle beraber Göl perilerinden Nimue kendinden geçmiş olan Arthur'un çevresinde yas tutar

³⁴¹ Mancoff, a.g.y., s. 271.

³⁴² Breton-Guay, a.g.e., s. 240.

vaziyettedir. Resimde ise kadınlar deniz kenarında yeşil çimenlerin ve elma ağacının altında betimlenmişlerdir. Morgan le Fay, dizlerine yatmış Arthur'un bandajlı kafasını tutar. Arthur saygınlığına uygun olarak savaşçı kıyafetiyle betimlenmiştir. Resmin sağında ağacın yanında Kutsal Kase'yi taşıyan kâse meleği saydam betimlenmişken, resmin solunda ise uzakta kalan Merlin ve Nimue konuşurken görülür.³⁴³



Resim 100: James Archer, *Arthur'un Ölümü*, yak. 1860, Manchester Art Gallery, Manchester.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/la-mort-darthur-204376>

John Mullaster Carrick (1833-1896) ise *Arthur'un Ölümü* adlı resminde Arthur ve Sir Bedivere'in bataklık bir kıyıda ölüm kaygısını beklerkenki anlarını betimlemiştir. Bedivere bir yandan kollarıyla krala destek yaparken, silüeti görünen büyük bir kadırgaya bakar. Ejderha başlı bu kadırganın gölge gibi olması Arthur'un son yolculuğunu ima etmektedir. Bedivere kadırgayı görünce hafifçe Arthur'u kaldırmaya çalışır ancak kral çok yorgundur, tüm gücünü

³⁴³ Whitaker, a.g.e., s. 215.

yitirmiştir. Ölürken bile saygın kıyafette betimlenmeleri ve sıcak arkadaşlık bağları Victoria Dönemi erkeklerine ölümün amacının hayatın anlamını kanıtlamak olduğuna dair bir öğreti sunmaktadır (Resim 101).³⁴⁴



Resim 101: John Mullaster Carrick, *Arthur'un Ölümü*, 1862, Sotheby's, Londra.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Mulcaster_Carrick#/media/File:Death-Arthur-Carrick.jpg.

William Bell Scott'ın, *Kral Arthur'un Büyü Diyarına Götürülüşü* resminde günbatımı sahnesi görülür (Resim 102). Yaralı Arthur'un Avalon'a gönderilmesi ile güneşin batması krallığın sona ermesi diye yorumlanabilir.³⁴⁵

Birçok krala atfedilen güneş imgesi Arthur için de söz konusu olmuştur. Tennyson'ın Arthur'u güneşle betimlemesi bu satırlarda ortaya çıkar. Müller'in güneş mitine göre pagan dönemde insanlar doğan güneşi sonsuzluğun imgesi olarak görürler, tanrılarını da gökyüzü ve güneşle bağlantılandırırılar.³⁴⁶ Doğan

³⁴⁴ Kennedy, **a.g.e.**, s. 276.

³⁴⁵ Poulson, **a.g.e.**, s.227.

³⁴⁶ Angus Nicholls, "Max Müller and the Comparative Method", (Çevrimiçi), <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/48943/Nicholls%20Max%20M%C3%BCller%20and%20the%20Comparative%20Method%202015%20Accepted.pdf?sequence=1>, 12 Nisan 2019.

ve batan güneşin Tanrı'nın gücünü göstermesinin, zamanla yerini krallara bırakmasının Arthur'daki yansımaları Tennyson şu dizelerle gösterir:

*"...Ve ıstık ve parlak bukleler
Ki alını benzetir doğan güneşe
Kürsülü tahtından yukarıda..."³⁴⁷*

Kraliçelerin, Ladylerin olduğu kayık büyüğü adaya varmıştır, Arthur adaya henüz taşınmış gibidir. Zırhı, tacıyla betimlenen, bir kraliçenin dizlerinde ölü yatan Arthur mosmor suratıyla bir hayli korkutucu görünür. Kalın gövdeli ağaçların altında büyüğü bir yer olduğu hissi uyandıran bu yerde başka kişiler de görülür. Üzgün Ladylerin arkasından seçilen kürek çeken iki karartı kayıkta başka kadınları taşıyordur. Nilüfer ve kuğuların suda bıraktığı izlerden bir hareket okunur.

Anamalı politikalar yüzünden korkunç bir hal alan 19. yy.da Kennedy'e göre; salgın hastalıklar, yetersiz hastane, bakım, ekipman servisleri, yüksek ölüm oranları gibi sebeplerden ötürü ölümün kol gezdiği Victoria Dönemi insanları bununla baş etmek için romantik bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Önemli olan senden sonrakilere nasıl iyi bir insan olduğunu göstermek gibi ölümler yanında ne kadar insan varsa o kadar iyisin, sevilirsin demek ki gibi düşünceleriyle bir bakıma rahatlamışlardır. Bu yüzden de ölüm döşegi sahnelerinde hayatın ahlaki ve doğal yönünü göstermek için ölünün çevresinde birçok insan göstermek Victoria Dönemi'nde çok meşhur bir betim serüveni yaratmıştır.³⁴⁸ Morglar ve hastaneler gibi bugün ölümü bizden uzakta tutan birimlerin olmadığı bu yüzyılda ölüm domestik hayatın bir parçasıydı. Ölüm döşegi sahnelerinin yoğunluğu, cenaze merasimlerinin detaylı planlanması ve ölünün saygınlık uyandıracak şekilde giydirilmesi ölümü idealize eden anlayışın göstergesiydi.

³⁴⁷ Tennyson, a.g.e., s. 355.

³⁴⁸ Kennedy, a.g.e., s.275.



Resim 102: William Bell Scott, *Kral Arthur'un Büyü Diyarına Götürülüşü*, 1847, Özel Koleksiyon.

Kaynak:https://www.christies.com/img/LotImages/2013/CKS/2013_CKS_01128_0006_000

(william_bell_scott_king_arthur_carried_to_the_land_of_enchantment_some).jpg

Burne-Jones, en son eseri olan *Arthur'un Avalon'daki Son Uykusu*'na, 1881'de George Howard'ın kütüphanesine asmak için resmi ısmarlamasıyla başlamış, sonrasında boyutlarının artmasıyla üç stüdyonun kiralanmasına sebep olan devasa bir çalışmaya dönüştürmüştür (Resim 103). Burne-Jones'un ölmeden önceki gün bile üzerinde çalıştığı, bittiğini kabul etmediği ve nihayetinde tamamlayamadığı bir eserdir. Bu onun Arthur Efsanesi'ne adanmış hayatının özeti, aynı zamanda detaylı ve obsesif bir itina gösterdiği resminin kendi başına hem sembolik hem de fiziksel olarak bir öyküsü olmuştur. Yaşlılığı, bozulan sağlığı, gittikçe azalan gençlik heyecanları ve umutları, çok yakın arkadaşı Morris'in de ölmesi Arthur'un ölümü gibi bir temayı ele alışımda melankolik bir hava yaratmıştır. Sanatçı artık yaşlanmış ve son uykusundaki Arthur gibi hissetmektedir. Resmin her detayına obsesifçe yaklaşmıştır. Bu obsesifliğine örnek olarak sahnenin ön planını yaz çiçekleri ile doldurmak istediğinde stüdyoya haseki küpesi çiçekleri, unutma beni, zambak gibi çiçekler getirip incelemiştir. Avalon'a olan obsesifliği mekân tariflerinde de bir sembole

dönüşmüştür. Stüdyodan gönderdiği mektuplarda "Avalon'dayım." ya da "Henüz Avalon'da değilim." gibi ifadeler bulunur.³⁴⁹

Üç duvarla çevrili bir manastır bahçesinde uyuyan Kralın üstündeki bronz gölgelikte Kutsal Kâse macerasını anlatan süslü sahneler yer alır. Kralın çevresi ölümüne ağlayan kraliçeler ve Ladylerle sarılmıştır. Morgan le Fay'in dizleri üzerinde uzanan Arthur'un çevresindeki yere çökmüş ya da ayakta bekleyen figürler kralın kendisine geri gelmesini bekler gibidirler.³⁵⁰ Poulson'a göre de bu resimdeki androjen görüntülü bir grup asker de dahil her bir figür kadındır. *Three Graces*'ten (Üç Güzeller) türeyen bir pozdur. Efsane'deki yıkıcı özellikleri yerine artık bu kadınların rolü iyileştirmek ve yardımcı olmaktır. Sahip oldukları güçlerle onu bu uzun yolculuğunda korumaktır.³⁵¹



Resim 103: Sir Edward Burne-Jones, *Arthur'un Avalon'daki Son Uykusu*, 1881-1898, The Museo de Arte de Ponce, Porto Riko

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/visionary-oddity>

Fotoğrafçı Julia M. Cameron'ın Kral Arthur ile ilgili fotoğraflarından *Kral Arthur*'da kral Viking miğfer ve zırhıyla bir eli kılıcının üzerinde gururlu bir şekilde başını yana çevirmiştir. Soğuk bir duruşu olan Arthur için kraliçenin:

³⁴⁹ Burne-Jones, **a.g.e.**, s. 340.

³⁵⁰ Krebs, **a.g.e.**, s. 417-418; Fiona MacCarthy, "Secure me a famous wall", (Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/books/2008/may/17/art.art>, 12 Mart 2019.

³⁵¹ Poulson, **a.g.e.**, s. 155.

"... Ve döndüğünde bile... Bir devin hayaleti görünüşünde..."³⁵² sözleri bu fotoğrafa not düşülmüştür (Resim 104).³⁵³



Resim 104: Julia Margaret Cameron, *Kral Arthur*, 1875, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1098283/king-arthur-photograph-cameron-julia-margaret/>

4.4. Şövalyeliğin Yüceltilmesi Bağlamında Kutsal Kase

Arayışındaki Şövalyelerin Betimleri

Sembolik, mitolojik anlatımda göksel takımyıldızının sembolü olan Yuvarlak Masa³⁵⁴ dünyanın yuvarlaklığının temsilidir. İlk olarak Wace'ın *Roman de Brut* eserinde geçen Arthur'un yuvarlak masası, oturan hiçbir baronun birbirlerinden üstün olmadığını simgelemesi açısından önemlidir. Kraliçe Guenever saraya düğün hediyesi olarak masayı ve yüz şövalyeyi kendisiyle beraber getirmiştir. Sonrasında başka şövalyelerin de eklenmesiyle yuvarlak masa Arthur'un krallığının en önemli nişanelerinden biri haline

³⁵² Tennyson, **a.g.e.**, s. 349.

³⁵³ Katherine Marsh, "Julia Margaret Cameron" (Çevrimiçi), <https://d.lib.rochester.edu/camelot/creator/julia-margaret-cameron/>, 12 Ocak 2019.

³⁵⁴ Rodger Drew, "**Symbolism and Sources in the Painting and Poetry of Dante Gabriel Rossetti**", University of Glasgow, Faculty of Arts, PhD Thesis, Glasgow, 1996, s. 304.

gelmiştir.³⁵⁵

Jacques le Goff'a göre, "...Yuvarlak Masa,güçlü bir eşitsizlik ve hiyerarşik yapıya sahip Orta Çağ toplumunda, cisimleşmemiş bir eşitlik dünyasıdır. Feodal ideolojide yine de soylu ve aristokrat üst tabakada bazı kurumlar ve bir eşitlik davranışı yaratmaya heves vardır. Senyörle vasalın dudaktan öpüşmesi, bunun eylemsel bir simgesidir. Yuvarlak Masa, evrenin bütünlüğüne ve dünyanın tamamına yaptığı göndermenin ötesinde, Arthur'un teminatı olduğu ve toplumsal cisimleşmesini aristokraside bulacak bir düşür..."³⁵⁶

Efsane'nin kadın kahramanları dışında okuyana büyük bir haz veren diğer başat karakterler Arthur'un Yuvarlak Masa Şövalyeleridir. Bu şövalyelerin en yeteneklisi Sir Launcelot, Lancelot, Lancelot of the Lake ya da Fransızcası Lancelot du Lac gibi farklı yazımları olan Launcelot ilk kez Chrétien'in *Erec* romansında geçer, ancak Ulrich von Zatzikhoven'in *Lanzelet* (yak.1200) şiirinde de sözü geçen bu çocuğun bir peri tarafından kaçırılıp sevgiyle ve büyük bir eğitimden geçirilip büyüyünce şövalyelere katıldığı anlatılır. Bu şiir 13. yy. eseri Kral Arthur Efsanelerinin *Prose Lancelot* ya da *Vulgate Cycle*'da Arthur Efsanesi'yle kaynaştırılıp geliştirilmiştir.³⁵⁷

Şövalyeliğin önemli özelliklerinden olan macera arayışlarının bir örneğini John Roddam Spencer Stanhope sunmuştur. Stanhope'un (1829-1908) *Sir Gawaine Çeşmede Üç Lady ile Karşılaşır* adlı duvar resmi Malory'nin dördüncü kitabının on sekiz ve on dokuzuncu bölümlerinde geçen öyküyü anlatmaktadır. Öykü ise şöyledir: Sir Marhaus 'ın Sir Gawaine, Sir Uwayne ile savaşlarının dostça kucaklaşma ile sonuçlanması üzerine bu üç şövalye beraber yol almaya karar verir. Derin bir vadiye vardıklarında pınar başında güzel bir çeşme ve bu çeşmenin yanında üç genç kadın fark ederler. Şövalyeler atlarını sürüp genç kadınlarla tanışırlar. İçlerinden en büyüğünün ya altmış ya da daha yaşlı olan bu kadının başında altından bir çelenk bulunur ve saçları beyazdır. İkinci lady ise otuz yaşında ve başında altın bir halka taşır, üçüncüsü ise başında çiçekten bir çelenk ile on beşli yaşlarındadır. Her şövalye, kadınlardan birini seçerek maceralarına devam eder. Sir Uwayne en yaşlısını, Sir Marhaus otuz yaşındakini istediğini söyler. Sir Gawaine'e ise en genci kalır. Kendilerine bir lady seçen şövalyelerin macera aramaya kendi yollarına gitmeleri gerekmektedir. Stanhope'un duvar resminde sadece Sir Gawaine ve onun yol

³⁵⁵ "Round Table", (Çevrimiçi), <http://www.britannica.com/topic>, 14 Şubat 2019.

³⁵⁶ Le Goff, a.g.e., s. 29.

³⁵⁷ Derek Brewer, "The Presentation of the Characters of Lancelot", Ed. Lori J. Walters, *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, Great Britain, Routledge, 2002, s. 3-4.

arkadaşı olacak genç kız görülür. Kırmızılar içinde başında gençliği sembolize eden çiçekli tacıyla genç kız sağda şövalyenin önünde eğilmiş beklerken betimlenmiştir. Ayakta duran Sir Gawaine ise ona bakmaktadır. Resimde iki lady solda ayaktadırlar. Stanhope ve Prinsep'in seçtiği konular bağlantılıdır. Val Prinsep'in seçtiği konu, *Sir Pelleas Lady Ettard'ı Bırakır*; Stanhope'un sahnesinde geçen öykünün devamı niteliğindedir. Aynı kitabın sonraki bölümlerinde Prinsep'in betimlediği konunun öyküsüne göre Sir Gawaine, Sir Pelleas'ın çok büyük acılar içinde olduğunu görünce şövalyeye ile konuşup ona yardım etmek istemiştir. Sir Pelleas aşık olduğu ama karşılığını alamadığı hiçbir zaman Pelleas'ı sevmeyeceğini söyleyen, şövalyeyi her fırsatta küçük düşüren Lady Ettard'dan ona bahseder. Sir Gawaine, şövalyeye Lady'nin onu sevmesini sağlayacağına yemin ederek yanından ayrılır. Sir Pelleas'a yardım sözünde bulunan Sir Gawaine, Lady Ettard'ın çadırlarının bulunduğu şatoya gider ve orada Pelleas'ı öldürdüğünü söyleyip Lady ile birlikte olur. Aldatıldığını anlayan Pelleas ölmek ister ancak Göl Perisi Nimue, Pelleas'ın kederinden inleyen şövalyenin üzüntü dolu sözlerini duyunca ona yardım etmek ister. Nimue, Sir Pelleas'ı büyüleyerek uyutur ve Lady Ettard'ı şövalyenin yanına getirerek ona da büyü yapar. Büyü işe yarar. Şövalye uyandığında Ettard'dan nefret ederken büyü nedeniyle lady ona deliler gibi aşık olmuştur. Prinsep, bu öykünün doruk noktasını Lady ona çılgınlar gibi aşık olmuşken, Sir Pelleas'ın Lady Ettard'dan nefret edişini betimlemiştir (105-106).



Resim 105: John Roddam Spencer Stanhope, 1857, *Sir Gawaine Çeşmede Üç Lady ile Karşılaşır*, 1859, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak: <http://preraphaelitepaintings.blogspot.com/2011/11/oxford-union-murals.html>



Resim 106: *Val Prinsep, Sir Pelleas Lady Ettard'ı Bırakır*, 1857, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak: <https://www.oxford-union.org/library/murals>

Yine şövalyeliğin önemiyle ilgili başka bir Dyce eseri ise *Merhamet: Sir Gawaine Merhametli Olacağına ve Asla Ladylere Karşı Olmayacağına Yemin Eder*'dir (Resim 107). Bu sahne Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nün üçüncü kitabının beş, altı, yedi ve sekizinci bölümlerinde geçen olayları anlatır. Kral Arthur ve Guenever'in düğün ziyafetinde beyaz bir karacanın ardından beyaz bir av köpeğinin ve onların ardından havlayan otuz çift siyah köpeğin ziyafet salonuna koşarak girmeleri üzerine beyaz karacayı geri getirmek macerasını üstlenen Sir Gawaine'in öyküsüyle başlar. Bu kovalamaca esnasında gerçekleşen bir kavgada Sir Gawaine düşmanı olan bir şövalyeyi öldürmek yerine yanlışlıkla şövalyenin sevgilisinin kafasını uçarur ve bu yüzden Sir Gawaine suçlu durumuna düşer. Bu olay üzerine Kraliçenin atadığı Ladyler jürisiyle Sir Gawaine'in hayatı boyunca Ladyleri savunmak adına savaşağı ve onlara daima nazik davranıp merhametli olacağına dair bir karara gidilir. Şövalyenin af dilediği anın sahnelendiği bu resimde, Sir Gawaine yaptığı hatanın farkında olup af dilemek için dizleri üzerine çökmüş, bir elini de yemin eder gibi yüreğinin üzerine götürürken görülür. Bakışları işlemeli tahtında ayağı kalkmış, oldukça nazik duran Kraliçe'ye doğrudur. Diğer Ladyler ise tahtın çevresine yayılmış, olaya dikkat kesilmiş şekildedirler. Şövalyenin kılıcını tutan bir Lady'nin ciddi bakışları direkt şövalyenin üzerindedir. Kırmızı, sarı, gri tonlamalarla sıcak bir sahne yaratılmıştır.



Resim 107: *Merhamet: Sir Gawaine Merhametli Olacağına ve Asla Ladylere Karşı Olmayacağına Yemin Eder*, 1854, The Palace of Westminster, Londra.

Kaynak: http://www.19thcartworldwide.org/autumn_07/articles/wrig_06.html

John Gilbert'in *Göllü Lancelot* adlı yağlı boya tablosu, *Arthur'un Ölümü*'nün altıncı kitabının yedi ve dokuzuncu bölümlerinde geçen öyküyü betimler: öyküde Sir Launcelot'un genç bir kıza yaşadığı memlekette macera olup olmadığını sorması üzerine kız, Yuvarlak Masa Şövalyelerinden bazılarını esir alan Sir Tarquin'den bahseder. Bunun üzerine Launcelot ile Sir Tarquin'i bulmak için bir tasın ağaca asılı olduğu sığ bir su kenarına giderler. Tasa çok şiddetle vurup onu delmeyi başaran Sir Launcelot nihayet Sir Tarquin'i gelirken görür, atın zırhına bağlanmış bir adam da gören Launcelot, bu adamın Yuvarlak Masa Şövalyelerinden biri olduğunu anlar ve savaşarak Sir Tarquin'i öldürür. Resimde atları üzerinde mızrakları çekilmiş bir halde bu iki savaşçının karşılaştığı an seçilmiştir. Ağacın dalları, şövalye ve atların hareketi, suyun yoğun dalgası, Lady'nin öne doğrulan vücudu tüm hepsi resmin ritmine uyum gösterir. Hafif tonlu toprak renkleri, fırtınalı hava, Lady'nin telaşı, sisli dağlar kötülük alameti atmosfere uyum sağlar.³⁵⁸ Ağacın dallarında asılı taslar,

³⁵⁸ Whitaker, a.g.e., s. 249.

korkudan büyük gövdeli ağacın altına sığınan Lady, Sir Tarquin'in arkasında kalan atın zırhına bağlanmış bir adam da resmin diğer öğeleridir (Resim 108).



Resim 108: John Gilbert, *Göllü Lancelot*, 1886, Guildhall Art Gallery, Londra.

Kaynak: <http://www.victorianweb.org/painting/gilbert/paintings/16.html>

19. yy.da görsel sanatlarda çoğunlukla şövalye betimleriyle beraber işlenen Kutsal Kase Arayışı Efsane'nin önemli bir temasıdır. *Sangreal*, *Sancgreal*, *Holy Graal* gibi varyasyonları olan Kutsal Kâse, Kelt mitolojisindeki bolluk kabı, *vessel of plenty* (bereketin kabı); *cauldron of abundance and resurrestion* (bolluk ve diriliş kazanı) gibi anlamlardan zaman içinde uzaklaşıp mucizevi güçlere sahip Hristiyanlığın Kutsal Kase'sine bağlanır. Aynı zamanda Kase'nin şeklinin kadın vücuduna benzerliği ve pagan zamanlarda bereketliliğin sembolü oluşuyla kadın tanrıçalarla özdeşleştirilen Kase'yi Arthur Efsanesi'nde ilk defa işleyen 12. yüzyılda yazdığı *Le Conte del Graal* ile Chretien de Troyes'dur. Bu romansında şövalye Perceval'in arayışa çıktığı kâsedan ve bir törende geçen genç birinin kanayan bir mızrak³⁵⁹ taşımasından, arkasından gelenlerin şamdanla gelmesinden ve son kaseyi taşıyan genç bir kız görülmesinden bahseder. Zaman içinde Hristiyanlık

³⁵⁹ Kase gibi kökeni Kelt mitolojisine dayanan mızrak ancak zamanla Hristiyanlıkla bağlantılandırılınca İsa'nın böğrünün delindiği mızrak olarak karşımıza çıkar.

yönünün arttığı kase Robert de Boron tarafından 12. yüzyılın sonu ya da 13. yüzyılın başında yazmış olduğu *Le Roman du Graal* ya da *Joseph d'Arimathie* eserinde İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kullandığı ve çarmıha gerildiğinde kanının toplandığı bir kaba dönüşür. Robert de Boron'un hikayesinde Arthur hikayesi İsa'ya bağlanmış olur, böylelikle kaseye kutsallık kazandırılır. *Vulgate Cycle*'i oluşturan *Queste del Saint* ile kase öyküsüne Galahad da katılmış olur.³⁶⁰

Kutsal Kase'nin Arthur'un sarayına geliş öyküsü ise şöyledir: İsa, Son Akşam Yemeği'nde kullandığı kaseyi Arimathealı Yusuf'a vermiştir ve o da kaseyle İsa çarmıha gerilirken yaralarından dökülen kanlarını toplayıp, İsa'nın böğrünü delen mızrağıyla beraber ikisini Britanya'ya getirmiştir. Yıllar boyunca görülebilen kase'nin koruması Arimathealı Yusuf ve soyuna bırakılmıştır. Yalnız onun korumasını yapacak kişiler günahattan uzak duran kişiler olmalıydı. Nesiller boyu bu sülale tarafından korunan kase, bir muhafızın elbisesi çözülen genç bir hacı kadına bakmasıyla görülemez hale gelmiştir. Mızrak ise muhafızın üstüne düşüp derin bir yara açmıştır. Nerede olduğu bilinmeyen kase yüzyıllardır saklı durmaktadır. Şövalyeler işte bu kutsal kaseyi bulma peşindedirler. Ancak Kutsal Kaseyi bulabilmek çok zordur onu bu yüzden herkes göremez, görebilmek için tamamen günahsız olmak gerekir. Arthur efsanesine göre Kutsal Kaseye üç kişi yaklaşabilmiştir. Bunlardan biri olan Sir Launcelot krala ihaneti yüzünden göremez. Sir Perceval ise kaseye çok yaklaşmıştır fakat onu görememiştir, nedeni ise acı ve üzüntüsünden ölen annesini yalnız bırakmış olmasıdır. Sir Galahad ise tek bir günahı bile olmadığından kaseye ulaşır ve kaseyi görünce de çok istediği üzere hayatını kaybeder. 19. yy.a değin çoğunlukla unutulmuş kase Orta Çağ'a ilginin yükselişiyle yeniden sahnede yerini alır.

Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri Efsanesi'ne konu olan ve şövalyelerin arayışa çıktığı *Arthur'un Ölümü*'nin on üçüncü kitabının birinci bölümünde geçen öyküde Kutsal Kase arayışı Camelot'a dörtlü gelen genç bir Lady'nin Sir Launcelot'u, Galahad'ı şövalye yapması için kendisiyle bir manastıra götürüşü, kitabın sonraki bölümlerinde devam eden olaylarda

³⁶⁰ Jean Markale, *The Grail: The Celtic Origins of the Sacred Icon, Inner Traditions International*, Rochester, Vermont, 1999s.36; "Holy Grail", (çevrimiçi), <https://www.britannica.com/topic/Grail>, 10 Kasım 2018.

Galahad'ın yuvarlak masada kimsenin oturmadığı, oturmak isteyen cezalandırıldığı (Siege Perilous) Tehlikeli Koltuk'a oturması ve şövalyelerin hepsinin kutsal kaseyi arayışa çıkacaklarına yemin etmesiyle macera başlar. Yola çıkmadan önceki gün akşam yemeği yemek için herkes yerini almışken aniden çok büyük bir gürültü duyarlar, gökyüzü gürler, şövalyelerin bulundukları yer sarsılır, divanhaneye güneş ışığından yedi kat parlak bir güneş ışığı girmiştir. Herkes taş kesilmiştir. Bir anda çok güzel kokularla beraber şövalyelerin önüne en sevdikleri yiyecek ve içecekler doluşmuştur. Tüm bunlara sebep beyaz ipekle örtülü kutsal kasenin onu taşıyanla içeri girmesi ve dolaştırılıp sonra kaybolmasıdır. Fakat kimse onu ne görmüştür ne de duymuştur. Bu mucize üzerine Yuvarlak Masa şövalyelerinin büyük bir kısmı ertesi gün Kutsal Kase'yi aramaya gideceklerine yemin eder. Kral Arthur, çoğunun öleceğini bildiği için şövalyelerinden ayrılma kararına çok üzülür. Şövalyelere eşlik etmesi yasaklanan aşıkları da çok üzgündür. Bu maceraya yüz elli şövalye katılır. Bir müddet sonra Vagon adlı kasabaya giden şövalyeler ertesi sabah birbirlerinden ayrılmaya karar verirler. Galahad, yola çıkışının dördüncü günü beyaz bir manastıra varıp orada kimsenin elde edemediği bir kalkanı ele geçirir. Atribüsü haline gelen bembeyaz kalkanın tam ortasında kırmızı bir haç vardır. Kitabın sonraki bölümlerinde ise başlarından birçok serüven geçen şövalyelerin arasından en günahsız olan Sir Galahad'ın bu arayışta başarılı olduğu anlatılır.

Tennyson'ın 1842'de *Sir Galahad* şiiri ilk yayınlandığında İngiltere'de Katolikliğe karşı bu kadar isyan ve karşıtlık yoktu, o yüzden Tennyson şiirini sansürleme ihtiyacı duymamıştı. Ancak yüzyılın ortalarından itibaren Oxford Hareketi'nin de amaçladığı üzere İngiltere'de Anglo-Katolikliği tekrar canlandırma isteği ve çalışmaları Protestanlar için bir sorun haline gelmeye başlamıştı. Protestanlar, birçok isyan ve eylemleriyle Anglo-Katolik canlanış arzusuna direnmişlerdi. Kriz haline gelen bu karşı çıkışlar, Anglo- Katolik papaz vekilinin uzun bir tatile çıkmasına kadar sürmüştür. Bu sebeplerden ötürü şair *Idylls of the King*'in bir bölümü olan *Holy Grail* (Kutsal Kase) şiirine kase bağlantısı olduğu için temkinli yaklaşır, öykünün sahip olduğu Katolik bağdaşımlardan dolayı çekinmiş ve ele alması uzunca bir vakit almıştır. Bu yüzden şiirin basılması gecikmiştir. Şairin kendisi de kasenin doğaüstü gücüne inanmıyordu *Holy Grail*'i yayınladığında *The Passing of Arthur*'daki çoğu Katolik öge silinmişti. Kase, sadece İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kullandığı

kase olur. Birçok mistik öğeyi çıkaran şair için Kutsal Kase arayışına çıkmak da nafile bir uğraştır.³⁶¹

William Dyce'ın *Din: Sir Galahad ve Arkadaşlarının Gördükleri* adlı freski Kutsal Kase arayışındaki Sir Galahad, Sir Bors, Sir Percivale ve Sir Percivale'in kızkardeşinin ıssız bir ormana vardıklarında gördükleri üzerinedir. Dyce, *Arthur'un Ölümü*'nde geçen iki farklı öyküyü harmanlamıştır. İlk olarak, on yedinci kitabının dokuzuncu bölümünde geçen öyküye göre; bu üç şövalye ve Sir Percivale'in kızkardeşi ıssız ormanda dört aslanın götürdüğü beyaz bir geyik fark ederler, nereye gittiklerini öğrenmek için onları takip ettiklerinde onların vadide bir münzevinin evine girdiklerini görürler. Arkalarından bu eve giren üç şövalye ve Sir Percivale'in kızkardeşi, yapılmakta olan ayini dinlerler ve bu ayin sırasında geyiğin bir insana dönüştüğünü ve mihrabın yanında güzel bir koltuğa oturduğunu, ardından dört aslandan birinin insana dönüştüğünü, ikincisinin aslan olarak kaldığını, üçüncüsünün kartal, sonuncusunun ise bir öküz şekline büründüğünü görürler. Bunlar, geyiğin yanında oturduktan sonra camları kapalı bir pencereden çıkıp giderler. Bu sırada İsa'nın Bakire Meryem'in karnındaki dönüşümünün bu şekilde olduğunu söyleyen bir ses duyarlar. Hayretler içinde kalan şövalyeler gördüklerinin anlamını sorduklarında, münzevi, İsa'nın beyaz bir geyiğe dönüşüp onlara görüldüğünü, yaşlandığı zaman beyaz derisiyle yeniden gençleşen geyiğin ölümden sonra hayata dönen İsa'yı temsil ettiğini söyler. Dört aslanın da dört İncil yazarını temsil ettiğini söyleyerek ve ardından Galahad ve arkadaşlarının Kutsal Kase macerasını başarıyla bitireceklerini belirtir. Dyce'ın Kutsal Kase kısmını kaynak aldığı diğer öykü *Arthur'un Ölümü*'nin on yedinci kitabının yirminci bölümünde geçer. Galahad ve arkadaşlarına Arimathealı Yusuf ve İsa'nın görüldüğü sahnedir. O sırada Carbonet Şatosu'nda olan Galahad ve yanındakiler gökyüzünden elinde haçı, piskopos gibi giyinmiş bir adam ve dört meleğin indiğini görürler. Bu adam Arimathealı Yusuf'tur, o sırada da kapı açılır gökten inen adam ve melekler içeriye girer. İki tanesi ellerinde kandil, üçüncüsü bir örtü, sonuncusu ise bir elinde kanlı bir mızrak ve öteki elinde de mızraktan düşen üç damla kanın içine damladığı bir kase tutuyordur. Kandiller masanın üzerine konur ve dördüncü melek de mızrağı Kutsal Kase'nin üzerine diker. Sonra piskopos ayine başlar. Kutsal ekmeği eline alıp yukarı kaldırınca ekmek

³⁶¹ Poulson, a.g.e., s. 57.

bir insan şeklini alır sonra bu ekmeği kutsal kase'nin içine koyar. Bir süre sonra Kutsal Kase'nin içinden bir adam çıkar ve bu adam her yeri kanayan İsa'dır.

Dyce; bu freskinden önce konuyu 1850 civarı yaptığı eskizinde Sir Bors, Percivale ve Galahad, Sir Percivale'in kızkardeşini, rahip ve yanında bol işlemeli bir buhurdan taşıyan tam gözükmeyen bir rahip yardımcısı ekleyerek bu öyküyü betimlemiştir. Kilisedeki ayin esnasında duydukları sestten yere yığılan şövalyeler arasında üzerinde kırmızı haç olan beyaz kalkanıyla anlatılan Sir Galahad, resimde dizlerinin üzerine çökmüş şekilde betimlenerek öyküye uygun hale getirilmiştir. Orta Çağ kıyafetleriyle betimlenen şövalyeler kalkan, miğfer, kılıç gibi savaş aletleriyle gösterilmiştir. Dyce, İncil yazarlarını öyküdeki gibi semboller yerine insan olarak betimlemeyi tercih etmiştir. İsa'nın tahtının yanında betimlenen kanatlı aslan, İncil yazarı Markos'un sembolüdür; kanatlı öküz Luka'nın, kanatlı melek Matta'nın, kanatlı kartal ise Yuhanna'nın sembolüdür. Freski, dünyevi ve göksel alemleri harmanladığı, Raffaello'nun Vatikan'daki *Stanza delle Segnatura*'da bulunan *Disputa*'sına oldukça benzer (Resim 109). Kaynak aldığı bu resimdeki gibi İsa'yı resmin üst kısmında merkeze bir tahtta oturtur. Tahtı bulutların üzerindedir. Altında da kutsal kişilerle çevrili bir sunak bulunmaktadır. Ancak, *Disputa*'daki yoğun figürel anlatım Dyce'in anlatımında görülmez. Daha sade ve samimi bir kompozisyon seçmiştir. Ve de kompozisyonu dar bir sahne gibidir. Bulutların iki ayrı parçaya böldüğü ve İsa ile havarilerinin odak noktasını oluşturduğu resimde İtalyan Rönesansı tipi bir tahta oturmuş yarı çıplak ve arkasındaki kocaman bir hale ile kutsallığı vurgulanan İsa, ellerini havaya kaldırmış şekildedir. Dyce, resmin yapısal akslarını en üstte takdis işareti yapan İsa, altta solda öne eğilen Galahad ve sağda arkadaşlarını alarak bir üçgen havarileri ve diğer figürleri de katarak Rönesans'ta sıkça rastlanan bir X oluşturmuştur. Sanatçı, İsa ve havarileri merkeze koyarak kendisinin Katolik bağlantısı olmadığını göstermeye çalışmıştır. Meryem ve azizleri çıkarmış sadece İsa ve dört İncil yazarı kalmıştır; haleler ve doğaüstü göndermeler azaltılmıştır. Kutsal Kase macerasının Katolik referanslarına değinmeye çeken Dyce, Piskopos'un elindeki kaseyi merkezde değil köşede göstermiştir. Piskopos'un yanındaki yardımcısının elinde de sallamak üzere tuttuğu buhurdanlık görünür. Dyce, Malory'nin Katolikliğe dair anlattığı konuları kendisinin betimlemekle ilgili yaşadığı zorlukları Charles Eastlake'e Kutsal Kase gibi konulardan kaçınmasının mantıklı olduğunu belirttiği mektubundan anlarız. Sanatçı

amacında başarılı olmuştur çünkü ölümünden sonra bu freskleri halka açılınca kamuoyu tarafından genel olarak olumlu karşılanmıştır.³⁶²

Dyce fresklerinde Malory'yi kaynak almıştır ve Efsane'nin Kutsal Kase sahnelerinde Kase'nin ökaristik ayin ve katolik çağrışımları Protestanların hassasiyetlerine uygun değildir. Protestanlar bu ayin sırasında İsa'nın "gerçek varoluşu"na inanırlar, ancak dönüşüme inanmazlar. İngiltere'de bu dönemde Protestan halk ile Katolikler arasında bazı sorunlar yaşandığı görülmektedir. Bu sorunu daha iyi anlayabilmek için İngiltere'nin geçmişine bakmak gerekmektedir. İngiltere papalık kurumuna karşı gelerek 16. yy.da kendi kilisesini yani Anglikan Kilisesini kurmuştur ve uzun yıllar süren din ve mezhep savaşları sonucunda Protestanlık İngiltere topraklarına baskın din olarak yerleşmiştir. Ancak on dokuzuncu yüzyılda İngiltere'de 1829'da Katolik Özgürleşme Hareketi'yle Katoliklerin nicedir mahrum bırakıldıkları haklara kavuşması, resmi olarak 1833'te başlayan Oxford Hareketi gibi Anglikan Kilisesine reformasyon öncesi dönemdeki Katolik rütüellerini, ayinlerini eklemek gibi çalışmaları İngiltere'deki kimi Protestanları tekrar yerleşmesinden korktukları Katolikliğe karşıt bir duruma gelmesine ve endişe duymalarına yol açmıştır. Bu dönemde İngiltere'ye İrlanda'dan kıtlık sebebiyle kaçan insanların sığınmasıyla İngiltere'de Katolik sayısı önemli derecede artmıştır. Tüm bu ve buna benzer nedenlerden dolayı Malory'yi kaynak olarak kullanan William Dyce'in bazı zorluklar yaşaması kaçınılmaz olmuştur (Resim 110).³⁶³

³⁶² Board, **a.g.e.**, s.140.; Poulson, **a.g.e.**, s.36; Whitaker, **a.g.e.**, s.180, Ed. Martin B. Shichtman, James P. Carley, **a.g.e.**, s. 265.

³⁶³ Poulson, **a.g.e.**, s. 36-39.



Resim 109: Raffaello Sanzio, *Disputa*, 1509-1511, Stanza Della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan.

Kaynak: <https://www.wga.hu/framese.html?/html/r/raphael/4stanze/1segnatu/2/index.html>



Resim 110: William Dyce, *Din: Sir Galahad ve Arkadaşlarının Gördükleri*, 1851, The Palace of Westminster, Londra.

Kaynak: http://www.explore-parliament.net/nssMovies/01/0106/0106_.htm

Heykeltıraş Henry Hugh Armstead (1828-1905) 1867'de *Arthur'un Ölümü*'nden yola çıkarak William Dyce'ın Westminster Sarayı'ndaki fresklerinin alt bölümlerine Arthur Efsanesi'yle ilgili on sekiz rölyef yapar. Kral Arthur'un biyografisi niteliğinde olan bu rölyefler: Arthur'un doğumu, kılıcı Excalibur'u ele geçişi, Guenever ile kralın evliliği, savaşları, Avalon'a götürülüşü, Kutsal Kase Arayışı, Sir Galahad, Sir Launcelot gibi Yuvarlak Masa Şövalyelerinin maceraları ile ilgilidir. Aralarından Kutsal Kase arayışına çıkacaklarına dair yemin eden Yuvarlak Masa'da toplanmış şövalyelerin jestleriyle daha da kalabalık görünen betimde Kral Arthur hareketsiz ve sabit durmaktadır. Merkezde direk seyirciye doğru bakan Arthur, güçlü, dominant bir profil çizmiştir (Resim 111).



Resim 111: Henry Hugh Armstead, *Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin Kutsal Kase'yi Aramak İçin Yemin Etmeleri*, yak. 1860, The Palace of Westminster, Londra.

Kaynak: <https://www.parliament.uk/worksofart/artwork/henry-hugh-armstead/the-legend-of-king-arthur-the-knights-of-the-round-table-vowing-to-see-the-sacred-grail/s114>

Morris Şirketinin 1886'da yaptığı Kutsal Kase arayışı ile ilgili dört küçük vitray pencere tasarımı Burne-Jones'a aittir. Bugün Londra Victoria ve Albert Müzesinde bulunan bu dört vitray pencere, Burne-Jones'un Rottingdean'da ikinci evi için tasarlanmıştı. *Launcelot'un Başarısızlığı*, *Gawaine'in Başarısızlığı*, *Galahad'ın Başarısı* ve *Kutsal Kase'nin Sarras'ta Tutulması* konularını ele alan sanatçı ilk defa Kutsal Kase'ye bir seri şeklinde yaklaşmıştır.

Her vitray pencerenin alt kısmında bulunan bir yazıt konuyu özetlemektedir. Figürler Gotik tarzda uzatılmış ve on üçüncü yüzyıl

kostümleriyle, süslü zemin üzerine işlenmişlerdir. *Arthur'un Ölümü*'nün kaynak alındığı bu dört vitray pencerenin yazıtları şöyledir:

Birinci vitray pencere, *Launcelot Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Kralın Evinde Yaşanan Aşkla Kör Olan Gözleri Yüzünden Muhtemelen Göremedi* sahnesi Sir Launcelot Kral Arthur sarayının en önemli şövalyesi olsa da Kraliçe Guenever ile yaşadığı aşk yüzünden Kutsal Kase'yi görememesini betimler. Bu öyküye paralel olarak Kraliçe, Launcelot ve Kutsal Kase'yi elinde tutan meleğin arasında yer alır. Melek ve iki figürü ayıran bir dere görülür. Meleğin arkasını dönmüş olması arayışın olumsuz sonuçlanacağına delalettir.

Kraliçe mavi elbisesi üzerine giydiği güllerle bezeli pardesüsüyle yanındaki zırhını giymiş Launcelot'a siperini verirken betimlenmiştir. Launcelot Guenever'in gözlerine bakar. Melek de onlara değil diğer tarafa dönmüştür (Resim 112).³⁶⁴

İkinci vitray pencere *Gawaine Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Göremedi çünkü Gözleri Krallarının İyilikleriyle Kör Olmuştur* idi. Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nün on altıncı kitabında geçen Sir Gawaine'in başarısızlığını konu alan öyküye göre, Sir Ector ve Gawaine bir gün yolda ilerlerken bir yerde Kutsal Kase arayışından bıkmış olduğunu söyler o an bir şey olmaz ve yollarına devam ederler. Yolları üzerinde bir kilise görüp kiliseye geçince içindeki koltuklarda dayanamayıp uykuya geçerler. Rüya gören iki şövalyeden Sir Gawaine otlarla çiçeklerle dolu bir çayır görmüştür. Bu vitray pencere sahnesinde bir çeşmenin yanında uyuyakalmış Gawaine, çeşmenin başında arp çalan bir kadın ve kırmızılar içinde arkası dönük elinde Kutsal Kase ile bir melek görülür. Arp çalan kadın dünyevi zevkleri temsil ederken, meleğin şövalyeye arkasını dönmüş olması Kase arayışının olumsuz sonuçlanacağını işaretidir (Resim 113).

Galahad Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Buldu Çünkü Kalbi Yalnızdı Böylece Kase'yi Ruhlar Şehri Sarras'a Dek Takip Etti adlı vitray pencerenin öyküsü ise Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nün on yedinci kitabında geçen Kutsal Kase arayışı için Sir Galahad'ın pek çok zorluğu alt ederek Sarras şehrine gitmesi üzerinedir. Sahnede dağlık, engebeli, bükümlü manzara betimi ile Kutsal Kase arayışında yaşanan zorluğu simgelenmesinin³⁶⁵ yanında; zırhı,

³⁶⁴ Whitaker, a.g.e., s.201.

³⁶⁵ A.e.

kalkanı, siperiyle Galahad ve elinde Kutsal Kase ile birlikte şövalyeye bakan kırmızı kanatlı bir melek betimi görülür. Launcelot, Gawaine'in betimlerinden farklı olarak bu iki figürün birbirlerine bakarak gösterilmeleri Kase macerasının olumlu sonuçlandığına delalettir (Resim 114).

Ruhun şehri olan Sarras'ta, Uzak bir ülkede Kutsal Kase Nasıl Bekler adlı vitray pencere ise Galahad'ın Kutsal Kase'yi görmesi üzerinedir.

Arayışta karşılaşılan mücadeleler ve tuzakları işaret etmeleriyle ahlaki bir mesaj kaygısı taşıyan bu vitraylar, sanatçının Rottingdean'daki evinde olmasıyla da gündelik yaşantımızda dinsel hacılığı anımsatan unsurlar olmaları açısından önemlidirler (Resim 115).³⁶⁶



Resim 112: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Launcelot Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Kralın Evinde Yaşanan Aşkla Kör Olan Gözleri Yüzünden Muhtemelen Göremedi*, 1882, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8558/panel-burne-jones-edward/>

³⁶⁶ Crossman, *a.g.e.*, s. 406.



Resim 113: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Gawaine Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Göremedi Çünkü Gözleri Krallarının İyilikleriyle Kör Olmuştu*, 1882, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8558/panel-burne-jones-edward/>



Resim 114: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Galahad Kutsal Kase'yi Nasıl Aradı ve Buldu Çünkü Kalbi Yalnızdı Böylece Kase'yi Ruhlar Şehri Sarras'a Dek Takip Etti*, 1882, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak:<http://collections.vam.ac.uk/item/O8560/how-galahad-sought-the-sangreal-panel-burne-jones-edward/>



Resim 115: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Ruhun Şehri Olan Sarras'ta, Uzak Bir Ülkede Kutsal Kase Nasıl Bekler*, 1882, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/o8557/panel-burne-jones-edward/>

Modern endüstriyel üretim yerine el işi eserler üreten firmalar açmaya karar veren William Morris, 1861'de Morris, Marshall ve Faulkner firmasını kurduktan sonra 1881'de de Merton Manastırı Duvar Halıları Eserleri firmasını kurarak bazı tasarımları kendisine ve Burne-Jones'a ait olmak üzere tekstil, vitray, mobilya, duvar halısı gibi pek çok alanda eser üretirler. Merton

Manastırı Duvar Halıları Eserleri Firması 1890'da, Avusturalyalı maden patronu W.K. D'Arcy'nin evi, Stanmore Hall, için altı parçalık duvar halısı siparişi ile en büyük siparişini almıştır. Burne-Jones, *Arthur'un Ölümü*'nü kaynak olarak bu dokumaları tasarlamıştır. Dokuma süreci dört yıl sürmüş ve boyut olarak birbirinden farklı olan duvar halıları 1890-1894 yılları arasında yapılmıştır.

Burne-Jones'un duvar halılarının birçoğunda Launcelot figürünün olması dikkat çekicidir çünkü daha önceki çalışmalarında Galahad'a ağırlık veren Burne-Jones artık Launcelot'u tercih etmektedir.³⁶⁷ Artık o, ilk gençlik yıllarındaki cinsel duygularıyla uğraşamama durumunu aşıp bakir Galahad'a elveda der. Geçmiş aşkı Mary Zambaco'ya olan aşkı yüzünden Launcelot ile kendini benzeştirir. Serinin ilk duvar halısı, *Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışına Tuhaf Bir Genç Kız Tarafından Çağırılması*'dir. *Arthur'un Ölümü*'nün on üçüncü kitabının birinci bölümünde geçen öyküye göre Pentekost Yortusu arifesinde dini ayinden sonra yemek yemek için sofralar kurulurken ter içinde kalmış atıyla divanhaneye genç bir kız girer. Kral Arthur'dan Launcelot'un nerede olduğunu öğrendikten sonra şövalyeye kendisiyle yakında bulunan bir ormana gelmesini istediğini söyler. Launcelot da kabul eder ve yola çıkarlar. Duvar halısında atıyla gelen genç kız ve yemek yemek için masaya oturmuş şövalyelerin hepsi merakla genç kıza bakarken görülür. Kral Arthur, Launcelot ve genç kızın el işaretleri öyküyü destekler niteliktedir. Kral Arthur tacıyla ve asasıyla seçilir. Sahneye öykünün devamında yer alan Tehlikeli Koltuk da eklenmiştir. Öyküye göre bu koltuğun üzerindeki örtüde yazılan yazı İsa'nın doğumundan dört yüz elli yıl sonra koltuğun sahibinin geleceğine dairdir. Sahnede Arthur uzun bir koltukta otururken ve misafirler genç kıza yüzleri dönük bakarken resmedilmişlerdir. Duvar halısı bezemeleri de çan çiçeği, papatya, lale, pars zambağı, karanfil gibi pek çok çiçek türünden oluşmuştur. Şövalyelerin arkasında asılı olan bin çiçekli duvar halısı da resme renk katmaktadır. Tehlikeli Koltuk'un karşısında oturan Launcelot eliyle kendisini işaret eder sanki o koltukta oturup oturamayacağını sorar gibidir. Friz gibi dizilen şövalyelerden farklı olarak o koltukta oturabilecek tek şövalye Hristiyan *chivalry* erdemleri güvercinlerce simgelenen Galahad'dır (Resim 116).

³⁶⁷ Poulson, a.g.e., s.100.



Resim 116: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışına Tuhaf Bir Genç Kız Tarafından Çağrılması*, 1890-94, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Grail_tapestries#/media/File:Holy_Grail_tapestry_The_Summons.jpg

Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışında Silahlanması ve Yola Çıkışları adlı eserinde Malory'nin on üçüncü kitabının sekizinci bölümünde bu duvar halısına sahne olan öykü geçer. Kutsal Kase arayışına çıkacak şövalyelere aşık Ladylerin özellikle Launcelot'a aşık Kraliçe Guenever'in üzüntüsü, kederi anlatılır. Ladyler saçlarındaki çelenklerle, şövalyelere kalkan, miğfer gibi silahlarını verirken gösterilmiştir. Giysisiyle öteki Ladylerden ayrılan üzgün Kraliçe Guenever, Launcelot'a kalkanını verirken betimlenmiştir (Resim 117).



Resim 117: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Yuvarlak Masa Şövalyelerinin Kutsal Kase Arayışında Silahlanması ve Yola Çıkışları*, 1890-94, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Grail_tapestries#/media/File:Holy_Grail_Tapestry_-_The_Arming_and_Departure_of_the_Knights.jpg

Sir Gawaine ve Sir Uwain'in Harabe Şapeldeki Başarısızlığı'nda sahnelenen *Arthur'un Ölümü*'nün onaltıncı kitabının birinci bölümüne göre Sir Gawain ve Sir Ector de Maris konuşurlarken Gawaine kutsal kase arayışından bıktığını söyler. İki şövalye de başaramayacaklarını düşünür. Yollarına devam ederken eski bir kilise görürler bu kiliseye giren şövalyelerin üzerine bir ağırlık çöker ve uyumaya başlarlar. Sahnede kutsal kasenin olduğu kilisenin dışında beklerken kilisenin kapısını tutan, girişe izin vermeyen gardiyan bir melek görülür. Meleğin yolu engellemesiyle bu şövalyelerin Kutsal Kase arayışında başarısızlığı gösterilir. Bu duvar halısında atların oranları resmin büyük bir bölümünü kaplar ve şövalyelerin başlıkları da üstten kesilmiştir. Kapının çevresindeki böğürtlen çalıları ihmalkarlığı sembolize ederken bu başarısızlığa da bir gönderme yapar (Resim 118).



Resim 118: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Sir Gawaine ve Sir Uwain'in Harabe Şapeldeki Başarısızlığı*, 1890-94, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Grail_tapestries#/media/File:Holy_Grail_tapestry_The_Failure_of_Sir_Gawaine.jpg

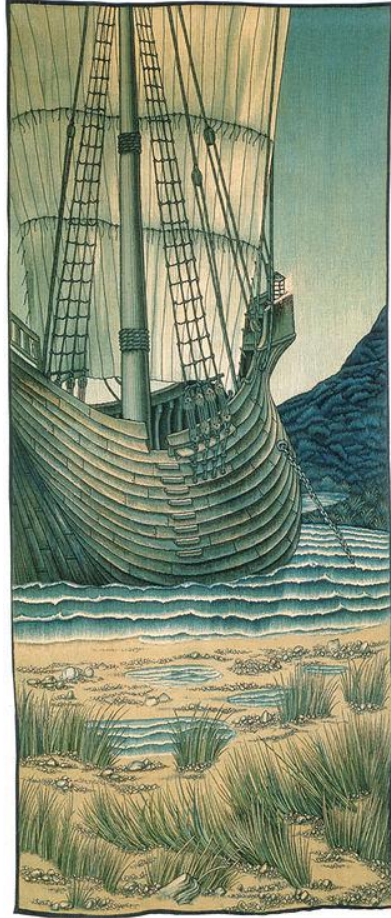
Launcelot'un Başarısızlığı eserinin kaynağı, Malory'nin on yedinci kitabının on beşinci bölümünde Launcelot Kutsal Kase arayışında kasenin olduğu kaleye girer ancak yeterince günahsız olmadığı için kasenin tutulduğu odada masaya yaklaşınca yüzüne çarpan nefesle yere yığılır ve onu dışarı taşıyıp kapının önüne bırakırlar. Halıda metindeki aksine bir kuyunun yanında uyuyakalan Launcelot kırmızılarla ve kalkarıyla betimlenmiştir. Burne-Jones 1895'te bu konunun yağlı boya versiyonunu yapmıştır (Resim 119).



Resim 119: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Launcelot'un Başarısızlığı*, 1890-94, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak: <http://www.victorianweb.org/victorian/painting/bj/series/2c.html>

Gemi, Malory'nin on yedinci kitabının yirmi birinci bölümünde geçen öyküde Sir Galahad, Sir Percivale, Sir Bors Logris ülkesinden gemiyle Sarras şehrine gideceklerdir. Gümüş masa ve kırmızı ipekle örtülü Kutsal Kase'yi bindikleri gemide gören bu şövalyeler yolculuğa çıkarlar ve uykuya dalarlar. Uyandıklarında Sarras şehrindeyler. Duvar halısı sahnesinde demir atmış bir gemi görülür. Kutsal Kase ve şövalyelere dair bir betim görülmez (Resim 120).



Resim 120: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Gemi*, 1890-94, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Grail_tapestries#/media/File:Holy_Grail_tapestry_The_Ship.jpg

Varış, Kutsal Kase'nin Görüntüsü adlı duvar halısında Galahad, Kutsal Kase'yi tek gören kişi olarak öteki figürlerden ayrı betimlenmiştir. Galahad, kilisenin kapısının önünde zambaklar arasında diz çökmüş şekildedir. Arkasındaki şövalyeler Sir Bors ve Sir Percivale'dir. Kilisenin kapısı açıktır ve bu aydınlık mekânda üç meleğin koruduğu Kutsal Kase görülür. Merkezdeki üç melekten biri kan damlayan mızrağı tutarken öteki eliyle damlayan kanı toplayan bir kap tutmaktadır. Diğer iki meleğin elinde de kandil fark edilir. Sahnedeki çiçeklerin sembolik anlamları bulunur: papatya masumiyeti,

çuhaçiçeği cennetin anahtarlarını, karanfil İsa'nın Passion'ını inci çiçeği ise saflığı sembolize eder. Bu bahar çiçekleri Kase'nin işaret ettiği diriliş ve kurtuluşu da simgelerler. Diz çöken Galahad'ın uzun zambaklarla çevrili olması saflığının bir sembolüdür. Zambak motifinin süslediği altın taç miğferi onun Sarras'taki krallığına işaret eder.³⁶⁸ Kutsal Kase ile ilgili resimleri Roma Katolikliğine dair referanslar vermeye devam eden sanatçı Katolikliği ima eden öğelerden çekinmez: Gösterişli cüppe ve etol giyinen melekleri, kan damlalarının kaseye damlaması ve bir meleğin bir tabağa dolan mızrağı taşıması gibi *transubstantion*'un (madde dönüşümü) gerçekleştiğini gösterdiği öğeleri bolca kullanmıştır (Resim 121).³⁶⁹



Resim 121: Morris and Co., Edward Burne-Jones, *Varış, Kutsal Kase'nin Görüntüsü*, 1890-94, Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak: <https://www.bmagprints.org.uk/image/411430/sir-edward-burne-jones-morris-co-quest-for-the-holy-grail-tapestries-panel-6-the-attainment-the-vision-of-the-holy-grail-to-sir-galahad-sir-bors-and-sir-percival>.

Burne-Jones, *Launcelot'un Başarısızlığı* temasını işlediği duvar halısını resim olarak da işlemeye karar verir ve ismini de *Kutsal Kase Şapeli'nde Launcelot'un Rüyası* olarak değiştirir. Duvar halısında işlediği öykü gibi bu çalışmasında da *Arthur'un Ölümü*'nün on yedinci kitabının on beşinci bölümünden esinlenmiştir. Resmin loş ve sadeliği sanatçının son dönemlerindeki mizacıyla uyumlu, karanlık bir sahne seçimi, ölü ağaç kökleri ve dikenli bitkilerle kasvetli bir ortam yaratılmıştır. Kalkanının ölü ağaçta oluşu, atın bile başka bir yöne dönmüş olması şövalyenin başarısızlığının göstergesidir. Duvar halısındaki aralık bıraktığı kapıda duran meleğin

³⁶⁸ Whitaker, **a.g.e.**, s. 203.

³⁶⁹ Poulson, **a.g.e.**, s. 103.

şövalyeye gitmesi gerektiğini gösteren jesti yağlı boyada yerini şefkatle ve merakla bakan bir meleğe yerini bırakır (Resim 122).³⁷⁰



Resim 122: Edward Burne-Jones, *Kutsal Kase Şapeli'nde Launcelot'un Rüyası*, 1896, Southampton City Art Gallery, Southampton.

Kaynak: <https://www.southamptoncityartgallery.com/object/sotag-19583/>

Arthur Hacker, *Sir Percival'in Baştan Çıkarılışı* adlı resminde Malory'nin on dördüncü kitabının onuncu bölümünden esinlenmiştir. Resim güzel bir kadın kılığına giren bir şeytanın kutsal kase arayışındaki Percivale'i yoldan çıkarmasını konu edinir. Eğer onun bekaretini alırsa arayıştan çekilmek zorunda kalacaktır. Ellerinde bir kase kırmızı şarap tutan oturan Percivale'e yılan gibi sinsice sokulan kadın bir omuzu açıkta kalan baştan çıkarıcı bir kıyafet içindedir. Vücudu bir yılan gibi kıvrılmış, Percivale'in arkasında beliren gölgeli bir şeytani varlık olarak gözükür. Zırhıyla ve halesiyle Percivale tipik bir Hristiyan olarak rahatsızlığını gösteren bakışlarını haç şeklindeki kılıcına sabitlemiştir. Halesi ve duruşuyla şövalyenin bu oyuna gelmeyeceğini anlarız. Kadın ise başında çiçeklerden çelenk, yeşil sarılı elbisesi ile gösterilmiştir. Kadının elbisesinin yılankavi tasarımı ile vücudunun kıvrımı uyumludur. Sonbahar atmosferi, ölü yapraklar, şafak vakti kasveti tehlikeyi işaret

³⁷⁰ Wildman, Christian; **a.g.e.**, s. 411.

etmektedir. Saçlarının kısalığı ve elbise stili dekadan modern kadının imgesi olarak düşünülebilir (Resim 123).³⁷¹



Resim 123: Arthur Hacker, *Sir Percival'in Baştan Çıkarılışı*, 1894, Leeds Art Gallery, Leeds, Yorkshire.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/the-temptation-of-sir-percival-38482>

Kutsal bir yolculuktaymış gibi atıyla seyir alan *Sir Percival* resmi George Frederic Watts'a aittir. Şövalye, sonbahar atmosferinde, sarılar, kahve tonlarıyla çok belirgin değildir. Şövalye ilerlemeye çalışırken bir eliyle önündeki yeşilliği kenara itmeye çalışmaktadır (Resim 124).

³⁷¹ Poulson, a.g.e., s.156-157.



Resim 124: George Frederick Watts, *Sir Percival*, t.y., Astley Cheetham Gallery, Tameside Metropolitan Borough Council, Stalybridge.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/200832464609992478/?lp=true>

1890 yılında Amerikalı sanatçı Edwin Austen Abbey'e (1852-1911) McKim, Mead ve White firması tarafından yeni Boston Halk Kütüphanesinin dağıtım odası için on beş duvar resmi ısmarlanır. Kutsal Kase konusunu betimleyen sanatçı Gloucestershire, Fairford'daki Morgan Hall'deki stüdyosunda 1890-1901 arası on beş duvar resimlik bir program oluşturur. John Everett Millais, William Morris gibi kimi Pre-Raphaelite sanatçılarla da ilişkisi

bulunan sanatçı Tennyson'ın *Kutsal Kase*, *Sir Galahad* şiirlerinden Chretien de Troyes'nin romansları Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival*'i, Malory'nin *Arthur'un Ölümü*, Alfred Nutt'ın 1888'de yayınlanan *Studies on the Legend of the Holy Grail* kitabından esinlenmiştir. William Morris ve Burne-Jones gibi sanatçılardan çokça esinlenen sanatçı kaynaklarını karıştırıp harmanlayarak bir seri oluşturmuştur.

Abbey, Britanyalı sanatçıların aksine tarihi doğrulukla ilgilenir ve çalışmasında Kelt stilini vurgulamıştır.³⁷² Serinin figürleri sade bir yüzeydense mavi ve altın sarısı işlemelerle bezenmiş yüzey üzerine uygulanmıştır.³⁷³

Serinin *Galahad'ın Bebekliği* olarak bilinen ilk duvar resminde bir rahibe tarafından yukarıya kocaman bir meleğe doğru uzatılan bebek Galahad görülür. Kocaman meleğin elinde bir örtünün altında kutsal kase bulunur ve hale içindeki başının üzerinde buhurdanlık taşıyan beyaz bir güvercin seçilir. Resmin yüzeyinde mavi ve altın sarısı hayvan ve stilize bitki işlemeleri fark edilir (Resim 125).



Resim 125: Edwin Austin Abbey, *Galahad'ın Bebekliği*, 1890-1901, Boston Public Library, Boston.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/15074559038/in/album-72157647672175522/

³⁷² Lacy, Ashe, Mancoff, **a.g.e.**, s. 236.

³⁷³ Erica E. Hirshler, "A Quest for the Holy Grail: Edwin Austin Abbey's Murals in the Boston Public Library", Kathleen Verduin, **Medievalism in North America**, D. S. Brewer, Cambridge, 1994, s. 41.

Serinin ikinci resmi, *Şövalyeliğin Yemini* eserinde sunağın önünde eğilen kırmızılar içindeki Galahad'ın arkasında yere eğilmiş Sir Bors ve Sir Launcelot görülür. Arka planda Kelt geometrik sembolleri görülmektedir (Resim 126).³⁷⁴



Resim 126: Edwin Austin Abbey, *Şövalyeliğin Yemini*, 1890-1901, Boston Public Library, Boston.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/15238119516/in/album-72157647672175522/

Üçüncüsü olan *Galahad'ın Arthur'un Sarayı'na Varışı*'nda kırmızılar içindeki Galahad beyazlar içindeki Arimathealı Yusuf tarafından tehlikeli Koltuk'a yönlendirilir. Çok kalabalık olan bu sahnede bu durum karşısında kimse hayranlığını saklayamamaktadır. Kral saygıyla başını öne eğer, melekler sahnenin büyük bir alanını kaplar, koltuğun üzerinde Kutsal Kase meleşti yine kocamanlığıyla dikkat çeker (Resim 127).

³⁷⁴ Verduin, a.g.e., s. 42.



Resim 127: Edwin Austin Abbey, *Galahad'ın Arthur'un Sarayı'na Varışı*, 1890-1901, Boston Public Library, Boston.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/15238119516/in/album-72157647672175522/

4.4.1. Sir Galahad Betimleri

Bazen yalnız bazen de diğer şövalyelerle betimlenen Sir Galahad'ın 19. yy.da görsel sanatlardaki temsillerinden ilk örnek Burne Jones'a aittir. *Sir Galahad* adlı parşömen üzerine siyah mürekkepli kalem çalışması için Tennyson'ın Sir Galahad şiirinin şu dizelerinden esinlenmiştir:

"...Ne tatlı bakışlardır o Ladylerin gönderdiği
Gönüllerinin düştüğüne
Savaşırım sonuna değin
Korumak için onları utanç ve kölelikten
Fakat tüm kalbim boğuldu yukarıda
Dizlerim büküldü mahzen mezarlarda ve tapınaklarda
Hiç düşmedim öpücüğüne aşkın
Ne de bir bakire kızın eli değdi elime
Daha cömert edalar serildi üzerime
Daha kutsal kendinden geçişler ve
Heyecan oldu bende
Böylece adilim iman ve ibadet yönünden
Bakire kalp işte ve iradede..." ³⁷⁵

Henüz Oxford'da öğrenciyken ve gençliğinin baharındayken bu şövalyeyi örnek alan ve Sir Galahad'ın patronu olduğu dini bir kardeşlik örgütü kurmayı arzulayan sanatçı Burne-Jones için bu şövalyenin anlamı büyüktür. Onun için gençliğin cinsel arzularından uzak durmanın bir yolu da bu bakir şövalye gibi kadınlara karşı kayıtsız kalıp kendini

³⁷⁵ Tennyson, **a.g.e.**, s.75.

yolculuğuna adamaktı.³⁷⁶ Kompozisyonunu Dürer'in *Şövalye, Ölüm ve Şeytan* (1513-14) gravüründen alan (Resim 128) Burne- Jones, eserinde Orta Çağ şövalye teçhizatına uygun giyinmiş elinde uzun mızrağı, beyaz atının üzerinde tüm iffetiyle yola çıkan Sir Galahad yüzünde nazik, sakın ve feminen bir güzelliğin yanı sıra gençliğinin verdiği gücü ve saflığı taşımaktadır. Yanından geçtiği bir duvarla arka plandaki kalabalıktan ayrı tutulmuştur. Bu ayrılığı sadece fiziksel değil aynı zamanda ruhsaldır. Duvarın arkasında kalan kalabalıkta müzisyenler, sarmaş dolaş kadın ve erkeklerle yaratılan bir şölen havası varken şövalyenin kayıtsızlığı, düşünceli hali yaşam ve ölüm; şehvet ve iffet arasındaki biraradalık gibidir. Sağ omzundaki ziynet hacıların geleneksel tarak kabuğu amblemine benzer. Önünde yansıyan ışık yolculuğunun kutsallığını ima etmektedir.³⁷⁷ *Sir Galahad, hep nazik ve feminen haliyle kalacaktır. O, Victoria Dönemi zihniyetinde her zaman bir erkek çocuk olarak kalacaktır, ne bir kadınla beraber olacak ne bir evi yönetecektir. Asla erkeklerin lideri olamayacak, asla bir erkek olamayacaktır* (Resim 129).³⁷⁸

³⁷⁶ Poulson, **a.g.e.**, s. 75.

³⁷⁷ Matilda Krebs, **a.g.e.**, s. 20; Colette M. Crossman, "**Art as Lived Religion: Edward Burne Jones as Painter, Priest, Pilgrim and Monk**", University of Maryland, Department of Art History and Archeology, PhD, Maryland, 2007, s. 402.

³⁷⁸ Mancoff, **a.g.y.**, s. 266.



Resim 128: Albrecht Dürer, *Şövalye, Ölüm ve Şeytan*, 1513, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/d/durer/2/13/4/071.html>



Resim 129: Edward Burne-Jones, *Sir Galahad*, 1858, Harvard Arts Museum, Cambridge.

Kaynak: <https://www.harvardartsmuseums.org/art/297581>

Galahad ile ilgili bir diğer örnek ise Dante Gabriel Rossetti'nin *Sir Galahad Harabe Şapelde* adlı sulu boya resmidir (Resim 130). Sir Galahad amblemi olan beyaz üzerine kırmızı haçlı cübbesiyle bir ormandaki ibadet mekanında dizleri üzerinde derin düşüncelere dalmış, altarın altında dua eden meleklerden bihaber gibi betimlenmiştir. Şövalyenin ciddi, zarif, dalgın yüzü, düşük alnı, omuzlarına dökülen saçlarıyla betimlenen şövalye su içmek üzere bir elini ağzına doğru götürmektedir. Altarın bariyerleri diken gibi kıvrımlı, bembeyaz örtülü sunak masasında tütsüler, uzun mumlar, altından kaplarla birlikte çok parlak ve canlı bir sahne yaratmıştır. Dua eden meleklerden biri parlak zili çalmaktadır.³⁷⁹

³⁷⁹Krebs, a.g.e., s.19.



Resim 130: Dante Gabriel Rossetti, *Sir Galahad Harabe Şapelde*, 1859, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham.

Kaynak: <http://www.rossettiarchive.org/docs/sl15.rap.html>

Arthur Hughes'un *Sir Galahad* adlı resmi Walker Sanat Galerisinde sergilendiğinde Tennyson'un bir şiiri katalogda yer almıştır:

"...Ve boyunca sarp dağ yamaçlarının
Gürleyen bir org armonisi
Yükselir ve sallır çağlayanları
Sonra hareket ettirir ağaçları,
Koruluklar sallır başlarını.
Kanatlar çırpılır, sesler havada açık salınır:
Oh adil ve sadık şövalyesi Tanrı'nın
Sür atını! Ödül yakın."
Böylece geçtim konukeyini, salonu ve çiftliği;
Köprü ve nehir geçiti park ve kazık boyunca
Silahlıyken at sürdüm, her ne olduysa
Ta ki kutsal kaseyi buluncaya dek..." ³⁸⁰

³⁸⁰ Tennyson, **a.g.e.**, s.75.

Sir Galahad, bu resimde Orta Çağ kıyafetleriyle beyaz atının üzerinde elinde mızrağıyla kararlı bir şekilde çorak bir araziye doğru ilerlerken betimlenmiştir. Sahnenin karanlığının aksine gökyüzünde parıldayan üç melek ona doğru yolda olduğunu söylemektedir. Yatay bir formatta betimlenen beyaz giysili meleklerden ortadaki kutsal kaseyi taşımaktadır. Şövalyenin yüzündeki ürkek ifadeyle ruhsal bir varlıktan çok insanileştirilmesi ve ellerinin dua eder gibi mızrağı kavraması yolculuğunun zorluklar içerdiğinin ve şövalyenin ruhsal yardım olmadan bu görevi gerçekleştiremeyeceği duygusunu uyandırmaktadır (Resim 131).³⁸¹



Resim 131: Arthur Hughes, *Sir Galahad*, 1870, Walker Art Gallery, Liverpool.

Kaynak: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/victorian-treasures/item-239059.aspx>

Victoria Dönemi'nin en dindar sanatçılarından olan Sir Joseph Noel Paton (1821-1901), Kutsal Kase arayışındaki Sir Galahad ile ilgili üçleme serisinde Tennyson'ın *Sir Galahad* adlı şiirinden esinlenmiştir ancak kendi yorumlarının da yer aldığı resimlerde genellikle şövalyenin gençliğini ve

³⁸¹ Richard A. Schindler, "Sir Noel Paton and the Grail Quest: The Arthurian Mythos as Christian Arts", Ed. Debra N. Mancoff, **The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition and Transformation**, USA, Garland Publishing, 1992, s.122.

şövalyenin yolculuğundaki rehberliği için ihtiyacı olan ruhani gücü vurgulamıştır. Sir Galahad betimlerinin hepsinde ancak kendini yolculuğa ve Tanrı'nın gönderdiği meleklerle tamamen teslim eden kişinin sonuca yani kurtuluşa varabileceğini göstermek istemiştir. *Sir Galahad'ın Kutsal Kase'yi Görmesi* (1879-80) olarak da bilinen üçlemenin ilkinde bir gece vakti sert İskoç dağlarının silüeti altında tefekkür ve teslimiyet içindeki Galahad miğferi elinde atıyla göle yaklaşırken betimlenmiştir. Dikey formatta olan bu sahnede üç melek şövalyenin başının çevresinde görülürken silüet gibi betimlenen Galahad'ın vücudunun üst bölümünü hale gibi kaplar. Galahad başı öne eğik tamamen bir teslimiyet içindedir. Parıldayan üç melekten ortancası kutsal kaseyi taşır. Gecenin karanlığı ve Galahad'ın sessizliği müthiş bir uyum ve kendini adamışlığın ifadesi haline gelir (Resim 132).³⁸²



Resim 132: Sir Joseph Noel Paton, *Sir Galahad'ın Kutsal Kase'yi Görmesi*, 1879-80, özel Koleksiyon.

Kaynak:https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Noel_Paton_Sir_Galahad_JKA_M.jpg

³⁸² A.e., s. 123-124.

Bir diğer yağlı boya resmi *Sir Galahad ve Meleği* aydınlık bir bahar gününde gölün kenarında beyaz atının üzerinde genç şövalye Galahad ve elinde şövalyenin masumiyetini simgeleyen bir zambak tutan beyazlar içindeki bir melek yolculuklarının kutsallığını ima etmesi adına göğe doğru bakarlar. Figürler izleyicinin görüş açısının üzerindedir. Yine dikey formatta olan bu resimde şövalye uzun bir mızrak taşırken, melek rehberliğini göstermesi bakımından bir eliyle ata dokunur (Resim 133).³⁸³



Resim 133: Sir Joseph Noel Paton, *Sir Galahad ve Meleği*, 1885, Özel Koleksiyon.

Kaynak http://www.artnet.com/artists/sir-joseph-noel-paton/sir-galahad-and-the-angel-odmLvDGq1TwgrbjN6_xX9Q2

³⁸³ A.e., s.124.

Paton'ın son resmi diğer ikisinden farklı olarak yatay bir formata sahiptir. *Bir Melek Galahad'ı Dern Gölünden Nasıl Karşıya Geçirdi* resminde Galahad ve atının ayakta durduğu kayığın pruvasında oturan melek gizli gölden karşıya kürek çekerek geçmeye çalışırken sanatçının kendi buluşu olan iki esmer su perisi kayığın çevresine dadanarak Galahad'ı yolundan döndürmeye uğraşıyorlardır. Bakmamaya ve yolundan dönmemeye kararlı olan Galahad ve kürek çeken haleli melek bu resmin keskin bir ahlaki duygu vermesini sağlamıştır. Galahad kırmızı haçıyla beyaz kalkanına elini dayamış, bir eli de atın üzerindedir. Kayığın hareketiyle yolculuk teması işaret edilirken, Galahad, atı ve meleğin kayıкта duruşlarından sıkışık olduklarını anlarız. Meleğin sarı halesi ve mavi pelerini, Galahad'ın kırmızı pelerini, sonbahar mavileri ve yeşillerle kasvetli bir atmosfer yaratır. Kayığın pruvasındaki chi-rho simgesi ve kalkandaki haçın yanı sıra periler Paton'ın doğaüstü ile spiritüel imgeleri birarada kullandığını gösterir (Resim 134).³⁸⁴



Resim 134: Sir Joseph Noel Paton , *Bir Melek Galahad'ı Dern Gölünden Nasıl Karşıya Geçirdi*, yak 1885-86.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Noel_Paton_How_an_Angel_rowed_Sir_Galahad_JKAM.jpg

³⁸⁴Tennyson, **a.g.e.**, s.75.

Paton, *Bir melek Sir Galahad'ı Dern Gölünden Nasıl Karşıya Geçirdi* eserini *Beate Mundo Corde*³⁸⁵ (*Ne Mutlu Yüreği Temiz Olanlara*) eserinde tekrar çalışmıştır (Resim 135). Tennyson'ın *Sir Galahad* şiirinin şu dizelerinden esinlenmiştir:

"...Bazen ıssız dağ göllerinde
İssiz bir gemi bulurum.
Güverteye atlarım; hiç dümenci yok dümen kıran;
Her yer karararana kadar süzülürüm
Nazık bir ses, korkunç bir ışık!
Üç melek kutsal kaseyi taşıyor;
Katlanmış ayaklarıyla, beyaz cüppeleri içinde,
Uyuyan kanatlarında uçuyorlar.
Ah kutsal görüntü Tanrı'nın kanı
Ruhum onun ölümsüz parmaklarını döver
Aşağıda karanlık gelgit zaferi akıp giderken
Ve yıldızlar gibi yıldızlara karışırken..."³⁸⁶



Resim 135: Sir Joseph Noel Paton , *Ne Mutlu Yüreği Temiz Olanlara*, 1890, McManus Galleries, Dundee.

Kaynak: https://artuk.org/discover/artworks/beati-mundo-corde92769/search/actor:paton-joseph-noel-18211901/page/1/view_as/grid

³⁸⁵ Matta 5:8.

³⁸⁶ Tennyson, **a.g.e.**, s. 75.

Rossetti'nin *Sir Galahad, Sir Bors ve Sir Perceval Kutsal Kase'den Nasıl Beslendiler; Fakat Sir Perceval'in Kız Kardeşi Bu Yolda Nasıl Öldü* adlı kağıt üzerine guaj ve sulu boya resmi *Arthur'un Ölümü*'nden esinlenerek yapmıştır. Bu eserin on yedinci kitabının bir ve yirminci bölümlerinde geçenleri harmanladığı öykülere göre ilkinde Galahad ve arkadaşları Sir Bors, Sir Percivale ve Sir Percivale'in kızkardeşi Kutsal Kase arayışlarında bir şatonun önünden geçerken bir şövalye, hasta olan, derdine çare bulunmayan bir Lady'yi iyileştirmesi için onları durdurur. Lady'nin iyileşmesi için kral kızı bir bakirenin bir kase dolusu kan vermesi gerekmektedir. Şövalye, Sir Galahad ve arkadaşlarını görünce yanlarında olan Sir Percivale'in kızkardeşinden kan almak için ısrar eder önce ikna olmayan şövalyeler sonunda Sir Percivale'in kızkardeşinin istemesi üzerine ikna olur, resimdeki sahne o kadar kan verdikten sonra bakirenin öldüğü sahnedir. Yirminci bölümde geçen öykü ise Carbonet Şatosu'nda olan Galahad ve arkadaşlarının gökten inen bir adam ve meleklerin içeriye girmesiyle başlayan ayin üzerinedir. Piskopos gibi giyinmiş bu adam elinde bir haç, meleklerden iki tanesi ellerinde kandil, üçüncüsü bir örtü, sonuncusu ise bir elinde kanlı bir mızrak ve öteki elinde de mızraktan düşen üç damla kanın içine damladığı bir kase tutuyordu. Kandiller masanın üzerine konur ve sonra piskopos ayine başlar. Piskopos kutsal ekmeği eline alıp yukarı kaldırınca ekmekte bir çocuğun yüzüne benzeyen bir şekil belirir ve bu parlak yüz ekmeğe saplanır. Sonra ekmeği kasenin içine koyar. Bir süre sonra Kutsal Kase'nin içinden bir adam çıkar ve bu adam her yeri kanayan İsa'dır. İsa, kutsal ekmeği oradaki herkese tattırır. Ve Kutsal Kase'yi Galahad'a Sarras kentine götürmesi için verir, şövalyeleri takdis eder ve ortadan kaybolur.

Rossetti'nin Galahad'ı ön planda arkadaşlarıyla bir friz gibi dizilmiştir ve arkalarında yerde yatan Sir Percivale'in kızkardeşi elleri birleşik şekilde gömülmeyi beklemek üzere yerde yatar. Galahad, kitapta geçtiği üzere Kutsal Kase'yi İsa'dan almaz, masumiyetini simgeleyen göz kamaştırıcı bir zambak önünde biten Kutsal Kase Meleği'nden alır. Arkasında kutsal ruhu sembolize eden güvercin gagasında buhurdanlıkla yükselir. Resmin çitle ayrılan arka planında ise haleli melekler sahneyi izlerler. Resmin yoğun kırmızı ve altın sarısı tonları çitin üzerindeki perdede yinelenir. Drew'e göre, sahnedeki genel ışık yayılımı, basık bir derinlik, yoğun tonlar uhrevi atmosferi vurgulamaktadır. Resmin sol tarafındaki Kase sunağı örtüsünde beyaz zemin üzerindeki kırmızı ile Gül-Haç sembolü kırmızı bir çember içinde vurgulanmıştır. Sunağın

üstündeki yedi kollu şamdan Gül-Haçın kabalistik yönünü gösterirken, Kase'nin sembollerinden olan beyaz bir güvercinin yükselişi de buna destek sunmaktadır. Beyaz güvercin gagasında yine Kase'nin sembolü olan buhurdanlık taşımaktadır. Kutsal Kase bakiresinin beyaz elbisesinde yeşil helezonlu mavi daire motifleri ve ruhani birlikteliğin ve evrenselliğin sembolü olan altın noktalar olmak üzere iki sembolik anlatım görülmektedir. Cüppesindeki altın ve kırmızılar, altın hale gibi çevrelenmiş ışıklarıyla zambakta tekrarlanmıştır. Elinde tuttuğu kaseyi mükemmel şövalye Galahad'a verirken, diğer elinde kutsal ekmeği tutmaktadır. Meleklerde, çitin perdesinde diğer şövalyelerin kıyafetlerinde olmak üzere pek çok defa Gül-Haç motifi vurgulanmıştır. Yatmakta olan Sir Percivale'in kızkardeşi bir genç kızın hayatının kurtulması için hayatını kaybetmesi, yavruları için kendi kanını veren pelikan örneğini anımsatmaktadır. Bu imge, aynı zamanda insanlık için kendini feda eden İsa'yı da düşündürmektedir (Resim 136).³⁸⁷



Resim 136: Dante Gabriel Rossetti, *Sir Galahad, Sir Bors ve Sir Percival Kutsal Kaseden Nasıl Beslendiler; Fakat Sir Perceval'in Kızkardeşi Bu yolda Nasıl Öldü*, 1864, Tate Gallery, Londra.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-how-sir-galahad-sir-bors-and-sir-percival-were-fed-with-the-sanct-grael-but-sir-n05234>

³⁸⁷ Drew, a.g.e., s. 310-312.

George Frederick Watts'ın *Sir Galahad*'ında melek ya da kutsal kaseye dair spiritüel ve mistik öğelerin yokluğu sebebiyle Arhur Hughes ya da Joseph Noel Paton gibi sanatçıların şövalyeyi işleyişlerinden farklıdır (Resim 137). Şövalye, üzerindeki Orta Çağ zırhı olmasa tanınmayacak gibidir. Watts, bu küçük boyuttaki resminde şövalyeyi, kutsal kaseyi bulmak için çıktığı yolculukta atıyla beraber yoluna devam ederken betimlemiştir. Şövalye resmin ötesine bakar gibi düşüncelere dalmıştır ve birbirine kenetlenmiş elleri sakin duruşuyla bütünleşmiştir. Yanında beyaz bir atı bulunmakta ve atı, şövalye gibi huşu içindedir ve başını öne doğru eğerek adeta reverans yapmıştır. Bu tevekkül hali at da ibadet edermişçesine³⁸⁸ şaşırtıcıdır. Yolculuğun ruhunu doğayla paylaşarak çevresini saran manzaranın bir parçası haline gelen şövalyenin başının çevresindeki beyaz bulut bir hale gibidir. Bu tertemiz şövalye doğa ile uyum içindedir.³⁸⁹

Watts tarafından hiç onaylanmasa da resim 1862'de Kraliyet Akademi'sinde sergilediğinde Tennyson'ın *Sir Galahad* şiirinden bir alıntı koyması sanatçının şiirden esinlenmiş olabileceğini düşündürür. Şiirde geçen dizeler şöyledir:

“...Hasretini çekiyorum solumanın havasını cennetin

Ki sık sık karşılar beni burada

Dahyorum hiç bitmeyecek keyfe...”³⁹⁰

Herhangi bir dinsel ya da mistik öğenin olmayışının sebebi Watts'ın inancında yatar. Protestan olarak yetiştirilse de sonrasında inancını kaybeden sanatçı dinsel bir imge yaratmak yerine dönemin gençliğine bir emsal oluşturmak adına ahlaken mesajlar vermek istediği bir Sir Galahad'ı uygun bulmuştur. Bu sayede şövalyeyi ezoterik, kutsal dünyasından çıkarıp dünyaya insanlar arasına yerleştirmiştir.³⁹¹

Britanya'nın genç erkeklerine Sir Galahad'ın yol göstericiliği örneğiyle ideal bir tip sunulmak istenmesi üzerine okullara giren Sir Galahad gençlik için bir sembol haline gelip çok popüler olur. Zaman içinde binlerce devlet okulunda ve ana okulunda resmin vitray pencere örneklerinin asıldığını

³⁸⁸ Marylyn Lincoln Board, "Art's Moral Mission: reading G.F. Watt's *Sir Galahad*", Ed. Debra N. Mancoff, **The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition and Transformation**, United States of America, Garland Publishing, 1992, s. 136.

³⁸⁹ A.e.

³⁹⁰ Tennyson, a.g.e., s. 75.

³⁹¹ Poulson, a.g.e., s.114.

biliyoruz. Çocuklara, gençlere Sir Galahad'ın amacına kendini adanması, saf ve bakir oluşu gibi özellikleriyle ulusal bir değer olarak tanıtılır. Britanya milliyetçiliği Sir Galahad'la kişileştirilir ve desteklenir. Watts'ın bu resminin bir diğer önemli yönü ise zaman içerisinde özellikle Boer Savaşı ve 1. Dünya Savaşı sırasında Sir Galahad imgesinin bir savaş imgesi haline almasıdır. Özellikle 20. yy. başlarında Britanya girdiği Boer Savaşı ve 1. Dünya Savaşı esnasında şövalyenin kendini adamışlık imgesini, *chivalry* ideallerini yeni jenerasyona aşılamıştır ve bunda da çok başarılı olduğunu savaşlarda ölen çocukların Sir Galahad anıtları yapılarak yad edilmesinden anlarız. Britanya, savaşlarında kendini adayacak genç idealist gençlere ihtiyaç duyuyordu, savaşta ölmek bir onur meselesiydi. Bir savaş ilan edildiğinde artık öğrenciler bunun ne anlama geleceğini bileceklerdi.³⁹² İyi bir Hristiyan, ülkesi için canını vermeliydi, bunu desteklemek adına pek çok ayinde savaşın önemi anlatılmış hatta İngiltere'de 1870'lerde Salvation Army (Kurtuluş Ordusu) bile kurulmuştur.³⁹³

Sir Galahad imgesi, savaşta hayatlarını kaybeden kişiler için kendini değerlerine feda eden bir savaş kahramanı algısı yaratacaktır. Watts, hayatını 1904'de kaybetmiştir ve bu savaş imgesi kullanımından haberi yoktur ancak Poulson, emperyalist düşüncede biri olan sanatçının bunu onaylayacağından şüphe etmemektedir (Resim 137).³⁹⁴

Yüzyılın ortalarına dek Kutsal Kase öyküsü pek dikkat çekmemiştir. Sir Galahad figürünün savaş anıtı imgesinin yanında Kutsal Kase de Britanya'nın savaş malzemesi haline gelmiştir. Öncesinde tercih edilmeyen kase ile ilgili resimler Kraliyet Akademisi'nde 1890'ların başı ve 1. Dünya Savaşı başladığında patlama yapmıştı. Bu yoğun ilginin bir sebebi de 19. yy.ın insanların okültizme ve Kutsal kasenin anlamına ve kökenine olan meraklarıdır.

³⁹² Girouard, **a.g.e.**, s. 281.

³⁹³ Poulson, **a.g.e.**, s. 118.

³⁹⁴ **A.e.**



Resim 137: George Frederick Watts Sir Galahad, 1862, Harvard University Art Museums, Cambridge.

Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/art/230160>

Her ne kadar şövalye savaş imgesine dönüşse de İngiltere'nin asıl savaş anıtı imgesi Aziz George'dur.

"...Şövalyelerin Hristiyanlaştırılması ve kendilerine koruyucu azizlerin verilmesi bakımından Orta ve Doğu Avrupa'da aziz kara şövalye Aziz Mauricius, beyaz şövalyeliğin azizi olsa da, tüm Hristiyanlık aleminin şövalyeliğin en önemli azizi Aziz George olmuştur..."³⁹⁵

Maskülen erkek modelini temsilen, şövalyelerin patron azizi Aziz George örneği hem savaştaki erkekler hem de savaşta olmayanlar için cesaret, sadakat, yiğitlik açısından önemliydi. 19. yy.ın başlarında daha çok Roma miğferi giyen klasik bir figürden aynı yüzyılın ortalarına doğru tam teçhizatlı zırh giyen şövalyeye dönüşmüştür. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru emperyalizmin sembolü olarak görülmeye başlanan imgesi okullara ve kurumlara resimler, flamalar ve çeşitli şekillerde giriyordu.³⁹⁶

Şövalyeliğin yıllar içinde edindiği anlamlardan biri de *Légion d'honneur*'dur (Onur Nişanı). Napoleon Bonaparte tarafından 1802'de başlatılan bu üstün hizmet nişanesinin ilk ünvanı şövalyeliktir.

Kutsal Kase öyküsüne yaklaşımları açısından Malory ve Tennyson farklılık göstermektedir. Tıpkı *Arthur'un Ölümü* gibi, *Idylls of the King* de çağının Katolik ruhundan etkilenip bunu yansıtır ancak Orta Çağ anlatısından artık çok farklıdır. *Arthur'un Ölümü*'nün yazıldığı dönemde insanlar Katolik'ti ve sofuluğun normal olduğu bir dönemdi. Dolayısıyla yoğun Katolik anlatılar 19. yy. İngiltere'sinde Protestan halkta bıraktığı olumsuz duygunun aksine övülen bir durumdu. 19. yy. yoğun dinsel şüphecilik, bilimsel keşifler ve materyalizm ile doludur. Ve eğer Tennyson şiirlerinde Orta Çağ sofuluk idealini koruyabilseydi döneminin çoğu yazarı gibi Protestan önyargılarından kurtulamazdı. Yani Victoria Çağı'nın o dar bakış açısından kurtulamazdı.³⁹⁷ 19. yy. Protestan İngiltere'si Malory'nin Katolik İngiltere'sinden epeyce uzaklaşmıştır.

Henry Schmalz'ın 1881 tarihli *Sir Galahad: Fakat Kazandı Güzel Kadını*, Galahad'ı büyük ebatları olan kanatları, uzun örgülü saç ve künyesi

³⁹⁵ Le Goff, a.g.e., s. 89.

³⁹⁶ A.e., s.89; Girouard, a.g.e., s. 229.

³⁹⁷ O'Donohue, a.g.e., s. 31, 37, 38, 59-61.

Danimarka öğeleriyle, arka plandaki haç Kelt ve altardaki yanan sunular paganizme göndermedir (Resim 138).³⁹⁸



Resim 138: Henry Schmalz, *Sir Galahad: Fakat Kazandı Güzeli Kadını*, 1881.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Galahad#/media/File:Schmalz_galahad.jpg

³⁹⁸ Poulson, a.g.e., s. 58-59.

4.4.2. Kutsal Kase Bakiresi Betimleri

Oppenheime'a göre, Victoria Dönemi'nde ezoterik budizme, kabalistlere, Gül-Haç dirilişine, reenkarnasyona okülte büyük bir ilgi vardı. İnsanlar, hermetizm, simya ve okült bilgi ve güçlerle antik bilgiyi edinip kutsallığa erişeceklerini düşünüyorlardı. Bu konuyla ilgili birçok organizasyon ve cemiyet kuruluyordu. Yüzyılın yaşadığı materyalizmin yükselişi, Darwin'in Hristiyanlıkla çelişen buluşları, biyoloji ve jeolojideki keşiflerden dolayı dinsel konuda sıkıntı yaşayanlar bunlara yönelmişti.³⁹⁹

Bunlara yönelen insanların Kutsal Kase'de buldukları okült motifler arasında gizli olanın peşinden gitme, arayışta olanların karşılaştığı büyük sıkıntılar, arkasında saklı olanı bulma, sadece aydınlığa varmış kişilerce varılan farkındalık gibi etmenler sayılabilirdi.⁴⁰⁰

17. yy.da doğduğu düşünülen Christian Rozenkreus z önderliğinde şekillenen Gül- Haç Okulu ile Kutsal Kase'nin ilişkisini Meryem'e atfedilen gül sembolü ve gülün beş dikenle betimlenmesi, beş sayısının İsa'nın yara sayısını vermesi, İsa çarmıha gerilince dökülen kanların yerinde güller bitmesi, aynı zamanda Kutsal Kase'nin beş kez değişim geçirmesi üzerinden okuyabiliriz. *Troubadourların Meryem'e Grail of the World (Evrenin Kasesi) ithafları*, Dante'nin de gül sembolünü *Paradiso*'da vahiy, birliktelik ve kutsallığın son sembolü olarak göstermesi de kasenin Gül-Haç ile ilişkisini göstermektedir.⁴⁰¹

Drew'e göre, Gül- Haç Okulu ile Kutsal Kase bağdaşıklığını Rossetti'nin bazı eserlerinden yola çıkarak görebiliriz. Kutsal Kase herkese farklı şeyler ifade etmektedir. Rossetti, kasenin İsa'nın kanını taşıyan temsiliyetinden çok onu spiriüel bir yücelik olarak görmektedir. Sanatçının sembolizme olan merakı babasının Dante ve okülte olan obsesif ilgisinden kaynaklanmaktadır. Eserlerinde kullandığı Gül-Haç motiflerine gelince: *Sir Launcelot Kraliçe'nin Odasında* adlı mürekkepli kalem resminde kraliçenin tavuskuşu tüylü kıyafeti tarih öncesi dönemden beri şamanın büyü giysisidir. Tüylere ruhunun bir kuş gibi bedeninden sıyrılıp uçuşunun yanı sıra kraliçenin Launcelot'u büyülediğini

³⁹⁹ Janet Oppenheim, *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, s. 160.

⁴⁰⁰ Poulson, a.g.e., s. 127.

⁴⁰¹ John Matthews, *The Rosicrucian Enlightenment Revisited*, Lindisfarne Books, Hudson, NY, USA, 1999, s. 27-31.

ve onu güçsüz bırakışını işaret eder. Launcelot'un kılıç kabzasında Gül Haç işaretlerinden biri olan daire içinde haç bulunur (Resim 55).

Şövalyelik Hristiyanlıkla birleştikten sonra zaman içerisinde savaşçı yönünü Haçlı seferlerine katılarak ya da dini birlikler oluşturarak devam ettirmiştir. Bu dini birliklerden biri de Kutsal topraklarda haca gelen hacıları soyguncular ya da din düşmanlarına karşı savunmak amacıyla 1120'de kurulan Tapınak Şövalyeleri Tarikatı'dır.⁴⁰²

Dante Gabriel Rossetti, Oxford Union Kütüphanesinde çalışmak üzere belirlediği üç duvar resminden sadece *Launcelot'un Kutsal Kaseyi Görüşü*'nü yaptı onu da bitiremedi (Resim 139). Malory'nin on üçüncü kitabının on yedi, on sekiz, on dokuz, yirmi ve yirmi birinci bölümlerinde Rossetti'nin seçmiş olduğu resme en yakın öykü geçer. Öyküye göre Sir Launcelot vahşi bir ormanda gelişigüzel dolaşırken eski, küçük bir kilise görür. Atını ağaca bağlar kalkanını ise bir dala asar. Kapısı kırık dökük kilisenin içinde güzel bir mihrabın üzerinde altı mumlu bir şamdan görür, kilisenin içine doğru ilerlemek ister ama içeri girilebilecek bir yer bulamayınca geri atının yanına döner ve kılıcını bırakır, kalkanının üzerine uzanır, haçın önünde yarı uyur yarı uyanık haldeyken bir sedyeyle taşınan hasta bir adamı ve bu adamın Kutsal Kase ile iyileştiğini görür. Kraliçe Guenever ile yaşadığı aşk yüzünden Kutsal Kase'ye yaklaşmak istese de ilerleyemez çünkü *Arthur'un Ölümü*'nün on sekizinci kitabının birinci bölümünde geçtiği üzere Launcelot, kraliçeyi tanrıdan çok sevdiği için kase arayışında başarısız olmuştur.⁴⁰³ Bir anda kilise ortadan kaybolur. Uyanınca kılıcının, miğferinin ve atının olmadığını görünce Tanrı'nın eski günahı yüzünden onu cezalandırmak istediğini düşünür ve acı acı ağlar. Bu kaseyi ancak en günahsız kişi görebilir, Launcelot sadece öyküde anlatıldığı kadar görebilmiştir. Pişman olduğunu bol bol dile getirir. Duvar resmindeki modeller tanıdık isimlerdir. Launcelot Burne Jones iken, Guenever'i Jane Burden temsil etmiştir. Sanatçı, öyküdeki bu anı rüyasında kraliçeyi gören şövalye ile Kutsal kaseyi taşıyan genç kızın arasına koyarak Guenever'i merkezi hale getirmiştir. Guenever'in resmin ortasında oluşu Launcelot'un Kutsal Kase yerine onu tercih edışı olarak ya da Launcelot'u bu arayışta yenik göstermektedir. Bir ağacın dalları ve çarmıha gerilir gibi kollarını yanlara açan

⁴⁰² Le Goff, **a.g.e.**, s. 93-94.

⁴⁰³ Poulson, **a.g.e.**, s. 84.

Guenever, resme sığmayacak şekilde büyüktür. Kraliçe'nin arkasındaki elma ağacı, elinde tuttuğu elma ve şövalyenin kafasının üzerindeki yeşil yılan da ilk günaha göndermedir. Havva'nın Adem'i baştan çıkarışı gibi şövalyeyi baştan çıkaran kraliçe gururla şövalyeye bakmaktadır. Yeşil elbisesiyle dünyevi aşkı temsil eden kraliçenin sağında Launcelot kırmızı elbiseleri içinde zırhının ve miğferinin asılı olduğu kuyunun yanında öyküye uygun olarak uykuya dalmıştır. Resmin solunda bir tane haleli olmak üzere birkaç melek görülür. Rossetti'nin betimlediği altın haleli genç kızın başının üzerinde altın bir buhurdanlık taşıyan, Kutsal Ruh'u simgeleyen beyaz bir güvercin görülür. Bu öğeler Malory'nin on yedinci kitabının yirminci bölümünde geçen Kutsal Kase ayının öğeleridir. Meleklerin olduğu odanın basamaklarında zambak, gelincik ve gül bulunur. Zambak, bekaretin saflığın sembolüyken; gelincik unutkanlığın, gül ise cinsel şehvetin sembolüdür.⁴⁰⁴



Resim 139: Dante Gabriel Rossetti, *Launcelot'un Kutsal Kaseyi Görüşü*, 1857, Oxford Union Society, Oxford.

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Oxford_Union_murals#/media/File:Rossetti_sanct_graal.JPG

Kutsal Kase Bakiresi ile ilgili kısımlar ise Malory'nin on birinci kitabının iki ve dördüncü bölümlerinde geçer. Öyküde Launcelot ve Kral Pelles'in buluşup yemek yemeğe şatoya geçtiklerinde ağızda bir buhurdanlık taşıyan bir kumru ve kutsal kaseyi taşıyan bir genç kızı görmeleri anlatılır. Aynı kitabın

⁴⁰⁴ Whitaker, a.g.e., s.189; Walters, a.g.e., s.Ii.

dördüncü bölümünde de Tehlikeli Koltuk'a oturacak kişi ve Kutsal Kase'yi elde edecek kişinin Sir Galahad olacağını söylerken geçer. Kutsal Kase'nin bir genç kız tarafından taşındığı fikrinden yola çıkarak Rossetti resimlerinde genç kız ve melek figürlerini birleştirerek yeni bir imge yaratmış olur. Burne-Jones ise bir adım daha ileriye giderek gardiyan meleği hem kadın hem de melek olarak betimlemiştir. Sanatçı, muhtemelen Tennyson'un *Sir Galahad* şiirindeki meleklerin Galahad'a yolculuğunda yol göstermesi şiirinden ilham almıştır.⁴⁰⁵

Rossetti'nin bu konuya dair bir diğer çalışması *Kutsal Kase Bakiresi* resmidir. Sanatçının favorisi upuzun elbisesi yeşil, gri ve mavi renklerden oluşan basit bir kıyafettir. Bir elinde uzun gövdeli şarap dolu bir kaseve üzerinde beyaz bir örtü ile kapatılmış kutsal ekmek asılı bir sepet bulunan genç kız düşünceli bakışlarıyla dimdik ayakta durmaktadır. Kafasının arkasında *ANCILLA SANC GRAEL* (Kutsal Kase Bakiresi) yazılı hale, saçlarının dağılmasıyla güneş gibi de görünür. Başının üstünde kutsal kaseyi simgeleyen gagasında buhurdanlık taşıyan beyaz bir güvercin bulunur. Sağ eliyle takdis işareti yapar.⁴⁰⁶ Drew'e göre, beline altın bir kemer takılmış kemerin üzerinde Gülhaçın sembolünün stilize hali olan OXOXO işlenmiştir (Resim 140).⁴⁰⁷



Resim 140: Dante Gabriel Rossetti, *Kutsal Kase Bakiresi*, 1857, Tate Gallery, Londra.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-the-damsel-of-sanct-grael-n03061>

⁴⁰⁵ Poulson, a.g.e., s.102.

⁴⁰⁶ A.e., s. 84.

⁴⁰⁷ Drew, a.g.e., 309.

Rossetti 1874'te tekrar ele aldığı *Kutsal Kase Bakiresi* adlı yağlı boya tablosunda bir öncekinin sade kıyafeti yerine bakireyi renkli bol işlemeli bir elbise ile betimlemiştir. Bir elinde Kutsal Kase'yi tutarken diğeriyle takdis işareti yapan genç kızın başının üzerinde gagasında buhurdanlık taşıyan beyaz bir güvercin bulunur. Arka planda Dionysos'u simgeleyen asma yaprakları görülmektedir (Resim 141).



Resim 141: Dante Gabriel Rossetti, *Kutsal Kase Bakiresi*, 1874.

Kaynak: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s91.r-1.rap.html>

Bir başka eser Rossetti'nin *Kutsal Kase Bakiresi* betimlerinden ilham alan Frederick Sandys'in *Kral Pelles'in Kızı Kutsal Kaseyi Taşıyor* resmidir. Kral Pelles'in kızı Elaine'dir. Derin ve anlamlı bakışlarıyla elinde tuttuğu

kasenin önemine dikkat çekmeye çalışır. Elindeki işlemeli bir kase dışında kase öyküsüne dair başka bir öge görülmez (Resim 142).



Resim 142: Frederick Sandys, *Kral Pelles'in Kızı Kutsal Kaseyi Taşıyor*, 1862, Leicester Galleries, Londra.

Kaynak: <http://www.leicestergalleries.com/19th-20th-century-paintings/d/king-pelles-daughter-bearing-the-sancgraal/12731>

SONUÇ

Var olup olmadığına emin olamadığımız Kral Arthur'dan ilk bahseden metnin *Gododdin* adlı bir şiir olduğu düşünülmektedir. Genelde 5 ya da 6. yy.da yaşadığı söylenen Arthur, muhtemelen bir savaş lideri ya da Kelt soylu bir klan şefiydi. Zaman içinde pek çok dilde yazılarak ve birçok ülkenin sözlü ve yazılı edebiyatından beslenerek gelişen efsanede, Arthur savaş liderinden bir Orta Çağ kralına dönüşmüştür. 11. yüzyılda Monmouthlu Geoffrey adlı bir din adamı tarafından yazılan Britanya Krallarını anlattığı *Historia Regum Britanniae* adlı kurgusal vakayinamede Arthur; Roma İmparatorluğunu yenen, Büyük Britanya topraklarını istilacılardan koruyan bir Britanya kralıdır. Fransız Yazar Chrétien de Troyes ise Arthur Efsanesi'ni romans geleneğiyle birleştiren kişidir. Zamanla Kutsal Kase Arayışı ve Sir Galahad gibi eklemelerle gelişen Efsane'yi derleyen kendisinden sonra birçok sanatçıyı etkileyen isim ise Sir Thomas Malory olmuştur.

Orta Çağ romans dünyasında bir şövalyenin bir Lady'ye aşık olması, onun için her hizmeti yapmaya çabalaması idealize ediliyordu. Ulaşılması imkansız bir aşk yaşayan Lady ve şövalyenin bağlılığı Orta Çağ romanslarında çokça geçen bir konuydu. Efsane'nin ana temalarından *chivalry* ve *courtly love*, feodal sistemle sıkı bir şekilde ilişkili olan temalardır. Şövalyelerin sahip olması gereken etik kodlar olan *chivalry* olgusu 19. yy.da modern beyefendilik anlayışına dönüşmüştür. Victoria Dönemi'nde modern erkeklerin *chivalry* kodlarına sahip bir şövalye gibi davranması düşlenen bir durum olmuştur.

Öte yandan 19. yy.da Sanayi Devrimi'nin küresel yayılmasıyla kökten değişikliklerin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Devrimin başladığı yer olan İngiltere başta olmak üzere pek çok ülkede toplumsal, kültürel, ekonomik, üretim gibi birçok alanda önceki sistemlerin yıkılmasıyla bir çığır açılıyordu. Öncesinde nüfusun çoğunluğu kırsal bölgelerde yaşarken insanlar artık akın akın şehirlere göç ediyorlardı. Sanayileşen ülkenin ezilenleri işçi kesimiydi ve yayılmacılığıyla başka yerleri kolonileştiren ülkenin kaynaklarından pay verilmeyenler de yine onlar olmuştur. Büyük bir sefalet ve suç örgüsü içinde kalmışlardı. Sanayileşmenin getirdiği olumsuzluklar karşısında modern çağ yerine geçmişe dönük bir ilgi uyanmış ve Victoria Dönemi Orta Çağcılığı bu koşullarda ortaya çıkmıştı.

Yüzyılın ortalarına doğru Akademi'nin sanat dünyasındaki otoritesine başkaldıran bir grup sanatçı, Akademi'den ayrılmaya karar vermişti.

Sanayileşen dünyalarından kaçıp da geçmişe yüzlerine dönen bu grubun bizim için önemi Kral Arthur Efsanesi'ni ele alan eserlerinin olmasıdır. Dante Gabriel Rossetti önderliğinde başlayan Pre-Raphaelite Kardeşliği grubunun çalışmaları ve manifestoları bir süre sonra diğer sanatçıları da etkileyerek onların tanınan bir grup haline gelmelerine sebep olmuştur. Kısa süren orijinal grubun üyelerinin dağılmasıyla ikinci Pre-Raphaelite grubu yine Rossetti önderliğinde kurulmuştur. Bir Pre-Raphaelite sanatçısı olan William Morris, ortaklarıyla beraber Morris, Marshall, Faulkner&Co. adında bir firma kurarak Orta Çağ'ın ruhunu dekoratif sanatlara uyarlayabilmiştir. Sadece kurulduğu grupta kalmayan, süreç içinde başka sanatçıları da etkileyen Pre-Raphaelite ruhu, Arthur Efsanesi'ne dair pek çok öykünün resim repertuvarına dahil edilmesine yol açmıştır. 19. yy.da Efsane'yi betimleyen sanatçıların esinlendiği kaynakların başında Malory'nin *Arthur'un Ölümü* ve İngiltere'nin ulusal şairi Lord Alfred Tennyson'un *Idylls of the King* adlı eseri gelir.

Efsane, Kral Arthur ile ilgili olmasına karşılık, Efsane'nin en çok betimlenen karakterleri kadın kahramanlar olmuştur. Bu kadın kahramanlardan biri olan *Shalott Lady'si*, Shalott adasında bilinmeyen nedenlerle lanetlenip bir kuleye hapsedilen bir lady'dir. Bir aynadan yansıyanları işlediği dokumasından başka dış dünyaya dair herhangi bir ögenin olmadığı odasında pencereden dışarıya bakması yasak olan Lady, lanetlenme pahasına Sir Launcelot'ı görmek için dışarıya bakınca lanet başlar. Orta Çağ'ın kadına yönelik bakış açısı Victoria Dönemi'nde pek de değişmemiştir. Kulede kalıp da geleneksel rollerini yerine getirseydi, Lady bir tehlike yaratmayacaktı ancak o isyan edip geleneksel kadın rollerine karşı çıkmıştır. William Holman Hunt, John William Waterhouse gibi ressamalar Shalott Lady'sini aktif ve isyankar pozlarda resmederken John La Farge, Walter Crane, Arthur Hughes gibi ressamalar onu ölüm kayığında betimleyerek bu isyanın acıklı sonunu göstermeyi yeğlemişlerdir.

Efsanenin 19. yy.da en çok betimlenen kadınlarından biri olan Launcelot'a duyduğu karşılıksız aşk nedeniyle acı çekip ölen Elaine için Tennyson'un *Elaine* şiiri kaynak oluşturmıştır. Bu dönemde çokça işlenen Elaine genelde Shalott Lady'si gibi nehre bırakılan kayıkta kendinden geçmiş bir biçimde ölüme giderken ele alınmıştır. Romantik sanatçıların imgelemindeki çiçeklerle süslü bir kayıkta ölüme giden bu kadınlar bir yandan ölümün bile güzel olabileceğini düşündürürken öte yandan da Victoria

döneminin idealize edilmiş uysal, sessiz, solgun, hareketsiz kadınlarını anımsatırlar.

Arthur Efsanesi'nin bir diğer kadın kahramanı Enid'dir. Enid'in kaynağı ise *Mabinogion* öykülerinden biri olan *Gereint, Son of Erbin*'dir. Uysal ve kocasına bağlı bir kadın olan Enid, aynı zamanda kocasının cinsiyetçi baskılarına rağmen erkekler dünyasında kimi zaman varlığını hissettirebilen bir kadın figürüdür. Ressamlar onu genellikle kocasıyla birlikte resmetmişlerdir.

Efsane'nin baştan çıkarıcı kadınlarından biri ise Nimue&Vivien'dir. Merlin'den büyülerle ilgili istediği bilgileri aldıktan sonra Merlin'i bir kayanın altına ya da bir ağacın dibine hapseden bu kadın, ressamlar tarafından çoğunlukla Merlin'i büyülerken betimlenmiştir. Erkek dünyasına ait güçlü bilgiyi ele geçiren bu kadın figürünün Edward Burne-Jones gibi ressamlarca güçlü ve aktif bir kadın olarak betimlendiği görülür. Dönemin ilgi alanlarından biri olan büyücülük, okültizm, ezoterizm, mesmerizm gibi konulara yakınlık duyan sanatçının resmindeki Merlin figürünün hipnotize olmuş gibi görünmesi dikkat çekicidir.

Efsane'nin en kötücül karakteri de bir kadındır. Morgan Le Fay birçok kötü yönü bulunan, sinsî, büyücü, hain, şeytani bir kadındır. Ressamlar tarafından az sayıda betimlenen bu karakterin en etkileyici betimi Frederick Sandys tarafından yapılmıştır. Sanatçı onu egzotik giysisiyle çeşitli tuhaf eşyaların bulunduğu bir odada büyülerinden birini yapan aktif bir kadın figürü olarak göstermiştir.

Efsane'de Arthur'un eşi olmasına rağmen şövalye Launcelot ile aşk yaşayan Guenever'in betimleri çoğunlukla pişman olan kraliçeyi bazen rahibe kıyafetinde gösterir. 19. yy.ın kocasına bağlı, idealize edilmiş kadın tipinin karşıtı olan bu figürün ressamlar tarafından bekar olan Shalott Lady'si ya da Vivien gibi baştan çıkarıcı bir kadın olarak değil de tövbekar olarak ele alınması evli oluşuna bağlanabilir.

Efsane'de sözü edilen bir başka yasak aşk Tristram ve Isoud'un öyküsüdür. 13. yy.a tarihlenen *Tristan* nesri (Malory'nin Fransızca kaynaklarından biri), *Arthur'un Ölümü* gibi edebi kaynaklarda geçen Tristan ve Isolde öyküsü 19. yy.ın başında pek bilinen ve işlenen bir konu değildir. Bir aşk iksiri yüzünden aşık olan bu sevgililer bazen birlikte resmedilirler bazen de Isoud yalnız olarak görülür.

19. yüzyılda Arthur betimleri daha çok Arthur'un Ölümü ya da Arthur'un Yuvarlak Masa Şövalyeleriyle beraber gösterildiği sahnelerde yer alır. 19. yy. betimlemelerinde dar alınlı, koyu renk saç ve ve gözleri olan, kısa boylu bir Kelt kahramanı yerine mavi gözlü, sarışın bir Anglo-Saxon prototipiyle karşımıza çıkmaktadır. Arthur'un Ölümü sahneleri Victoria Dönemi'nin ölümü idealize eden bakış açısıyla paralellik kurmuştur. Ölümün böyle idealize edilmesinde salgın hastalıklar, yetersiz hastane, bakım, ekipman servisleri, yüksek ölüm oranları gibi sebeplerden ölüme korkuyla bakan Victoria Dönemi insanların bununla başa çıkmak için geliştirdikleri düşüncelerin payı büyüktür.

Efsane'nin önemli bir bölümünü Kutsal Kase Arayışı oluşturur. Mitolojik anlamından uzaklaşıp İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı ve çarmıha gerilirken kanının toplandığı kap olduğuna inanılan kase Hrisyanlıkla bağdaştırılmıştır. Efsanenin dinsel ruhunu yansıtan Kutsal Kase Arayışı, Yuvarlak Masa Şövalyelerinin kaseye erişmek için birçok zorluğa katlanışını ancak aralarından en günahsızının erişebildiği bir mertebenin öyküsüdür. Aralarından en temiz, günahsız olanı Sir Launcelot'un oğlu Sir Galahad'dır. Çoğunlukla Kutsal Kase Arayışında uhrevi yolculuğu esnasında meleklerle beraber işlenen şövalyenin, Kutsal Kase'ye ulaşip da onu gördüğü sahneleri de boldur. Dönemin masum, görevine adanmış, cinsel arzularına karşı durabilen bir karakteridir. Britanya'da birçok okul ve kreşte gençlik için bir model oluştursun diye şövalyeyle ilgili betimler görülür. Bu imge için özellikle Watts'ın *Sir Galahad* resmi seçilmiştir. 19. yy.da her ne kadar savaş anıt imgesi olarak kullanılmasa da Watts'ın bu resminin 20. yy. başlarında Britanya'nın girdiği 1. Dünya Savaşı ve Boer Savaşı gibi zamanlarda bu amaçla kullanılmıştır. Gençlerin, ülkesi için savaşması ve ölmesi gerekiyorsa bir şövalye gibi, Sir Galahad gibi, her şeyiyle amacına adanmalıydı. 19. yy. Protestan İngiltere'sinde Orta Çağ Katolik ruhunu yansıtan Kutsal Kase imgesi bazı sorunlar yaratmıştır. Çünkü, kimilerince Orta Çağ Roma-Katolik Kilisesinin hakim pozisyonu modern sistemin Protestan yapısından daha yararlı bir iklim sunuyordu. İnsanlar, Orta Çağ'da daha huzurlu ve mutluydular. Protestanlar Orta Çağ'daki gibi Roma-Katolik sistemine dönüşü istemiyorlardı, efsanenin Orta Çağ'ın Katolik dokusu bu yüzden William Dyce, Tennyson gibi bazı sanatçılar için huzursuzluk kaynağı olmuştur. Roma Katolikliğine dönme çalışmalarının sönmesiyle beraber halk için tehlike sona ermiştir. Sir Galahad

hariç öteki şövalyelerin Kutsal Kase serüveninde başarısız olması, şövalyelerin birçoğunun Sir Mordred ile olan savaşta ölmesi, Arthur'un bu savaşta ölümcül yara alması, Guenever ve Launcelot ilişkisi başta olmak üzere saraydaki *courtly love* geleneği krallığın sonunu hazırlamıştır. Avalon adasına götürülen Arthur'un bir gün döneceğine olan inanç bugün hala zaman zaman ortaya çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında değerlendirilen tüm bu örneklerde görüldüğü üzere, Arthur Efsanesi Orta Çağ'ın yüceltildiği Victoria Dönemi'nde eski popülerliğine kavuşmuştur. Çünkü ressamalar Orta Çağ'ın bu efsanesinde aslında 19. yy.ın değer yargılarına, ahlak anlayışlarına, dinsel ve ezoterik inançlarına uygun öyküler bulmuşlardır. Ele aldıkları bu öykülerin aşk, büyü, ölüm gibi üç ana tema çerçevesinde geliştirildiği görülür. Hepsi mutsuz sonla biten Shalott Lady'si, Elaine, Enid, Guenever, Tristram ve Isoud'un aşklarını betimleyen sanatçılar Victoria Dönemi İngilteresi'nin değer yargılarıyla ele aldıkları bu efsanenin kadın kahramanlarını ender olarak aktif isyankar kadınlar ama genellikle edilgen figürler olarak göstermişlerdir. Dönemin sanatçılarının büyüye, batıl olana, ezoterizme olan ilgileri efsanenin olumsuz kahramanları olan Nimue ve Morgan Le Fay figürlerinin de betimlenmesine yol açmıştır. Efsane'nin idealize edilen erkek kahramanı ise Kutsal Kase'yi görebilen saf şövalye Sir Galahad olmuştur. Romantik sanatçıların idealize ettiği ölüm teması da Shalott Lady'si, Elaine gibi güzel kadınların yanı sıra Arthur'un Ölümü sahnelerinde karşımıza çıkar. Ölümün böyle idealize edilmesi de yine Victoria Dönemi'nde yetersiz sağlık koşullarında yaşayan insanların ölüm düşüncesiyle baş etme yollarından biri gibi gözükmektedir.

KAYNAKÇA

- Alexander, Michael: **Medievalism: The Middle Ages in Modern England**, North Yorkshire, Yale University Publications, 2007, s. Xxv.
- Ambrose, Gawin; Harris, Paul
Anders, Sophi: **The Layout Book**, Switzerland, AVA Publishing, 2007.
- Anders, Sophi: **“The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel; Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries”**, Ohio, Ohio State University Press, 2005, s. 128.
- Azam, Azmi: “Victorian Ethics in Pre-Raphaelite Art: Depiction of the Fatale Fall of Femme”, **Journal of Humanities and Social Science**, Vol. 19, No: 6, Haziran 2014, s. 71-72, 74.
- Barber, Richard W. (Ed.): **Arthurian Literature IV**, Cambridge, D.S. Brewer-Barnes & Noble, 1985.
- Barczewski, Stephanie: **Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain: The Legends of King Arthur and Robin Hood**, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Barnes, Rachel: **Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite**, London, Tradewinds Ltd., 2009.
- Baswall, Christopher; Sharpe, William (Ed.): **The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition**, London and New York, Routledge, 1988, s. 257.
- Batho, Edith: **The Victorians and After: 1830-1914**, London, The Cresset Press, 1938.
- Benson, Paul F.: **“Pre-Raphaelites; The First Decadents”**, North Texas State University, Doctor of Philosophy, English Literature, Texas, 1980, s. 5, 9, 169-170-171.
- Birkan, Evren: **"Woman and Love in Medieval Courtly Literature: The Real and the Fictional Courtly Love"**, Doğuş University,

- Institute of Social Sciences, Master of Arts, İstanbul, 2011, s. 73.
- Bolen, Anne: **“From Verse to Visual: An Analysis of Alfred Tennyson and William Holman Hunt’s *The Lady of Shalott*”**, Ohio University, College of Fine Arts, Masters of Fine Arts, Ohio, 2004, s. 33.
- Breton-Guay, Noémie: **“Merlin L’enchanteur dans les Images de la Renaissance Arthurienne: Une Fenêtre sur L’imaginaire Victorien”**, Université Laval, Département d’histoire, Faculté des Lettres, M. A., 2006, s. 55.
- Bulfinch, Thomas: **Bulfinch Mitolojisi: Efsaneler Çağı, Şövalyeler Çağı, Charlemagne Efsaneleri**, Çev. Esin Özer, Berk Özcangiller, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2011.
- Burdett, Carolyn: **“Fin de siècle”**, (Çevrimiçi) <http://www.bluk/romantics-and-victorians>, 14 Mart 2018.
- Burne-Jones, Lady Georgiana: **Memorials of Edward Burne-Jones**, Cilt 1, Lund Humphries, 1993.
- Burne-Jones, Georgiana: **Memorials of Edward Burne-Jones**, London, Macmillan&Co. Ltd., 1906.
- Cameron, John Ronald : **“The Arthurian Adultery in English Literature, with Special Emphasis on Malory, Tennyson, E. A. Robinson and T. H. White”**, University of British Columbia, Department of English, Master of Arts, 1960, Vancouver, s. 7.
- Cavendish, Richard: **King Arthur and The Grail The Arthurian Legends and Their Meaning**, Suffolk, Granada Publishing, 1980.
- Chandler, Alice: **A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature**, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970.

- Cheeke, Stephen: **Transfiguration: The Religion of Art in Nineteenth-century Literature Before Aestheticism**, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Cheney, Girolami Liana De (Ed.): **Pre-Raphaelitism and Medievalism in The Arts**, New York The Edwin Mellen Press, 1992.
- Comer, Stephanie R.: **“Behold Thy Doom is Mine: The Evolution of Guinevere in the Works of Chrétien de Troyes, Sir Thomas Malory, and Alfred, Lord Tennyson”**, Michigan, Eastern Michigan University, Department of English Language and Literature, 2008, s. 52, 54.
- Cooner, Laura; Thomas, Robert: **Arthurian Writers A Biographical Encyclopedia**, Westport, Greenwood Press, 2007 s. X11.
- Culler, A. Dwight: **The Victorian Mirror of History**, New Haven, Yale University Press, 1985.
- Çalın, Sibel: **“Sir Thomas Malory’nin 'Le Morte D’Arthur' ve Alfred Lord Tennyson’ın 'Idylls of the King' Eserlerinde Şövalyelik ideali (chivalric ideal) Kavramının İncelenmesi”**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s.1.
- Da Vinci, Leonardo: **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos Kitap, 2015, s. 46-47
- Digby, Kenelm Henry: **The Broad Stone of Honour: or, The True Sense and Practice of Chivalry**, London.
- Doğan, Cem: **“Düellonun Tarihi ve Osmanlı Düellocuları”**, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Vol. 6, No:1, Ocak 2013, s. 667- 668.
- Drew, Rodger: **“Symbolism and Sources in the Painting and Poetry of Dante Gabriel Rossetti”**, University of Glasgow, Faculty of Arts, Glasgow, 1996, s. 304.

- Edwards, Meghan: “Arthurian Enchanment and Burne-Jones’s Psychology of Love”, (Çevrimiçi) <http://www.victorianweb.org>, 19 Ocak 2017.
- Elsley, Susan J.: “**Images of the Witch in Nineteenth-Century Culture**”, University of Liverpool, PhD Thesis, Liverpool, 2012, s.129.
- Fowle, Frances: “William Morris: La Belle Iseult, 1858” (Çevrimiçi) <http://www.tate.org.uk>, 20 Haziran 2018.
- Freestone, Sophie (Akt.): “Women’s Health in the Art and Culture of Victoria England”, (Çevrimiçi) <http://www.fisherpub.sjfc.edu>, 20 Ocak 2018.
- Fulton, Helen (Ed.): **A Companion to Arthurian Literature**, Blackwell Publishing, 2009.
- Gale, Amy Elizabeth: “Herbert Bone and the Design of the *Idylls of the King*, at the Royal Windsor Tapestry Manufactory”, Masters Program in the History of the Decorative Arts, Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 2004, s. 6.
- Gaunt, William: **The Pre-Raphaelite Dream**, London, The Reprint Society, 1943.
- Girouard, Mark: **The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman**, New Haven and London, Yale University Press, 1981.
- Goff, Jacques Le: **Ortaçağ Kahramanları**, Çev: Füsun Önen Pinard, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Goodrich, Peter H.; Thompson, Raymond H. (Ed.): **Merlin: A Casebook**, New York and London, Routledge, 2003, s. 72-73.

- Gossedge, Rob: **“The Old Order Changeth: Arthurian Literary Production from Tennyson to White**, Cardiff, Cardiff University, PhD Thesis, 2007, s. 50.
- Grady, Jessica: **“Power, Courtly Love and a Lack of Heirs: Guinevere and Medieval Queens”**, Marshall University, Arts in History, Master of Arts, Huntington, 2009, s. 9-10.
- Grimbert, Joan Tasker (Ed.): **Tristan and Isolde: A Casebook**, New York and London, Routledge, 2002.
- Groos, Arthur; Wagner, Richard (Ed.): **Tristan und Isolde**, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Hameleers, Paula: **“A Mystery in paint and Print: Nineteenth-Century Interpretations of Tennyson’s ‘The Lady of Shalott’”**, Universiteit Van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Master of Arts Thesis, Amsterdam, 2011, s. 6.
- Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı**, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- Hedenmalm, Li: **Woman as the Other: A Study of the Orientalization of Woman in Alfred, Lord Tennyson’s Idylls of the King**, Luleå University of Technology, Department of Arts, Master of Arts, Luleå, 2012.
- Holy Bible: Holy Bible, King James Version, Pilot Books, Athens, Georgia, 1996.
- Huizinga, Johan: **The Waning of the Middle Ages**, Great Britain, Penguin Books, 1924.
- Ironside, Robin: **Pre-Raphaelite Painters**, London, The Phaidon Press Ltd., 1948.

- Keats, John: “Odeon a Grecian Urn”, (Çevrimiçi) <http://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>, 10 Mart 2019.
- Kennedy, Edward Donald: **King Arthur A Casebook**, Routledge Publishing, New York, 2011, s. XIII.
- Kopecská, Simona: **“Ruskin, Morris, Arts and Crafts and Middle Class in Nineteenth-Century England”**, Masaryk University, Department of English and American Studies, Bachelor’s Diploma Thesis, 2012, s. 9.
- Kopřivová, Monika: **“Women Characters in Arthurian Literature”**, Masaryk University, Department of English and American Studies, M.A., 2007, s. 39.
- Kozak, İbrahim Erol: “İşçi Sendikalarının Tarihi Gelişimi (İngiltere Örneği)”, (Çevrimiçi) <http://www.arastirmax.com> >bilimsel-yayın, 22 Kasım 2018.
- Krebs, Matilda: **“The Use of theArthurian Legend by The Pre-Raphaelites”**, University of Colorado Boulder, Master of Arts Thesis, Colorado, 1905, s. 22-23.
- Krebs, Matilda; Crossman, Colette M.: **“Art as Lived Religion: Edward Burne Jones as Painter, Priest, Pilgrimand Monk”**, University of Maryland, Department of Art Historyand Archeology, PhD, Maryland, 2007, s.402.
- Lacy, Norris J.; Ashe, Geoffrey; Mancoff, Debra; Landow, George P.: **The Arthurian Handbook: Second Edition**, Routledge Publishing, New York 1997.
- “Pre-Raphaelites: An Introduction”, (Çevrimiçi) <http://www.Victorian web.org>, 10 Temmuz 2017.
- Larrington, Carolyne: **King Arthur’s Enchantresses: Morgan and Her Sisters in Arthurian Tradition**, London, I. B. Tauris, 2006.

- Layard, Georges
Somes: **Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book about Book**, London, Elliot Stock, 1894.
- Leon, Derrick: **Ruskin: The Great Victorian**, London, Routledge, 1949.
- Leonard, Sarah
M. M.: **“The Bower of the Pre-Raphaelites: Plant Life and the Search for Meaning in the Art of Millais, Rossetti, and Morris”**, Wesleyan University, Art History, Degree of Bachelor of Arts, Connecticut, 2009, s. 6; Kopecká, a.g.e, s.1.
- Lupack, Alan
(Ed.): **Modern Arthurian Literature: An Anthology of English & American Arthuriana from the Renaissance to the Present**, New York and London, Routledge, 1992.
- Lupack, Alan: **The Oxford Guide To Arthurian Literature and Legend**, New York, Oxford University Press, 2007.
- MacCarthy,
Fiona: "Secure me a famous wall", (Çevrimiçi) <http://www.theguardian.com.com/books>, 12 Mart 2019.
- Mancoff, Debra
N. (Ed.): **The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition, and Transformation**, United States of America, Garland Publishing, 1992, s.104.
- Mancoff, Debra
N. (Ed.): **King Arthur's Modern Return**, New York and London, Garland Publishing, 1998.
- Marek, Zasempa: **“The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting Versus Poetry”**, University of Silesia, degree of PhD, s.9.
- Mariotti, Meg: **“The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Woman in Society**, (Çevrimiçi) <http://www.victorianweb.org>, 23 Ocak 2018.
- Markale, Jean: **The Grail: The Celtic Origins of the Sacred Icon, Inner Traditions International**, Rochester, Vermont, 1999 s. 36;

- “Holy Grail”, (çevrimiçi), <http://www.britannica.com>, 10 Kasım 2018.
- Marsden, Gordon (Ed.): **Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-century Society**, Longman, 1990, London.
- Marsh, Jan: **Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art**, London, Weidenfield and Nicolson, 1987.
- Marsh, Katherine: “Julia Margaret Cameron” (Çevrimiçi), <http://www.d.lib.rochester.edu/>, 12 Ocak 2019.
- Matthews, John: **The Rosicrucian Enlightenment Revisited**, Lindisfarne Books, Hudson, NY, USA, 1999.
- McLeod, John: **Beginning Postcolonialism**, Manchester University Press, Manchester, 2000.
- Michie, Helena: **The Flesh Made Word: Female Figures and Women’s Bodies**, Oxford University Press, New York, 1987.
- Monmouth, Geoffrey Of: **History of the Kings of Britain**, Çev: Aaron Thompson, Medieval Latin Series, Cambridge, 1999.
- Morris, Megan; Lupack, Alan: “Victorian Medievalism An Annotated Bibliography for Teachers”, (Çevrimiçi) <http://www.once-and-future-classroom.org>, 15 Şubat 2018.
- Morris, William: **The Collected Letters of William Morris, Volume I: 1848-1880**, New Jersey, Princeton University Press, s. 33.
- Mulhall, Brenna: “The Romanticization of the Dead Female Body in Victorian and Contemporary Culture”, **Aisthesis**, Vol. 8, 2017, s. 2.
- Murray, Christopher John: **Encyclopedia of The Romantic Era, 1760-1850 Volume 2**, Taylor&Francis Group, New York, London, 2004, s. 631; Staines, a.g.e., s. 11.

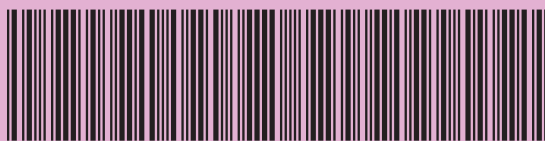
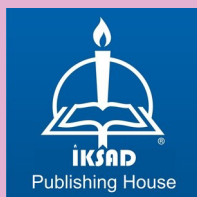
- Nelson, Elizabeth: “The Embowered Woman: Pictorial Interpretations of *The Lady of Shalott*”, (Çevrimiçi), <http://www.victorianweb.org>, 04 Mart 2017.
- Nicholls, Angus: “Max Müller and the Comparative Method”, (Çevrimiçi), <http://www.qmro.qmul.ac.uk>, 12 Nisan 2019.
- O'Donohue, Daniel Patrick: “**The Idylls of The King and The Arthurian Legend**”, Loyola University, Chicago, Master of Arts, 1937, s. 2.
- Oppenheim, Janet: **The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914**, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Palmgren, Jennifer A.; Holloway, Loretta (Ed.): **Beyond Arthurian Romances :The Reach of Victorian Medievalism**, New York, Palmgren, 2005.
- Pérez, Kristina: **The Myth of Morgan le Fay**, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- Phillips, Catherine: “Charades from the Middle Ages”, Tennyson’s “Idylls of the King” and the Chivalric Code, **Victorian Poetry**, Vol. 40, No. 3, Sonbahar 2002, s. 242.
- Poulson, Christine: **The Quest for the Holy Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920**, Oxford, Alden Press, 1999.
- Poulson, Christine: “The Most Beautiful of Dreams: Tristramand Isoud in British Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries”, **Tristan and Isolde: A Casebook**, Ed. Joan Tasker Grimbert, New York and London, Routledge, 2002, s. 328-329.
- Poyner, Tom: “From Avalon to Paddington Station: William Dyce and the Victorian Reinterpretation of Sir Thomas Malory’s le Morte d’Arthur”, **Vides**, 2014, s. 235.
- Pratt, Ashley: “Pre Raphaelite Representations of the Poem by Alfred, Lord Tennyson”, <http://www.lycoming.edu/schemata>, 05 Mayıs

- 2017; Štěpánka Bubliková, “**Ut Pictura Poesis: Visual Poetics of Pre-Raphaelite Art**”, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta Katedra anglistiky a Amerikanistiky, Ph.D., Olomouc, 2013, s. 43-44.
- Prettejohn, Elizabeth: **The Art of the Pre-Raphaelites**, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Pryce, Huw: “Culture, Identity, and the Medieval Revival in Victorian Wales”, **Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium**, Vol. 31, 2011, s. 7.
- Reed, John Robert: **Victorian Conventions**, Ohio University Press, 1975.
- Roberts, Helena E.: “The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman”, **Signs**, Vol. 2, No: 3, 4 Nisan 2019.
- Rose, Andre; Bate, Percy: **The English Pre-Raphaelite Painters Their Associates and Successors**, London, G. Bell & Sons Ltd., 1910.
- Rose, Andrea: **The Pre-Raphaelites**, London, Phaidon Press, 1989.
- Ruskin, John: **The Nature of Gothic: A Chapter of the Stones of Venice**, Kelmscott Press, London, 1892.
- Said, Edward W.: **Orientalism**, New York, Vintage Books, 1979.
- Saunders, Clare Broome: **Women Writers and Nineteenth-Century Medievalism**, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Scanlon, Suzanne O'Rourke: “The Medievalism of William Morris”, **Ex Post Facto**, Vol. XXII, 2013, s. 158.
- Schlossberg, Herbert: “The Tractarian Movement, [www. Victorianweb. Org/religion/herb7. Html](http://www.Victorianweb.Org/religion/herb7.Html)”, (Çevrimiçi) 07. 01. 2019.

- Shichtman,
Martin B.; Carley,
James P. (Ed.): **Culture and the King, The Social Implications of the Arthurian Legend**, 1994, State University of New York Press, United States of America, Albany.
- Sirná, Dominika: “The Role of Women in Dante Gabriel Rossetti’s Double Works of Art”, Masaryk University, Faculty of Arts, Bachelor’s Diploma Thesis, Brno, 2013, s. 26.
- Sizeranne, Robert
De La: **The Pre-Raphaelites**, New York, Parkstone Press International, 2008.
- Spencer, Edmund: **The Faerie Queene**, London, George Routledge, Ryder’s Court, 1843.
- Staines, David: **Tennyson’s Camelot: The Idylls of the King and its Medieval Sources**, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada, 1982.
- Štefanidesová
Marie: **“Perception of Women of the Arthurian Legend in the Middle Ages and in the Twentieth Century”**, Masaryk University, Department of English and American Studies, Brno, 2007, s. 11.
- Tennyson, Alfred: **The Complete Works of Alfred Tennyson: Poet Laureate**, New York, R. Worthington, 1878.
- Tepa, Barbara;
Lupack, Alan:
Thompson, E. P.: **Illustrating Camelot**, Cambridge, D. S. Brewer, 2008.
- Thompson, E. P.: **William Morris: Romantic to Revolutionary**, Oakland, PM Press, 2011.
- Tkamiya,
Toshiyuki: “In the Forest of Broceliande: Merlin and Vivian in Burne-Jones and in Chausson”, **Journal of Arts and Letters**, Vol. 73, 1997, s. 383-4.
- Tobin I, Thomas: **“The Critical Reception of Pre-Raphaelite Painting and Poetry: 1850-1900”**, Indiana State University, Department of English, Master’s Thesis, Indiana, 1996, s. 31-32.

- Udall, Sharyn R.: “Between Dream and Shadow: William Holman Hunt’s ‘Lady of Shalott’”, **Woman’s Art Journal**, Vol. 11, No: 1, İlkbahar-Yaz 1990, s. 35; Arakhne miti için bkz: Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2013, s. 50.
- Urgan, Mina: **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Verduin, Kathleen (Ed.): **Medievalism in North America**, Cambridge, Boydell and Brower, 1994.
- Victoria and Albert Museum: Gothic Revival, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-gothic-revival/>, (çevrimiçi) 06. 01. 2019.
- Wagenhurst, Lisa: “**Alfred Lord Tennyson, Julia Margaret Cameron, and the Arthurian Legends: Re-writing and Re-envisioning Women’s Roles in 19th Century England**”, Dominican University of Columbia, Master of Arts in Humanities, M. A., California, 2017, s. 30.
- Wagner, Richard: **Tristan und Isolde**, Ed. Arthur Groos, New York, Cambridge University.
- Walters, Lori J. (Ed.): **Lancelot and Guinevere A Casebook**, Great Britain, Routledge, 2002, s. XI.
- Webb, Jessica: “Why Women Fell: Representing the Sexual Lapse in Mid-Victorian Art (1850-65)”, **Gender: Power and Authority**, No: 9, s. 1.
- Webb, Jessica: “**What Lies Beneath: Orthodoxy and the Occult in Victorian Literature**”, Cardiff University, Cardiff, PhD., 2010, s. 6; Paula Alexandra Guimarães, “Esoteric Victorians: The Hermetic and the Arcane in the Poetry of Browning, Rossetti and Swinburne”, (Çevrimiçi) <http://www.repositorium.sdum.uminho.pt/s.2>.

- Whitaker, Muriel: **The Legends of King Arthur in Art**, Great Britain, St Edmundsbury Press Ltd, 1995.
- Wildman, Stephen; Christian, John: **Edward Burne-Jones: Victorian Artist Dreamer**, New York, Metropolitan.
- Wood, Christopher: **Victorian Painting**, Londra, Balfinç Press, Little Brown and Company, 1991.
- Wood, Michael: King Arthur, ‘Once and Future King’, (Çevrimiçi) <http://www.bbbc.co.uk/history/ancient/anglo-saxons/arthur>, 30 Kasım 2018.
- Yaşdağ, Meltem: “19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi”, **Sanat Tarihi Dergisi**, Vol. 26, No. 1, Nisan 2017, s.172.



ISBN: 978-625-378-284-9