



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**SANATTA TEDİRGİN EDİCİ İMGENİN İKTİDARI**

**Songül Berda ÖZDEMİR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2024**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA TEDİRGİN EDİCİ İMGENİN İKTİDARI

Songül Berda ÖZDEMİR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

## **SANATTA TEDİRGİN EDİCİ İMGENİN İKTİDARI**

**Danışman:** Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

**Yazar:** Songül Berda ÖZDEMİR

### **ÖZ**

Tedirgin edici imge; izleyicide yarattığı korku, kaygı, tiksinti gibi duygularla ilişkili olarak etkili bir imge durumundadır. Normal veya sıradan kabul ettiğimiz durumların içinden sıyrılarak varlığını rahatsız edici bir biçimde gösterir. Kurgu içerisindeki tehdit, korku, tekinsizlik veya dehşet izleyicide heyecan uyandırır. Heyecanı ortaya çıkaran durumlarla bağlantılı olan tedirgin edici imge izleyiciyi hızlı bir şekilde etkisi altına alır. Zihnin tuhaf, normal olmayan, sıra dışı olarak kabul ettiği imgeler kişiye aktif bir görme deneyimi yaşatır. Tedirgin edici imge bu açıdan bakışı kendine çeker ve izleyici üzerinde bir iktidar kurar. Bu tez çalışması kapsamında tedirgin edici imgenin, yarattığı etkiler vasıtasıyla izleyici üzerinde kurduğu iktidar durumuna değinerek bu imgenin sanat açısından anlamını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda imge - iktidar ilişkisi, yücelik, tekinsizlik ve korku kavramlarına değinilmiş ardından tedirgin edici imgenin etkisini oluşturan unsurlar; korku-dehşet, tiksinti, rüya-uydurma-hayal-gerçeküstü, mit-mitoloji, gerçeğin kendisi-gerçeğin çarpıtılması ve yıkım başlıkları çerçevesinde sanat tarihinden örneklerle incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, resim, tedirgin edici imge, korku, tekinsizlik, yıkım, yücelik.

# **THE POWER OF THE DISTURBING IMAGE IN ART**

**Supervisor:** Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

**Author:** Songül Berda ÖZDEMİR

## **ABSTRACT**

The disturbing image is a potent visual element that evokes emotions such as fear, anxiety, and disgust in the viewer. It emerges from ordinary or normal situations and asserts itself in a way that is unsettling. The threat, fear, eeriness, or horror within a narrative excites the viewer. The disturbing image, linked to these excitement-inducing situations, quickly captivates the viewer. Images that the mind deems strange, abnormal, or extraordinary provide an active visual experience. In this sense, the disturbing image draws the gaze towards itself and establishes a power over the viewer. This thesis aims to reveal the meaning of the disturbing image in art by examining the power it exerts on the viewer through its effects. In this context, the image-power relationship, along with concepts of sublimity, eeriness, and fear, are discussed. Subsequently, the elements that create the impact of the disturbing image-fear-horror, disgust, dream-invention-imagination-surrealism, myth-mythology, reality-distortion of reality, and destruction-are analyzed with examples from art history.

**Keywords:** Art, painting, disturbing image, fear, eeriness, destruction, sublimity.

## TEŞEKKÜR

Tez sürecimde kıymetli bilgileri ile tezime katkı sağlayan, yapıcı değerlendirmeleri ile motivasyonumu güçlendiren kıymetli hocam ve tez danışmanım Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOğLU'na ve bu süreçte benden desteklerini esirgemeyen sevgili ablam Nesligül AYDURAN'a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>GÖRSEL DİZİNİ</b> .....	<b>vi</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: TEDİRGİN EDİCİ İMGE</b> .....	<b>3</b>
1.1. İmgenin İzleyici Üzerinde Kurduğu İktidar.....	3
1.2. Tedirgin Edici İmge ve Yücelik İlişkisi.....	8
1.3. Tedirgin Edici İmge, Tekinsizlik ve Korku İlişkisi.....	14
1.4. Sanatta Korku İmgeleri.....	18
<b>2. BÖLÜM: TEDİRGİN EDİCİ İMGENİN ETKİSİNİ OLUŞTURAN UNSURLAR</b> .....	<b>24</b>
2.1. Korku, Dehşet.....	24
2.2. Tiksinti.....	26
2.3. Rüya, Uydurma, Hayal, Gerçeküstü.....	29
2.4. Mit, Mitoloji.....	36
2.5. Gerçeğin Kendisi ve Gerçeğin Çarpıtılması.....	41
2.6. Yıkım.....	46
<b>3. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR</b> .....	<b>52</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>70</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>73</b>
<b>ETİK BEYANI</b> .....	<b>81</b>

<b>ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>82</b>
<b>ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>83</b>
<b>YAYIMLANMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>84</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Leonardo Da Vinci. Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anna/ Sant'Anna, la Vergine e il Bambino. 1503-1519 civarı. (Ahşap üzerine yağlı boya. 168 x 130 cm). <https://cutt.ly/DecZ7Hpv>.....7
- Görsel 2.** Kutsal Mendil'in Thaddeus tarafından V. Abgar'a verilmesini sahneleyen ikona. 10. yy. <https://cutt.ly/VecZ7240>.....7
- Görsel 3.** J. M. William Turner. Apollo ve Python/ Apollo and Python. 1811. (Tuval üzerine yağlı boya. 145 x 237 cm). <https://cutt.ly/EecZ5rIr>.....10
- Görsel 4.** John Martin. Pandemonium / Le Pandemonium. 1841. (Tuval üzerine yağlı boya. 123 x 185 cm). <https://cutt.ly/lecZ5geA>.....11
- Görsel 5.** Reims Katedrali/ Cathédrale Notre-Dame de Reims. 1325. <https://cutt.ly/tecZ5Ug7>.....13
- Görsel 6.** H. R. Giger, “Necronom (Alien III)”, edition – 5/6, 2005, (polyester reçine ve çelik, 110 x 78 x 220 cm), Giger Museum Switzerland. <https://cutt.ly/MecZ52Fe>.....15
- Görsel 7.** The Game Kitchen, Team17. Blasphemous. 2019. (Video oyunu). <https://cutt.ly/beW19wKK>.....16
- Görsel 8.** The Game Kitchen, Team17. Blasphemous. 2019. (Video oyunu). <https://cutt.ly/yeW1NZ06>.....16
- Görsel 9.** Naohito Takahashi. Berserk. 1997. (Anime türünde televizyon dizisi). <https://cutt.ly/AeW0EI9R>.....17
- Görsel 10.** Naohito Takahashi. Berserk. 1997. (Anime türünde televizyon dizisi). <https://cutt.ly/AeW0EI9R>.....17
- Görsel 11.** James Ensor. Entrika/ De intrige. 1890. (Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 149 cm). <https://cutt.ly/qeEoKQ0W>.....18
- Görsel 12.** Gargoyle, 12.yy-14.yy, Notre-Dame Katedrali, Paris. <https://cutt.ly/GecZ6aq7>..... 20



- Görsel 13.** Gargoyleler, 12.yy-14.yy, Notre-Dame Katedrali, Paris, Fotoğraflayan: Vincent Fournier (TIME dergisi için) 2017. <https://cutt.ly/SecZ6hRn>.....21
- Görsel 14.** H.Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi/ De tuin der lusten, 1490 – 1500. (Meşe panel üzerine yağlı boya, 205,5 cm × 384,9 cm). <https://cutt.ly/ceWSssSY>.....22
- Görsel 15.** H.Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi- Sağ Panel (ayrıntı). <https://cutt.ly/6eWScvDy>.....22
- Görsel 16.** Hermann Nitsch, 80. Eylem/ 80. Action, 1984. (Performans, 72 saat), <https://cutt.ly/xecZ6Pap>.....25
- Görsel 17.** Nam June Paik, Müzik-Elektronik Televizyon Sergisinde galeri girişine asılan kesik boğa kafası, 1963. <https://cutt.ly/wecZNRpi>.....27
- Görsel 18.** Marc Quinn, Öz / Self, 1996. (Sanatçının kanı, paslanmaz çelik, şeffaf plastik ve soğutma ekipmanları. 208h x 63w x 63d cm ). <https://bit.ly/3LJyqBX>.....28
- Görsel 19.** Francisco de Goya, San Isidro'ya Hac Yolculuğu / The Pilgrimage to San Isidro, 1820-1823. (Tuvale aktarılmış duvar resmi üzerine karma yöntem. 140 x 438 cm). <https://cutt.ly/uecZMXfi>.....30
- Görsel 20.** Francisco de Goya, Cadıların Şabatı veya Büyük Keçi / Witches' Sabbath, or the Great He-Goat, 1820-1823. (Tuvale aktarılmış duvar resmi. 140.5 x 435.7 cm). <https://cutt.ly/iecZ1pCF>.....31
- Görsel 21.** Francisco de Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn / Saturno devorando a un hijo, 1820-1823. (Tuvale aktarılmış duvar resmi. 143.5 x 81.4 cm). <https://cutt.ly/Bent1B9F>.....31
- Görsel 22.** William Blake, Bir Pirenin Hayaleti/ The Ghost of a Flea, 1819-1820 civarı. (Maun üzerinde altınla zenginleştirilmiş tempera. 21.4 x 16.2 cm). <https://cutt.ly/6enycL9K>.....33
- Görsel 23.** Max Ernst, Merhamet Haftası adlı kolaj romandan sayfalar/ Une semaine de bonté, 1934. (Kolaj, 27 x 20,5 cm). <https://cutt.ly/UecZ0qKW>.....34

<b>Görsel 24.</b> Zdzisław Beksiński. İsimsiz. 1972. (Sunta üzerine yağlı boya, 122 x 98 cm). <a href="https://cutt.ly/OeW3rYc9">https://cutt.ly/OeW3rYc9</a> .....	35
<b>Görsel 25.</b> Zdzisław Beksiński. İsimsiz. 1973. (Sunta üzerine yağlı boya, 97 x 73 cm). <a href="https://cutt.ly/ueW3pj5x">https://cutt.ly/ueW3pj5x</a> .....	35
<b>Görsel 26.</b> Mehmed Siyah Kalem. Eğlenen demonlar. 15.yüzyıl, (kâğıt üzerine boya, 33,8 cm x 15,6 cm). İpşiroğlu, Mazhar Ş., 2023, s. 98-99.....	37
<b>Görsel 27.</b> Mehmed Siyah Kalem. At kaçırın demon. 15.yüzyıl, (kâğıt üzerine boya, 13,5 cm x 19,6 cm). İpşiroğlu, Mazhar Ş., 2023, s. 104.....	38
<b>Görsel 28.</b> Lamassu, MÖ 721–705 (II. Sargon hükümdarlığı, antik Dur Sharrukin, Asur, Irak). (jips kaymaktaşı, 4,20 x 4,36 x 0,97 m. (Musée du Louvre, Paris; fotoğraf: Steven Zucker). <a href="https://cutt.ly/becZ07FA">https://cutt.ly/becZ07FA</a> .....	39
<b>Görsel 29.</b> Peter Paul Rubens, Medusa'nın Başı / The Head of Medusa, 1617-1618. (Tuval üzerine yağlı boya, 68.5 x 118 cm ). <a href="https://bit.ly/3sWx8wZ">https://bit.ly/3sWx8wZ</a> .....	40
<b>Görsel 30.</b> John William Waterhouse. Ulysses ve Sirenler/ Ulysses and the Sirens. 1891. (Tuval üzerine yağlıboya, 100,6 x 202 cm). <a href="https://cutt.ly/YeEuGx5I">https://cutt.ly/YeEuGx5I</a> .....	41
<b>Görsel 31.</b> Chris Burden, Cennete Geçit / Doorway to Heaven, 1973. (Performans). <a href="https://cutt.ly/tecZ2ATx">https://cutt.ly/tecZ2ATx</a> .....	42
<b>Görsel 32.</b> Marina Abramović, Ritim 10 / Rhythm 10, 1973. (Performans). <a href="https://cutt.ly/TevaVyyD">https://cutt.ly/TevaVyyD</a> .....	43
<b>Görsel 33.</b> Domenico Remps, Merak Dolabı / Cabinet of Curiosities, 1689. (Tuval üzerine yağlı boya, 99 x 137 cm). <a href="https://cutt.ly/UecZ90tg">https://cutt.ly/UecZ90tg</a> .....	45
<b>Görsel 34.</b> Fernand Khnopff, Brugge'de Bir Kilisenin İçi / Interior of a Church in Brugge, 1904. (Kâğıt üzerine kurşun kalem ve pastel boya, 100 x 122 cm). <a href="https://bit.ly/38Tyq4V">https://bit.ly/38Tyq4V</a> .....	46
<b>Görsel 35.</b> James Nachtwey, 11 Eylül saldırısı sonrası enkazın fotoğrafı, 2001. <a href="https://cutt.ly/tecZ35Gr">https://cutt.ly/tecZ35Gr</a> .....	48

<b>Görsel 36.</b> İstanbul Boğazı'nda 15 Kasım 1979 yılında gerçekleşen ve 27 gün boyunca söndürülemeyen Independenta tanker patlamasını izleyen İstanbul halkı, <a href="https://cutt.ly/SecZ8QCC">https://cutt.ly/SecZ8QCC</a> .....	49
<b>Görsel 37.</b> 15 Nisan 2019 tarihli Notre Dame Katedrali yangınından bir fotoğraf, <a href="https://cutt.ly/kecZAOMB">https://cutt.ly/kecZAOMB</a> .....	49
<b>Görsel 38.</b> Giovanni Battista Piranesi, Hayali Hapishaneler / Carceri d'invenzione, 1761. (Gravür, 54,5 x 41,5 cm). <a href="https://cutt.ly/yecZ7ikW">https://cutt.ly/yecZ7ikW</a> .....	51
<b>Görsel 39.</b> Giovanni Battista Piranesi, Hayali Hapishaneler / Carceri d'invenzione, 1761. (Gravür, 54,5 x 41,5 cm). <a href="https://cutt.ly/xeva010f">https://cutt.ly/xeva010f</a> .....	51
<b>Görsel 40.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / I, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, 21 x 29 cm).....	53
<b>Görsel 41.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / II, 2023. (Fotoğraf üzerine kurşun kalem, 21 x 29 cm).....	53
<b>Görsel 42.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / III, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, 21 x 29 cm).....	54
<b>Görsel 43.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / IV, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, 21 x 29 cm).....	55
<b>Görsel 44.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / V, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, guaj boya, 21 x 29 cm).....	55
<b>Görsel 45.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / VI, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).....	56
<b>Görsel 46.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / VII, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).....	57
<b>Görsel 47.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / VIII, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).....	57
<b>Görsel 48.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / IX, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).....	58

<b>Görsel 49.</b> Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / X, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).....	58
<b>Görsel 50.</b> Songül Berda Özdemir, Mücadele, 2024. (Kâğıt üzerine sulu boya, 42 x 27 cm).....	59
<b>Görsel 51.</b> Songül Berda Özdemir, Mücadele (ayrıntı).....	60
<b>Görsel 52.</b> Songül Berda Özdemir, Mücadele (ayrıntı 2).....	60
<b>Görsel 53.</b> Songül Berda Özdemir, Fırtına Çıkaranlar, 2024. (Kâğıt üzerine sulu boya, 27 x 42 cm).....	61
<b>Görsel 54.</b> Songül Berda Özdemir, Sessizce Eve Dönüş, 2024. (Kâğıt üzerine sulu boya, 27 x 42 cm).....	61
<b>Görsel 55.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-I, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).....	62
<b>Görsel 56.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-I (ayrıntı).....	63
<b>Görsel 57.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-II, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).....	63
<b>Görsel 58.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-III, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).....	64
<b>Görsel 59.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-IV, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 65 x 45 cm).....	65
<b>Görsel 60.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-V, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).....	65
<b>Görsel 61.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-VI, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).....	66
<b>Görsel 62.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-VII, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).....	66

<b>Görsel 63.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-VIII, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).....	67
<b>Görsel 64.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-IX, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).....	67
<b>Görsel 65.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-X, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).....	68
<b>Görsel 66.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-XI, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 40 x 65 cm).....	68
<b>Görsel 67.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-XI, ayrıntı.....	69
<b>Görsel 68.</b> Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-XI, ayrıntı.....	69

## GİRİŞ

İnsan, zihninin yaratıcı yönünü en üst düzeyde ortaya koyabilen bir varlıktır. Bu yaratıcı yön o kadar güçlüdür ki yaratıcı zihnin ortaya çıkardığı imge daha önce hiç karşılaşamayacak derecede şaşırtıcı ve etkileyici olabilmektedir. Bu noktada korku ve tedirginlik yaratacak öğelerin ortaya çıkışı da kaçınılmazdır. Tedirgin edici imge, sıradanın içinden ayrılması ve beklenmeyi sunması ile durgun zihinleri sarsmaktadır. İzleyiciyi güvenli alanın dışına çekerek onu savunmasız bırakır ve izleyicinin bildiklerini ve kabullerini boşa çıkarır. Bilinmeyen, yeni, şaşırtıcı bir deneyim sunarken korku, kaygı, ürperme, tikslenme gibi duygularla heyecan uyandırır. Güvenli, durağan, sakinleştirici, ılık bir durumu alaşağı eder. Tedirgin edici imge, beklenmeyi ve tekinsizliği sunduğu için izleyeni teslim alır ve onun üzerinde hâkimiyet kurar.

Sanat açısından bir kurgu dâhilinde korku, tekinsizlik, yücelik durumlarının deneyimlenmesi söz konusudur. Psikiyatrist Ernst Jentsch, gerçek hayatta kişinin kendini maruz bırakmak istemeyeceği duyguları kurgu sayesinde deneyimleyip bunların ortaya çıkardığı heyecanı hissetmeyi tercih ettiğini belirtmiştir (2019, s. 22). Bu durum imgeyi tedirgin edici bir boyuta taşımada sanatçıya farklı olanaklar sağlarken aynı zamanda tedirgin edici imgenin imkânlarını da çeşitlendirmektedir.

Heyecan, korku, ihtişam, tekinsizlik gibi etkilerin yarattığı atmosfer ve hisler sanat tarihinin hemen her döneminde tedirgin edici imgenin tercih edilen bir konumda olmasını mümkün kılmıştır. Asurluların insan, boğa, aslan ve kuş karışımı Lamassu heykellerinden Yunanlıların ve Romalıların mitolojik hikâyelerinin betimlemelerine, Orta Çağ mimari yapılarındaki göğe yükselen ve insanın acizliğini hatırlatan anlayıştan Romantiklerin doğa olaylarının ve doğanın kendisini üstün veya yıkıcı yönleriyle yansıtmasına kadar pek çok defa tedirginlik unsuru etrafında oluşturulmuş eserleri görmek mümkündür. Yine Doğu'ya özgü minyatür örneklerinde Üstad Mehmed Siyah Kalem (15.yy) adı ile bilinen sanatçının çalışmaları tedirgin edici imge olarak düşünülebilir.

Tedirginlik unsuru etrafında oluşturulmuş eserlerde bir diğer nokta ise yücelik kavramıdır. Tarih içinde farklı süreçlerde üzerinde durulan bu kavramı ele alan isimlerden biri olan Edmund Burke, 1757'de yayımlanan “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” adlı kitabında yücelik kavramı ile ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. Buna göre; “Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka

bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır” (2008, s. 42). Görsel sanatlar içinde tedirgin edici imge tüm bu özellikleri içinde barındırması açısından izleyici üzerinde baskın bir etki yaratmakta ve iktidarını hissettirmektedir.

## 1. BÖLÜM: TEDİRGİN EDİCİ İMGE

Tedirgin kelimesi “huzursuz olmak” ( <https://sozluk.gov.tr/>), tedirgin etmek ifadesi “rahatını, huzurunu kaçırmak” ( <http://www.dildernegei.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html>) anlamlarına gelmektedir. Tedirgin kelimesinin İngilizce karşılığı olan“ uneasy” kelimesi ise“ kaygıya neden olmak veya kaygı hissetmek; sıkıntılı ve rahatsız” anlamlarıyla birlikte ( <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/uneasy>) huzursuz, tedirgin, endişelendirici, rahatsız eden anlamlarını içermektedir ( <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/uneasy>).

Bu anlamlar göz önünde bulundurulduğunda tedirgin edici imge; izleyici üzerinde huzursuzluk, güvencesizlik, korku, irkilme, tikslenme gibi duygular yaratan imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tez kapsamında ele alınan çalışmalar, doğrudan tedirgin edici etkileri barındıran ya da bu amaçla oluşturulmuş eserler ve tedirgin edici olması amaçlanmamış ancak etki bakımından tedirgin edici nitelikler barındıran eserlerden oluşmaktadır. Yani doğrudan şiddeti, tehlike ya da tekinsizliği vurgulayanlarla birlikte; böyle bir amacı olmayan ancak eserin ulaştığı son nokta itibarıyla oluşturduğu atmosfer sebebiyle tedirgin edici olarak kabul edilebilecek nitelikteki eserler birlikte incelenmiştir. Burada, imgenin izleyicide açığa çıkardığı tedirginlik ve tedirginliğe eşlik eden diğer duyguları tetikliyor olması temel alınmıştır.

### 1.1. İmgenin İzleyici Üzerinde Kurduğu İktidar

İmge Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; 2. Genel görünüş, izlenim, imaj; 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar” anlamına gelmektedir ( <https://sozluk.gov.tr/>). Bu tanımlar göz önünde bulundurulduğunda imgenin çift yönlü bir temele oturduğu görülür. Gerçek ile gerçek olmayanın ikisini de içermesi açısından imge, fiziksel gerçeklikle birlikte soyut düşüncüyü de kapsar. Fiziksel olarak algılanan varlığının zihne yansıma durumu gibi zihinde yaratılan imgenin fiziki dünyada görünür kılınması söz konusudur.

Richard Leppert “Sanatta Anlamın Görüntüsü” adlı kitabında imgeyi; asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya sunması açısından doğrudan gösterilenden ziyade gösterilen şeylerin



temsili olarak tanımlamıştır. Burada “temsil”i yeniden sunum olarak ele alan Leppert, imgeye baktığımızda gördüğümüz şeyin insan bilincinin ürünü olduğunu belirtir. İmgeleri, sözcüklerle söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleri olarak tanımlar. Bu açıdan imgeyi, sözcüklerin görsel karşılığı olarak görmez. İmge, dilsel bir ifadenin görsel karşılığından çok daha fazlasını içinde barındırmaktadır. Bu durumu Leppert görme deneyimi ile açıklamaktadır. Buna göre, görme deneyiminin zihinde karşılığını bulması için görülen imgeye dair zihinde önceden var olması gereken bir altyapı gerekmektedir. Yani görülen şeyin zihinde eşleşebileceği bir bilgi ihtiyacı vardır. Görme deneyimini geçerli kılan zihinsel altyapı aynı zamanda görülen imgeye dair anlamı da biçimlendirmektedir. Kişinin kendi bilgisi, inançları, yatırımları, çıkarımları, arzuları, zevkleri gibi etmenler imgeyi anlamlandırmada işin içine bireysel yorumlamayı dâhil etmektedir (2021, s. 16-20).

Bireysel deneyimler, anılar, psikolojik durum, kültürel ve toplumsal kabullerin bireye yansımaları gibi pek çok etmen etrafında oluşan bir çözümleme süreci ile karşılaşılmaktadır. Bu da imgenin her birey temelinde hatta aynı bireyin farklı zamanlardaki görme deneyimleri temelinde yeniden anlamlandırılması durumunu getirir. Bu açıdan imge, dilsel ifadenin görsel karşılığı olma durumunu aşan, başlı başına bir ifade biçimi olarak var olur.

İmge; görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve ziyaret edilmeye değer her mekân gibi, daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır. Sanat tarihi “görmenin görüleceği bir yer”dir, tıpkı öbür mekânlar gibi burası da kesinlikle görmenin sonunun görüleceği bir yer değildir. Bir gösterme/anlamlandırma pratiği olarak sonu olmayan bir başlangıçtır bu (Leppert, 2021, s. 22).

Çalışma kapsamında imge ve iktidar arasındaki ilişkiyi anlamak için öncelikle iktidar kavramı açıklanmış, ardından imgenin görme temelinde oluşturduğu iktidar durumuna değinilmiştir.

İktidar kavramı en temelde; kudretli olma, gücü yeter olma anlamına gelmektedir (<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/iktidar>). Daha geniş anlamda; bir şahıs/grup/kurumun başka bir şahıs/grup/kurumun davranış, düşünce ve kararlarını belirleme, etkileme ve değiştirme kapasitesi (<https://www.felsefe.gen.tr/iktidar-nedir-ne-demektir/>), başkalarının davranışlarını kontrol edebilme, herhangi bir ilişkide itaat üretebilme kapasitesi (<https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/iktidar>) anlamlarına gelmektedir. Tez kapsamında iktidar kelimesinin yönetimle ilgili olan terimsel işlev ve anlamlarından ziyade kavramsal anlamına odaklanılmıştır. İktidar kavramının “bir yapının diğeri üzerinde kurduğu güçlü etki, etkileme ve itaat üretme” anlamları temel alınmıştır.

Buradan yola çıkarak, tedirgin edici imgenin izleyici ve sanatçı üzerinde oluşturduğu iktidar; “imgenin güçlü etkiler barındırması, odağı kendinde uzunca süre tutabilmesi, duygu yoğunluğu yüksek bir izleme deneyimi ortaya çıkarması, estetik anlamda etkileyici nitelikler barındırması” gibi özellikler bakımından değerlendirilmiştir.

Sanat, göstermekle ilgilidir. İmge, bakışı kendisine çeker ve izleyicinin zihnini kendini çözmeye zorlar. Kişi bakmadan edemez, imgenin alanına bir kere giren bakış, zihni geri döndüremez bir merak içerisine sürükler. Bakış kaçırıldığı an zihin bu merak duygusuyla kurcalanır ve tam olarak çözümleyemediği imgede takılı kalır. Çözümleyinceye kadar huzur bulamaz. Bu huzursuzluk duygusu ilkel süreçlerin bir parçası olarak tehditleri hızlıca çözüp onlara karşı önlem almayla ilişkilidir. Bu nedenle zihin tam olarak çözümleyemediği imge karşısında kendini savunmasız hissederek huzursuzluk duymaktadır. Çözümlememiş imge bu açıdan tedirgin edici imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tanıdık olmayan, önceki görme deneyimlerinin çok dışında olan, kişinin hafızasında ilişkilendiremediği yeni bir imgedir. Zihinde kategorize edilemediği için kontrol edilemeyen imge; zihnin tüm odağıyla çözmeye çalıştığı, görme deneyiminin en aktif konumda yapıldığı bir süreci beraberinde getirir. Bu noktada imge-izleyici-görme arasındaki ilişkiye bakmak gerekmektedir. Lacan bu ilişkiyi göz temelinde ele almıştır:

Ressam, tablosunun önünde durması beklenen kişiye en azından resmin epeyi bir kısmında şu sözlerle özetlenebilecek bir şey verir: *Bakmak mı istiyorsun? Peki, şunu bir gör bakalım!* Göze bir yem atar, ama önüne tablo serilen kişiyi, bakışını oraya bırakmaya davet eder, tıpkı silahları bırakır gibi. Resmin yatıştırıcı, düzen getirici etkisi buradan kaynaklanır. Bakış için değil göz için bir şey sunulmuştur, bakıştan vazgeçmeyi, bakışı teslim etmeyi içeren bir şeydir bu (2013, s. 109).

Lacan resmi ve dolayısıyla imgeyi, göze sunulan ve gözün açlığını doyuran bir yiyecek gibi tanımlamaktadır. Göz; önüne getirilene görmek, çözmek ister. Zihnin hızlı algılama kapasitesi ile sürekli bir görme ve çözümlenme süreci içinde görme durumu devam etmektedir. Bu nedenle imgeyle karşılaşan göz, imgenin alanına kapılarak onu tüketmek isteyecektir. Lacan, doyurulması icap eden göz iştahının resmin cazibesini oluşturduğunu söyler. Ortaya çıkan bu durumu göz organının hakiki işlevinde, doymak bilmez gözde yani kem gözde aranması gerektiğine dikkat çeker (2013, s. 123).

Resimde, görme alışkanlıkları sonucunda oluşmuş bazı kompozisyon kalıpları bulunmaktadır. Özellikle Rönesans resminde önemi artan matematiksel hesaplamalarla kompozisyonun oluşturulması belli kurallara bağlanmıştır. Natüralist bir anlayışla oluşturulan resimlerde de bu durum sıkça kendini belli eder. Peyzajın yerleştirilmesi, peyzaj veya mimari yapı içindeki figürler, figürlerin birbirleriyle ve mekânla kurdukları ilişkilerin

hemen hepsi günlük hayattaki görme deneyimleri neticesinde oluşan görme alışkanlıklarının bir yansımasıdır. Optik görme alışkanlıkları vasıtasıyla oluşturulan imgeler göze normal, alışıldık veya doğru görünürler. İzleyicinin görme deneyimini kolaylaştıran, bildik sularda yol aldırarak ve dolayısıyla huzurlu bir alana çıkan deneyimi sunar. Ancak gerçek yaşamla uyumlu olan bu görme deneyiminin dışına çıkıldığı an gözü rahatsız eden bir durum ortaya çıkar. Uyumsuzluk, tuhaflık, dengesizlik, anormallik, saçmalık gibi alışılmamışın haricini ya da norm dışını işaret eden bir durumdur bu. Norm dışına çıkmayı tercih eden sanatçı durgun suları bulandırma girişimindedir. Alışmanın verdiği rehaveti, imgeye bakan gözden kaldırmak ister.

İzleme edimi Dürer'in matematiksel hesaba uygun olarak nitelenebilecek kompozisyon düzeniyle şekil kazanmaktadır. Ağaçların oluşturduğu rota, derinlik duygusunun belirsiz güçlenişini, gözün önünde açılan parsel parsel dilimlenmiş doğayı sanki içinde geçiyormuş gibi bir düzene sokmaktadır. Resmin sunduğu izleme edimi gözün kendisini kaybetmesini engellemektedir. Ressam hangi biçim dilini kullanırsa kullansın böyle bir izleme edimini meydana getirir ve izleyiciye görme alanını sunmuş olmaktadır. Ancak karanlıkta kalan, belirsiz, yüzeyde birden fırlayan, birden kendisini gösteren dilsel ifadeyle temsili imkânsız olana işaret eden, izleyici için heyecan verici veya merak uyandırıcı denilebilecek bir dizi duygu durumuna neden olan bakış, ressamın isteğiyle veya istem dışı olarak da kendisini gösterebilir. Burada bakışın özne üzerindeki gücü olduğunu söyleyebiliriz (Ümer, 2018, s. 55).

Zeynep Sayın imgenin ve imgeyi izleyen kişinin iktidarını Rönesans resmi ve Bizans ikonaları üzerinden kıyaslamıştır. Buna göre; Rönesans resminde perspektifin temele konulmasıyla beraber yalnızca görünen değil, görünmeyen de ehlileştirilmiştir. Karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzam oluşturulduğu için bu durum bakışı tatmin etmekte ve bakana egemenlik bahşetmektedir (Görsel 1). Bizans ikonalarında ise perspektife dayalı doğrudan görülebilir bir derinlik yoktur (Görsel 2). İkona ile izleyici arasına yerleştirilmiş bir derinlik söz konusudur. Bu derinlik, gözü doyuracağına açlığı artırır, görünmeyeni ehlileştirmek yerine görüneni yabancı kılar. Görünür, tanıdık imgelerle birlikte görünmeyen, gösterilmeyen bir arka plan aynı anda sunulur. Görünen imge, göze gelmeyen bir arka plandan çıkarak görünür kılınır. Bu durumda göz imgeye egemen olacağına imge göze egemen olmaktadır (2015, s. 16).



**Görsel 1.** Leonardo Da Vinci. Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anna/ Sant'Anna, la Vergine e il Bambino. 1503-1519 civarı. (Ahşap üzerine yağlı boya, 168 x 130 cm). <https://cutt.ly/DecZ7Hpy>



**Görsel 2.** Kutsal Mendil'in Thaddeus tarafından V. Abgar'a verilmesini sahneleyen ikona. 10. yy. (Enkaustik boyama). <https://cutt.ly/VecZ7240>

Lacan'ın bahsettiği göz açlığını doyuran imgeye dair durum, tüm imgeler için geçerli olmakla birlikte daha çok göze tanıdık, bildik bir görme deneyimi yaşatan imgeleri kapsamaktadır. Sayın'ın da belirttiği hâliyle Rönesans resmindeki gerçekçi uzam ve uzamla birlikte denetlenebilir, hesaplanabilir hâle getirilen imge bu göz açlığını doyurmaktadır. Bizans ikonalarındaki gerçeğin dışına çıkan uzam ve bu uzamla birlikte gerçeklikten kopan imge, denetlenemez veya hesap edilemez olanı sunar. Göz ve dolayısıyla izleyici artık

imgeye hâkim değildir. İmge; gözü afallatmış, izleyicinin önceki bildikleriyle uyuşmayarak yabancılaşmış, tuhaflaşmıştır. İmge yabancılaşarak tedirgin edici bir unsura dönüşmüştür. Artık gözün yiyip tüketebileceği bir gıda değil; boğaza takılan, hazmedilemeyen yabancı bir madde olarak belirir. Bu noktada iktidar, gözden imgeye geçer ve izleyici imgenin hâkimiyetine tabi olur.

## 1.2. Tedirgin Edici İmge ve Yücelik İlişkisi

Yüksek, büyük, ulu, ulvi (<https://sozluk.gov.tr/>) gibi anlamlara gelen yüce kelimesi kökenini (Eski Türkçede “yüçe”) “tepe, yüksek yer” ifadelerinden (<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/y%C3%BCce>) almaktadır. Kelimenin kökeni ve güncel anlamları, göksel olanı ya da göğe doğru yükselmeyi akla getirirken işin içine ruhani bir durumu veya metafizik özellikleri dâhil etmektedir. Ortaya çıkan kavram ise diğer canlılarla birlikte insanın gücünü veya sınırlarını aşan bir noktada konumlanıyor. Bu açıdan yüce olan; aciz olan faniyi; gücü, büyüklüğü ya da azametiyle ezip geçen ve ona üstün gelendir. Yücelik buradan hareketle tedirgin edici, tehdit oluşturabilecek, korku ve kaygıya yol açabilecek durumlarla ilişkilendirilebilir. Yücede; muğlak olan, üzerinde konuşulamayan, doğal olmayan, fiziksel olmayan bir şeyin durumu mevcuttur. Bunlar birlikte ele alındığında yücenin içinde yatan, korkunç olarak ortaya çıkan bir durumu oluşturmaktadır (Batur, 2020, s. 562).

Yücelik kavramını ele alan düşünürlerden Edmund Burke için insan, hem akıldan dolayı hem yüce tecrübesi nedeniyle sınırlı bir varlıktır. Yüce ise belirsizdir (Şenses, 2018, s. 15). Sınırlı, hesaplanabilir, açıklanabilir biyolojik bir varlık olan insan; bu bilinebilir yapısı nedeniyle açık ve nettir. Ortaya koyabileceği ve koyamayacağı güç tahmin edilebilir. Bu da onun ne zaman ve hangi koşullarda acizliğe düşeceğini hesap ettirir. Bilinen, hesap edilen şey, kontrol altına da alınabilir. Bunun karşısında bilinmeyen, çözümlenemeyen ise gizli veya gizemli bir alan oluşturduğu için bir tehdit unsuru olarak değerlendirilir. Burke’e göre estetik alanda insanın sınırlılığı karşısında yüce; sınırsızlığın, belirsizliğin, ihtişamın, sonsuzluğun ifadesidir. Yücedeki belirsizlik durumu dehşet ve korku yaratır. Yüceyi tecrübe etmek; ölüm, terörden duyulan korku, haşmet, saygı gibi durumların da tecrübesi anlamına gelmektedir. İnsan sınırsızlık, belirsizlik, sonsuzluk karşısında korku, huşu ve saygı gibi duygulara kapılır. Yüce, insana kaçış yolu bırakmadan onu şaşırtır, telaşa sürükler, heyecanlandırır ve hayranlık uyandırır. Acı ve tehlike insanın kendini koruma durumuyla

ilintili olarak güçlü duygular içermektedir. Bu nedenle Burke, acı ve tehlikeye neden olan korkunç, dehşet verici her şeyi yücenin kaynağı olarak görmüştür (Şenses, 2018, s. 76-84).

Kant'a göre ise yüce; insana dokunan, onu kımıldatıp harekete geçiren bir unsurdur. Kant yücelik ve güzelliği birlikte değerlendirmiştir. Buna göre bazen korkutucu yücelik, bazen soylu yücelik, bazen ise hayranlık uyandıran bir şey karşısında duyulan yücelik duygusuna güzellik duygusu da eşlik etmektedir (Göçmen, 2011, s. 18). Kant'a göre yücelikte hem haz hem acı birliktedir, haz acıdan gelir (Harrison ve Wood, 2020, s. 1189).

Yücelik; içinde barındırdığı tüm bu özellikler temelinde izleyici üzerinde hâkimiyet kuran bir noktadadır. İnsan tehlike ile birebir karşılaşmadığı yani bir tehdit altında olmadığı sürece korku ve tedirginlik yaratan durumlara, ögelere karşı bir hayranlık duygusu içerisine girer. Bu durum insanın bir güç karşısında kapıldığı acizlik duygusuyla birlikte gelen, güç unsuruna karşı teslim olma hâli ile ilişkilidir. Teslim olunan unsur artık karşı konulamaz bir düzeydedir ve teslim olandan üstün nitelikler barındırır. Üstünlüğü kabul etme veya üstün nitelikler atfetme durumu da hayranlık duygusunu açığa çıkarır.

Burke, yüceye sebep olan olay ve hislere dehşeti tanımlamak ile başlamaktadır. Ona göre, "dehşet bütün durumlarda yücenin temel ilkesidir." Buna yüklediği anlamın arkasında psikolojik bir tanım araması dikkat çekicidir. Korku, acı veya ölüm endişesi olduğu için, gerçek acıya benzer bir biçimde etki yapar. Dehşet, bir nevi ölümün yerini alabilen bir his olduğu için karşı konulamaz bir güç ve ardından saygınlık yaratmaktadır. Ve bu yüzden yüceye sebep olabilmektedir (Dedeoğlu, 2017, s. 20).

Kant'ın estetik düşüncesinde yüce, bir heyecan nesnesi olarak yer almaktadır. Bu düşünceye göre genel olarak büyüklükleri ile ya da güçleri ile kişiyi etkileyen, doğada verili olan ve yüce olarak adlandırılabilen unsurlar kişinin anlayış yeteneğini aşmak suretiyle coşkuya neden olmaktadır. Bu unsurlar görsel açıdan alışılmadık veriler sunan bir görkemlilik ile birey üzerinde heyecan, şaşkınlık gibi duygular yaratır. Kişi yüceyi ortaya çıkaran unsur karşısında önce kendini tehlikede ve güvensizlik içinde bulur. Sonrasında ise kaygı ve tehlike duygusu bir kenara itilir ve kişinin iç varlığı altüst olarak harekete geçer. Büyüklük ve güç gibi unsurlarla karşılaşan bireyde açığa çıkan güçlü heyecan onun duysal varlığı üzerinde sarsıcı etkilere neden olmaktadır. Tüm bu durumlar açısından yücelik ögesi nesnenin bireyin güç ve imkânlarını aşan hâlleri birey üzerinde korku ve hayranlıkla karışık bir saygı uyandırır (Sütçü, 2017, s. 89).

Yücenin güç ile sıkı bir ilişkisi vardır. Dehşet, şiddet, acı ile birlikte olan güç yüceye kaynaklık etmektedir. Gücün yağma ve yıkım için kullanılabileceğine dair korku da işin içindedir. Yüce; güçle birlikte şaşkınlık, korku, dehşet gibi negatif duygulardan beslenmektedir. Bunun haricinde boşluk, karanlık, sessizlik ve yalnızlık kavramlarıyla

ilişkili olan yoksunluk ve boy, yükseklik, derinlik gibi ölçütlerle açıklanabilen enginlik kavramı da dehşetle ilintili olması açısından yüceye kaynaklık etmektedir. Yüce olan nesneyi oluşturan niteliklere dair ayrıntıya inildiğinde dehşet, tekinsizlik, güç, enginlik, sonsuzluk, zorluk, bir örneklik, ışık, renk, yüksek ses, ihtişam, hayvanların bağırırları, aralıklı olmak, anilik, his ve acı gibi kavramlara başvurulduğu görülür (Dedeoğlu, 2017, s. 20-21).

Yücelik tüm bu özelliklerinden dolayı ortaya çıkardığı korku ve kaygı gibi durumlarla tedirgin edici bir unsur konumundadır. Tedirgin edici imge olarak yüce, duyguları tetikleyici güçlü bir öge olması bakımından sanatta tercih edilen ve etkileyiciliğinden yararlanan bir kavram olagelmiştir. Orta Çağ mimari yapılarındaki göğe yükselen ve insanın acizliğini hatırlatan anlayış, Romantiklerin doğayı üstün, yıkıcı yönleriyle yansıtması veya günümüzde devasa yapıların üzerine projeksiyonla yansıtılan video yerleştirmeleri gibi pek çok noktada yüceliğin tedirgin edici çekiciliği temele konmuştur.

Yücelik etkisine sıkça başvuran sanatçılardan biri İngiliz sanatçı J. M. William Turner'dır. Işık ve gökyüzü etkisiyle resimlerinin atmosferine çarpıcı bir etkileyicilik katan sanatçının "Apollo ve Python" adlı resminde (Görsel 3) bu durumu görmek mümkündür.



**Görsel 3.** J. M. William Turner. Apollo ve Python/ Apollo and Python. 1811. (Tual üzerine yağlı boya, 145 x 237 cm). <https://cutt.ly/EecZ5rIr>

Turner'ın bu resmi, Yunan mitolojisinde geçen Apollo'nun Python'la mücadelesine dayanmaktadır. Apollo Zeus'un emriyle bir tapınak kurmak için yer aramaya başlar. Tapınak için uygun bulunduğu bölgenin bir ejder tarafından tehdit edildiğini, ekinlere zarar verdiğini öğrenir ve bunun üzerine Python adlı ejderi öldürerek tapınağı buraya inşa eder (Erhat, 1996, s. 146). Resimde olayın etkisi ışık ve gölge yardımıyla arttırılmıştır. Apollo üzerine düşen

parlak ışık onun canlılığına yani hayatta kalarak zafere ulaştığına vurgu yaparken ejderhanın karanlık bir alanda bırakılması onun ölümü ve yok oluşuna vurgu yapmaktadır. Turner ışığın etkisinden mekânın derinliğini oluşturmak için de faydalanmıştır. Birbirine son derece kontrast açık ve koyu alanlarla önden arkaya doğru derinleşen ve büyüyen bir mekân yaratmıştır. Mekânın büyüklüğüne dair vurgu, kompozisyonun yücelik etkisine katkı yapmaktadır. Parlak ışık ve koyu gölge alanlarla oluşturulan atmosfer izleyici üzerinde bir hâkimiyet kurmaktadır. Karanlığın en önde ve geniş alanlara yayılmış hâli, mekânı tedirgin edici, güven vermeyen, tehlikeli bir yere dönüştürmektedir. Ejderhanın kafasının bu karanlık alan içinde oluşu onun tam olarak ölüp ölmediğine dair şüphe uyandırmaktadır. Her an yeniden saldırabilme ihtimaline dair bir tereddüt vardır. Resimde tedirgin edici durumu besleyen bir diğer faktör ise ejderhanın devasa gövdesinin acı etkisiyle kıvrılması ve kompozisyona yayılmasıdır. Yaralı gövdeden çıkan yılan da yine bu durumu tetiklemektedir. Turner burada hem mekânı hem de figürleri kurgularken güç unsurunu ve tehlikeyi temele koyarak heyecanı tetikleyen bir kompozisyon oluşturmuştur. Güç, tehdit edici unsurlar, korku ve heyecanla ilişkili olarak yücelik hissi kompozisyonun tamamında hissedilmektedir. Yücelik etkisini tedirgin edici imge oluşturmada kullanan bir diğer sanatçı John Martin'dir. Genel olarak dini konulardan esinlenen sanatçı mimari yapılara vurgu yaptığı, katı bir perspektiften yararlandığı ve ilahi bir ışık içinde bir araya gelen küçük insanların bulunduğu büyük kompozisyonlar oluşturmuştur (Claudon vd., 2006, s. 94).



**Görsel 4.** John Martin. Pandemonium / Le Pandemonium. 1841. (Tuval üzerine yağlı boya, 123 x 185 cm).

<https://cutt.ly/lecZ5geA>



John Martin 1820'lerde sonsuz alanlarda geçen, teatral veya kâbus etkisine benzer ışık efektleriyle oluşturduğu felaket sahnelerini betimleyen bir dizi resim üretmiştir. "Pandemonium" adlı çalışması ise (Görsel 4) John Milton'ın şiiri "Kayıp Cennet" ve İncil'de geçen kıyamet betimlemelerine dayanmaktadır. Resimde Milton'ın Kayıp Cennet'inin ilk kitabında, "Şeytan'ın sarayı Pandemonium, derinlerden inşa edilmiş olarak aniden yükselir" şeklindeki pasajın etkisi görülmektedir. Şeytan burada sağ ön planda kayalık çıkıntının üzerinde durur, antik bir Yunan kahramanı görünümündedir ve iblislerden, lanetli ruhlardan oluşan bir orduyu komuta eder ([https://www.wga.hu/html\\_m/m/martin/pandemon.html](https://www.wga.hu/html_m/m/martin/pandemon.html)). Bahsi geçen şiir Şeytan'ın isyanı, kovuluşu, Şeytan'ın Âdem ve Havva'yı kandırması ve cennetten çıkarılmasını konu edinir. Şiirde Pandemonium cehennem merkezi/başkenti ve Şeytan'la birlikte diğer asi meleklerin cehennemde toplandığı yer olarak betimlenmektedir. Resimde Şeytan, Pandemonium'da diğer düşmüş melekleri isyana çağırılmaktadır. Resmin detayında ateşin içinden asi meleklerin ordu şeklinde geldiği görülmektedir. (<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/03/04/pandemonium-1825-ressam-john-martin-louvre-muzesi/>). Resimde ilk göze çarpan, kırmızı ve sarı tonlarındaki lav benzeri alevin kayaların arasından görünümüdür. Kompozisyonun geneline hâkim olan kırmızı ve siyah tonlar resmin kötücül veya şeytani göndermesini belirginleştirmektedir. Kırmızı tonları ve alev görünümünün zeminden gökyüzüne kadar kullanımı buranın cehennem olduğuna dair duyguyu güçlendirmiştir. Karanlığın içinden alevlerle aydınlanan, başlangıç ve bitişi görülmeyen Pandemonium sarayı atmosferin yücelik etkisini arttırmaktadır. Alevlerin içinde görünen ordunun mekâna göre oldukça küçük boyutlandırılması yine mekânın sonsuzluk veya büyüklük etkisiyle ilişkili olarak yüceliğini ortaya çıkarır. Tüm bu büyüklük etkisi, izleyiciyi resmin her ayrıntısına bakmaya yönlendirir. Bununla birlikte resmin ürkütücü atmosferi ve hayalin sınırlarını zorlayan kompozisyonu izleyiciyi kendine çekerek etkisi altında bırakmaktadır. Sağ kısımda kayaların üzerinde duran şeytanın görünümü alevlerin biçimselliğiyle uyum içinde oluşturulmuş, şeytanın tedirgin edici görünümüne katkı sağlamıştır.

John Martin'in resmi aynı zamanda cehennem yıkıcı ve cezalandırıcı yönlerini akla getirmektedir. İtalyan şair ve siyasetçi Dante Alighieri'nin kaleme aldığı; yazarın kendisine, çağdaşlarına, tarihsel süreçteki pek çok karaktere ve aslında tüm insanlara yönelik bir sorgulama ve öğüt niteliği taşıyan "İlahi Komedi" isimli eserindeki cehennem tasvirleriyle de ortak yönleri bulunmaktadır. İlahi Komedi; Dante'nin "Cehennem, Araf ve Cennet'e yaptığı yolculukların ardından tekrar dünyaya döndükten sonra aklında kalanlar" şeklinde

kurguladığı anlatısından oluşmaktadır. Cehennem adlı kitapta geçen aşağıdaki dizeler Martin'in cehennem tasvirini anımsatmaktadır.

Kabirlerden alevler fişkınyordu.  
Ne kadar arasa bir demirci ustası,  
Bunlardan daha harlı bir ocak bulamazdı.  
Her bir lahdin açtı kapağı,  
Ve içlerinden yükselen kederli feryatları,  
Duyan anlayabilirdi orada çekilen azabı (2023, s. 113-115).

Kompozisyonun tamamı tüm bu özellikleriyle yücelik duygusunu taşımakta ve korkuyu ortaya çıkaran atmosferiyle tedirgin edici imge durumundadır.



**Görsel 5.** Reims Katedrali/ Cathédrale Notre-Dame de Reims. 1325. <https://cutt.ly/tecZ5Ug7>

Yücelikle beslenen tedirgin edici imgeyi mimari yapılarda da görmek mümkündür. Reims Katedrali buna örnek verilebilir (Görsel 5). 38 metre uzunluğu ve çan kuleleri dâhil 81.5 metre yüksekliği ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Reims\\_Katedrali](https://tr.wikipedia.org/wiki/Reims_Katedrali)) ile devasa boyutlardaki katedral kütleli duruşu ile insan üzerinde ezici bir etki yaratmaktadır. Bunun haricinde aşırı detaycı işlemleri ve duvarlarında barındırdığı 2303 adet heykel ile ihtişamlı görünümü perçinlenmiştir. İnsanüstü bir emek, çaba ve hayal gücünün bir araya gelişi söz konusudur. Hatta bu açıdan John Milton'un şiirinde geçen Pandemonium sarayına bile benzetilebilir. Gerek boyutları gerek biçimi ile insan üzerinde hâkimiyet kuran, onu tedirgin eden atmosferi ile yüceliği deneyimleyen bir yapıdır. Dinin kutsal ve göksel varlığını hatırlattığı kadar cezalandırıcı ve denetleyici yönünü de akla getirmektedir. Bu açıdan Reims Katedrali'nin yücelik temelinde oluşturulmuş tedirgin edici bir imge konumunda olduğu söylenebilir.

### 1.3. Tedirgin Edici İmge, Tekinsizlik ve Korku İlişkisi

Tekinsizlik kelimesinin kökü olan tekin kavramı “boş, içinde kimse bulunmayan, güvenilir (kişi, yer), içinde doğüstü varlıklar bulunmadığına inanılan yer” (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamlarını içermektedir. Tekinsiz kavramı; “uğursuz, güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer)” (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamlarıyla birlikte tekin kelimesinin anlamı göz önünde bulundurulduğunda, doğüstü varlıkların bulunduğu yer gibi bir anlam da çıkmaktadır. Buradan hareketle tekinsiz olanın belirsizlikle ilişkili olduğu; bilindik, alışıldık olandan uzak olduğunu söylemek mümkündür. Görülür gerçek veya ispat edilebilir olanın dışına çıkan durumları da içerdiği öngörülebilir. Tekinsiz durumu yaratan unsurlardan biri de aslında bu ispat edememe veya belirsizlik hâlinin verdiği kontrol altına alınamayan durumdur.

Tanımlanamayan olanın tehdit barındırıp barındırmadığının bilinmemesi kuşkuya neden olmaktadır. Daha önce karşılaşılmayan, zihin için yeni ve şaşırtıcı olan şeyler kişi için tedirginlik yaratabilecek durumları tetikleyebilir. Psikiyatrist Ernst Jentsch; geleneksel, alışıldık, kalıtsal olanın pek çok kişiye sevimli veya aşına geldiğini ancak yeni ve sıra dışı olanın kuşku, tedirginlik veya düşmanlıkla karşılandığını belirtmiştir. Jentsch, yeni ve sıra dışı olanın bireyin önceki düşünce ekseninde yerleşik olanla arasında hızlı ve doğrudan kavramsal bağlantı kurmakta çekilen zorluğa vurgu yapar. Bu durumu yeni olanın düşünsel hâkimiyeti olarak açıklar. Yerleşik olanın haricindeki durumlarla karşılaşan beyin yeni duruma uyum sağlamak zorlanır ve direnç gösterir. Belirsizlik hissi ve aşına olunmayana karşı tekinsizlik ortaya çıkar (2019, s. 13-14).

Sigmund Freud “Tekinsizlik Üzerine” (1919) adlı makalesinde tekinsizlik kelimesine dair yaptığı derleme sonucunda tekinsizi, “merak uyandıran, korkutucu olan, ürkünç, kan dondurucu, gizli kalması veya bir sır olarak saklanması gereken fakat açığa çıkan şey” olarak tanımlamıştır (2019, s. 33-39). Freud, insanların tekinsiz olarak nitelendirdikleri durumları batıl inançlara inanmaya yatkınlık ve bastırılmış duygular temelinde açıklamaktadır. Batıl inançlara eğilimle birlikte tesadüfi veya sıradan durumlara kişi gizemli, ruhani, doğüstü özellikler atfeder. Normal bir durum artık o kişi için tekinsize dönüşmüş olur. Bastırılmış duygular ya da çocukluk travmaları gibi sebepler de vücudun parçalanmasına dair korku veya herhangi bir sebepten dolayı zarar görme korkusunu ortaya çıkarabilmektedir. Bunun haricinde her canlı için temel korkulardan biri olan ölüm korkusu da kişiyi olayları tekinsizlik temelinde yorumlamaya itebilmektedir. Freud’a göre tüm bu etmenler zihinde

tekinsiz olarak yorumlanan ya da hissedilen durumları ortaya çıkarmaktadır (2019, s. 57-71).

Sanat içerisinde tedirgin edici imge ile tekinsizlik arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Gerçek hayattaki tekinsizlik haricinde kurgu içerisinde sanatçı tarafından oluşturulmuş bir tekinsizliktir bu. Korkutan, kaygılandırıcı veya tedirgin edici olmasına rağmen tekinsiz olanı hayatın içine çekme isteğinin bir yansımasıdır aynı zamanda. Jentsch hoşnutsuzluk uyandıracak bu duyguların kurgu içinde tercih edilmesini şu şekilde açıklamaktadır:

Gerçek hayatta kendimizi sert duygusal darbelere maruz bırakmak istemeyiz ama tiyatrodan veya kitap okurken kendimizin bu şekilde etkilenmesini memnuniyetle karşılarız: Bu vesileyle hoş olmayan ruh hallerinin nedenleri ile sonuçlarını kabul etmek zorunda kalmadan içimizde yaşam için güçlü bir his uyandıran birtakım etkili heyecanlar deneyimlemiş oluruz (2019, s. 22).

Freud, kurguda başvurulan tekinsizliğin gerçek hayattaki tekinsizlikten daha yaratıcı bir alana sahip olduğunu, gerçek hayatta hiç rastlanmayan daha başka bir noktaya taşınabildiğini belirtir. Kurgudaki tekinsizliğin yarattığı etkinin gücünü, gerçeklik ispatına ihtiyaç duymamasından aldığını ve kurguda gerçek hayattakinden daha çok tekinsiz etki yaratacak araç olduğunu belirtir (2019, s. 71-72). H. R. Giger'in Alien adlı film serisi için tasarladığı heykelde (Görsel 6) kurgu dâhilinde yaratılan tekinsizliği görmek mümkündür.



**Görsel 6.** H. R. Giger, “Necronom (Alien III)”, edition – 5/6, 2005, (polyester reçine ve çelik, 110 x 78 x 220 cm), Giger Museum Switzerland. <https://cutt.ly/MecZ52Fe>

Kurgudaki tekinsizlik; video oyunları, animasyon filmler ve anime tarzı yapımlarda da yer almaktadır. Blasphemous adlı video oyun ve Berserk (1997) adlı anime buna örnek verilebilir.



**Görsel 7.** The Game Kitchen, Team17. Blasphemous. 2019. (Video oyunu). <https://cutt.ly/beW19wKK>

Blasphemous oyunu (Görsel 7, Görsel 8), Cvstodia adlı toprakların üzerindeki laneti ve çarpıtılmış bir dinin kurbanlarını konu almaktadır (<https://cutt.ly/ZeWFvMx3>). Hıristiyanlık imgelerinin kötücül, karanlık ve gotik formları hâlinde oluşturulan karakterler ve mekânlar ile tedirgin edici etkiler hissettirilmektedir.

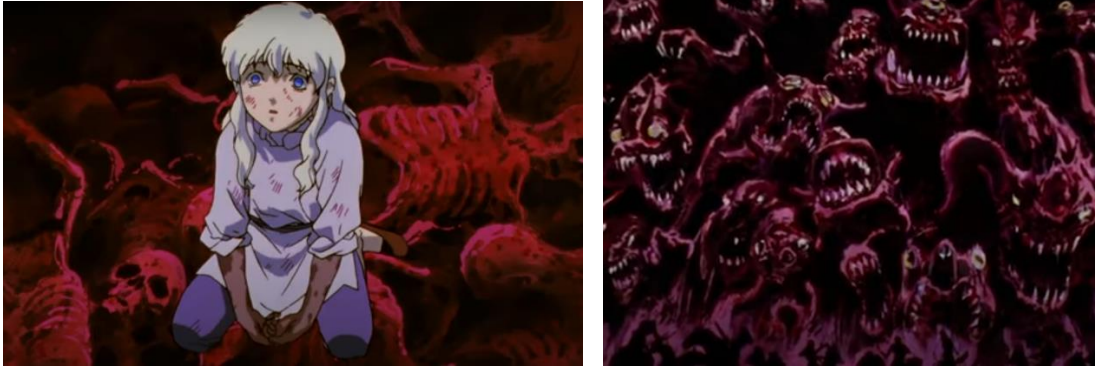


**Görsel 8.** The Game Kitchen, Team17. Blasphemous. 2019. (Video oyunu). <https://cutt.ly/yeW1NZ06>

Berserk adlı anime ise, toplu bir katliamda asılarak öldürülen hamile bir kadından mucize eseri doğan Guts'ı ve onu evlat edinen paralı asker çetesini konu almaktadır. Çete zaman içinde büyüyerek bir orduya dönüşür ve Guts da bu ordunun en güçlü üyesi hâline gelir. Berserk (Görsel 9, Görsel 10), ölümsüz canavarlar gibi fantastik karakterlerden oluşan bir evrende geçmektedir (<https://www.anime-inceleme.com/2009/08/berserk.html>). Sürreal etkilerle oluşturulmuş distopik görüntüleri, savaş sahneleri ve kasvetli atmosferi ile tedirgin edici etkiler sunmaktadır.



**Görsel 9.** Naohito Takahashi. Berserk. 1997. (Anime türünde televizyon dizisi). <https://cutt.ly/AeW0EI9R>



**Görsel 10.** Naohito Takahashi. Berserk. 1997. (Anime türünde televizyon dizisi). <https://cutt.ly/AeW0EI9R>

Tedirgin edici imgenin yarattığı tekinsizlikle karşılaşan zihin yeni bir görme deneyimiyle şaşkınlığa uğrar. Tedirgin edici imgenin tuhaf, ürkütücü, rahatsız edici yanı tekrar tekrar bakılmayı çağırır. Yarayı kaşımak gibi mazoşist bir zevki de körüklemektedir. Gizemli atmosferler, şeytani yaratıklar, deforme olmuş bedenler, cesetler, kopmuş uzuvlar, tehdit edici duruşlarıyla sürüngeçenler, böcekler, kan ve şiddet... Gerçek hayatta karşılaşınca bakmaya cesaret edilemeyecek şeylere kurgu içindeki güvenli alanda bakılır. Tiksindirici ve dehşet uyandırıcı olana dair merak perçinlenir ve tüm ayrıntıları görmeye dair istek gün yüzüne çıkar. Bu noktada tedirgin edici imge, bakışı kendisine toplayarak izleyiciyi yoğun bir bakma deneyiminin içine sürükler ve izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratır. Zihin karşılaştığı normal olmayan şeyi idrak etmek için çabalarken imgenin hâkimiyeti altına girer, onu çözümleyene ya da sindirene kadar bu hâkimiyet durumu devam eder.

Tekinsizlik yalnızca şiddetli duyguların deneyimlenmesiyle sınırlı değildir. İma edilen durumlar vasıtasıyla da tekinsizlik ortaya çıkabilmektedir. James Ensor'un "Entrika" adlı resminde bu durumu görmek mümkündür (Görsel 11).



**Görsel 11.** James Ensor. Entrika/ De intrige. 1890. (Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 149 cm).

<https://cutt.ly/qeEoKQ0W>

Ensor'un resminde (Görsel 11) tekinsizliğin başka bir boyutu ortaya çıkmaktadır. İyi ile kötü, yararlı ile zararlı arasında ayırım yapamama kararsızlığından oluşan ahlaki belirsizlik durumunun yarattığı bir tekinsizlik vardır. Resimde yer alan figürler grotesk maskeleriyle ve bu maskelerin barındırdıkları abartılı mimik ve ifadelerle güvensiz, tekinsiz, hatta düşmanca bir atmosfer oluşturmaktadır. Maskeler hem figürlerin gerçek ifadelerini gizlemekte hem de onların niyetlerini açığa çıkarmaktadır. Ahlaki belirsizlik de bu ikilemden doğarak güvenilmez bir ortam yaratmakta, resmin adında da görülen entrika durumunu açığa çıkarmaktadır. Ancak yine de maskeler niyetleri gizlemekte ve ortaya çıkan entrika toplumsal varlığın esası olmaya devam etmektedir. Burada tekinsizliği ortaya çıkaran bir diğer durum ise figürlerin canlı mı yoksa cansız mı olduklarına dair belirsizliktir. Figürlerde; maske ve kıyafetlerle birlikte yan yana duran cansız kuklalar izlenimi vardır. Bu durumda bakışlar veya başların yönelişi cansız olanın tepkisine dair tekinsiz bir hissi açığa çıkarır (<https://cutt.ly/qeEoKQ0W>). Ensor'un resmi bu açıdan ince detaylarla tekinsizliğin sezdirildiği bir konumdadır.

#### **1.4. Sanatta Korku İmgeleri**

Tekinsizliğin ortaya çıkardığı duygulardan biri olan korku kavramı da tedirgin edici imgeyi anlamak açısından önem arz etmektedir.

Korku; yaklaşmakta olan bir tehdidin fark edilmesi sonucu ortaya çıkan şiddetli duygudur. Bir dizi fizyolojik değişikliği içeren ve canlının harekete geçmesini sağlayan alarm tepkisine yol açar. Fizyolojik değişiklikler; kalp atımının hızlanmasını, kan dolaşımının çevresel yapılardan iç organlara doğru yönelmesini ve kasların gerilmesini

içerir. Bu değişiklikler canlının davranışta bulunmak üzere harekete geçmesinde işlevseldir. Korkunun bir nesnesi vardır ve tehdide uygun orantıdaki bir tepkiye yol açar (<https://www.psikolojisozlugu.com/fear-korku>).

Korku, canlıları hayatta kalmak için gerekli eylemde bulunmaya sevk eden bir duygudur. Korkunun kaynağı açık tehditler olabileceği gibi tehlikeye dair fikre sebep olan verilerden de kaynaklanır. Bu bakımdan; tanınmayan, ne olduğu bilinmeyen veya belirsizlik sebebiyle tam olarak tanımlanamayan şeyler de tehdit barındırma ihtimali ile ilişkili olarak korkuya neden olabilir.

Korku, yaşamsal işlevlerinden ayrı olarak sanatsal tatmin açısından başvurulan duygulardan biridir. Korku gibi bedeni ve ruhu sarsan, yıpratıcı, zorlayıcı, yıldırıcı olan, dehşet ve savunmasızlık durumlarını açığa çıkaran bu duygu neden bir ifade aracı olarak seçilmektedir? İzleyici açısından da sorgulanacak olursa; bile bile korkmaktan neden zevk alınır? Sinema araştırmacısı Giovanni Scognamillo bu durumu Korkunun Sanatları adlı kitabında şöyle açıklamaktadır:

İnsanlar korkmaktan, dehşete düşmekten ve tüylerini diken diken eden görüntülerden neden hoşlanıyorlar? ... Gerilmek, korkmak ve sonra da bir düşten, bir kâbustan uyanır gibi gerçek yaşama dönmek; beyaz perdedeki canavarlardan, sapıklardan, çılgınlardan, akan kanlardan ve parçalanmış vücutlardan, azap verici feryatlardan ve ürkütücü gölgelerden kurtulup normal dünyaya dönmek... Perdedeki, ekrandaki karabasanlardan ve öcülerden uzaklaşıp gündelik ve olağan canavarlıklarını gizlemeye çalışan (ya da özgürce sergileyen) yaratıklara dönmek... Beyaz perdenin sunduğu korku ve dehşet böylece bir boşanma, bir arınma (giderek bir alıştırma) görevini ve işlevini görmekte ve genel bir potanın içinde ve belirli kalıplara uyarak şiddet ve vahşet fazlalıklarımızı eritmektedir. Bu tür bir sürecin içinde korku sineması bir gereksinim yaratır. Kendimize bile açıklamak istemediğimiz kaygılarımızı, tutkularımızı yönlendirerek beyaz perdedeki o kötü, iğrenç, tiksindirici yaratıklara transfer eder ve böylece bir "süblimasyon"<sup>1</sup> yolunu açar bize (1996, s. 65).

Scognamillo sinema ve televizyondaki durumu dile getirmiş olsa da görsel sanatlardaki korku imgeleri de ortak amaçlar taşımaktadır. Korku; duyguların dışavurumu, şiddet arzusunun tatmini gibi durumların dışında bir güç ve eğitim aracı olarak da sanatta tercih edilmiştir. Dini ya da politik öğretiyi halka benimsetmek, otoriteyi güç vasıtasıyla hissettirmek için korku imgelerinden sıklıkla yararlanılmıştır. Özellikle Batı sanatındaki Gotik üslupta korku imgeleri Hıristiyanlık öğretisinin çarpıcı bir şekilde aktarılmasında kullanılmıştır.

Hıristiyan dünya görüşünün sanattaki ifadesi olan Gotik, inançlılar üzerinde korku-saygı karışımı bir duygu uyandırır. İlk Gotik örnek olarak kabul edilen Saint-Denis Katedrali'nin (XII. yüzyıl) başrahibi Suger (1081-1151), bu muhteşem mimarinin insanlar üzerindeki etkisinin, korkudan duyulan saygıyı uyandırmak ve dini inancı kuvvetlendirmek olduğunu ifade eder (Öndin, 2020, s. 16).

---

<sup>1</sup> **Süblimasyon:** Engellenmiş, sosyal açıdan doğru olarak kabul edilmeyen arzu ve isteklerin toplumsal yönden kabul edilebilir kanallara yönlendirilerek tatmin edilmesidir. Örnek olarak; şiddete meyilli bir kimsenin boks sporuna yönelmesi verilebilir (Seyrek, 2018, s. 174).



Notre-Dame Katedrali de bu açıdan dikkat çekicidir. Katedral, korku imgesi olarak görülebilecek kendine has dış cephe heykelleri ile bezenmiştir. Gargoyle adı verilen bu heykeller yağmur suyunun çatıdan ve duvar köşelerinden atılması için cephelere yerleştirilmiş yapılardır (Görsel 12, 13). Gargoyleler boynuzları, çatal ayakları, sivri kulakları olan yarı insan yarı hayvan karışımı yaratıklardır. Bu hâleriyle tuhaf, ürkütücü, korkunç, kaygı uyandırıcı ve gizemli bir görünüme sahiptirler. Orta Çağ kiliselerinin gargoylelerinin Hıristiyan inancının günahları yok etmesinin ve iblisleri korkutmasının metaforu olduğuna dair görüşler bulunmaktadır. Buna göre kilise; ejderhaları, iblisleri Hıristiyanlığın olağanüstü gücüyle bağlamak ve etkisiz hâle getirme hedefini kendi imgeleri üzerinden yürütmüştür. Bu imgelerin kötüyü temsil ediyor olmaları nedeniyle görünüşleri mümkün olduğu kadar çirkin hâle getirilir. Böylece kiliseye giren kişi kötünün dış cephede takılıp kaldığını görünce kilisenin içinde kendisini daha güvende hisseder (Öndin, 2020, s. 228-234). Gargoyleler vasıtasıyla kötünün çirkin, tehlikeli, sinsi sureti açığa vurulmuştur. Kiliseye gelen kişinin dine olan bağlılığını sorgulaması, dini öğretiyi görselleştirerek imanlı ya da günahkâr olma durumlarının kıyasını yapması, inanç ve ibadet temelinde ödül ve ceza durumlarını hatırlaması açısından işlevsel bir konumdadır. Aynı zamanda mimari yapının tamamıyla birlikte tehditkâr bir atmosfer oluşturup mekânın gücünü ve otoritesini daha çok hissettirmektedir.



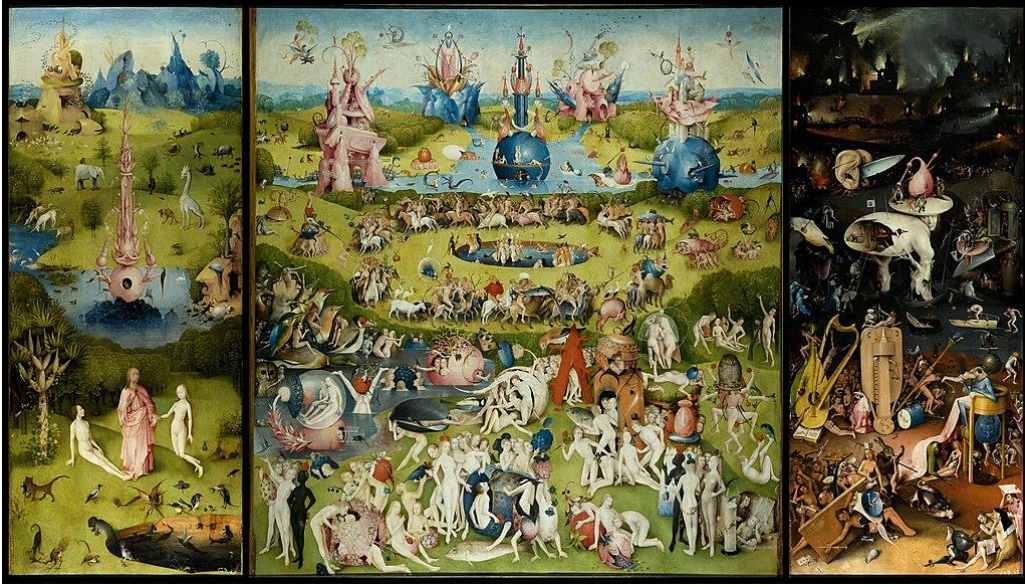
**Görsel 12.** Gargoyle, 12.yy-14.yy, Notre-Dame Katedrali, Paris. <https://cutt.ly/GecZ6aq7>



**Görsel 13.** Gargoyler, 12.yy-14.yy, Notre-Dame Katedrali, Paris, Fotoğraflayan: Vincent Fournier (TIME dergisi için) 2017. <https://cutt.ly/SecZ6hRn>

Korku imgelerinin izleyicide uyandırdığı duygu iyi ve kötünün kıyasıyla sınırlı değildir. Acı ve dehşet eğer tehlikeli olmayacak bir şekle bürünmüşse; acı, şiddet boyutuna ulaşmamış, dehşet ise kişinin varlığı için bir tehdit oluşturmuyorsa bu duygular bir tür keyifli korku, dehşetle karışık bir tür sükûnet yaratmaktadır. Ortaya çıkan duygular; en üst derecede şaşkınlık ve daha alt derecelerde huşu, hürmet ve saygıdır (Burke, 2008, s. 140). Şaşkınlık; bir derece dehşet içeren, ruhun bütün hareketlerinin geçici olarak durduğu bir durumdur. Bu durumda zihin nesnesi ile öyle dolmuştur ki, ne başka bir şey düşünebilir ne de kendini meşgul eden nesneyi muhakeme edebilir. Karşı konulamaz bir güçle kişiyi telaşlandırarak nesneye dair akıl yürütme durumunun önüne geçer (Burke, 2008, s. 61). Tedirgin edici imge tüm odağı kendine toplayarak iktidarını duyguları şiddetli bir biçimde kışkırtarak hissettirir. O anda kişi tedirgin edici imgeye bağlanır, içine sürüklenir, imgenin hâkimiyeti altına girer.

Hıristiyanlık öğretisiyle ilgili ele alınan bir diğer çalışma olan Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi (Görsel 14)" de barındırdığı imgelerden ötürü tedirgin edici özellikler barındırmaktadır.



**Görsel 14.** H.Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi/ De tuin der lusten, 1490 – 1500. (Meşe panel üzerine yağlı boya, 205,5 cm × 384,9 cm). <https://cutt.ly/ceWSssSY>



**Görsel 15.** H.Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi- Sağ Panel (ayrıntı). <https://cutt.ly/6eWScvDy>

Üç panelden oluşan eserin sol paneli Âdem ve Havva ile başlayıp cenneti tasvir etmektedir. Orta panel; duyuları aldatan, şehvet günahına teslim edilmiş sahte bir cenneti tasvir eder. Günahkâr zevklerin kırılabilirliği ve geçiciliği üzerine biçimlendirilmiştir. Sağ panel ise cehennemi tasvir etmektedir (<https://cutt.ly/XeWSUNik>). Dünyevi Zevkler Bahçesi, Bosch'un hayal dünyasının ve yaratıcılığının yansıması olarak oldukça şaşırtıcı ve tuhaf imgeler barındırmaktadır. Bitki-hayvan, insan-hayvan gibi farklı canlıların karışımından oluşan irili ufaklı pek çok yaratık panellerin tamamına yayılmış hâldedir. Özellikle cehennemi anlatan paneldeki figürlerin gerek biçimleri gerek yaptıkları eylemlerle tuhaf ve tedirgin edici yönleri daha çok hissedilmektedir. Bu hâlleriyle Dante'nin İlahi Komedya'da tasvir ettiği cehennem yaratıklarını akla getirmektedir.

Kanatları geniş, boyunları ve suratları insan gibi,  
Ayakları pençeli, tüyle kaplı kocaman göbekleri,  
Acayip ağaçlara tünemiş, kopartıyorlar çılgılık, inilti (2023, s.141).

Bosch'un biçimlendirme dilinde salt vahşet ve şiddet görünmez. Bunun yerine daha yumuşatılmış atmosferler ve figürler, estetik bir zevki ortaya çıkaran fantastik hâleriyle izleyiciye sunulmuştur. Doğada var olan ya da aşına olunan varlıkların değiştirilip dönüştürülmesiyle fantastik imgelerin oluşturulduğu görülür. Ürkütücü tedirginlikten ziyade tedirgin edici etkilerin sezdirilmesi söz konusudur.

## 2. BÖLÜM: TEDİRGİN EDİCİ İMGENİN ETKİSİNİ OLUŞTURAN UNSURLAR

Tedirgin edici imgeye giden yolda sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz tercihleri sonucu farklı unsurlar kompozisyonun gidişatına dâhil olur. Bu unsur kimi zaman eserin genel atmosferine hükmederken kimi zamansa sadece eserin çok küçük bir parçasından bakış alanına sızar. Ortaya çıkan etki iki durumda da farklı oranlarda tedirginlik yaratacaktır. Tedirginlik yaratmada kullanılan keşfedilmiş ya da keşfedilmemiş pek çok unsur vardır elbette. İnsanın yaratıcılığı ve onu tedirgin edebilecek potansiyel durumlar göz önünde bulundurulduğunda oldukça geniş bir alanın varlığından söz edilebilir. Bu çalışma kapsamında sadece daha belirgin bazı unsurlar üzerinde durulmuştur. Bunlar “korku-dehşet, tiksinti, rüya-uydurma-hayal-gerçeküstü, mit-mitoloji, gerçeğin kendisi-gerçeğin çarpıtılması ve yıkım” başlıkları altında incelenmiştir.

### 2.1. Korku, Dehşet

Korku ve korkunun şaşkınlıkla perçinlenmesi sonucu ortaya çıkan dehşet, tedirgin edici imgeye götüren en kestirme yollardandır. Edmund Burke’ün de belirttiği gibi; “Hiçbir tutku, zihnin tüm eyleme geçme ve usamlama yetilerini korku kadar etkisiz hâle getirmez. Korku acı veya ölüm endişesi olduğu için, gerçek acıya benzer bir biçimde etki yapar” (2008, s. 61). Bu nedenle tedirginlikle sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatçıların çoğu zaman kanlı sahneler, ölüm ve vahşet imgeleriyle bu etkileri oluşturduğu görülmektedir.

1960’larda bedene yönelik sadomazoşist tavırlarıyla gündeme gelen Viyana Eylemcileri (Weiner Aktionismus) grubu, performanslarında gerçek kan ve idrar gibi malzemeler kullanmıştır. Performansları ile sanatçı ve izleyicilerin bastırdıkları şiddet ve şehvet duygularından arındıklarını savunmuşlardır (Antmen, 2019, s. 224). Grup üyelerinden Hermann Nitsch’in performansları bu açıdan şok edici derecede çarpıcı özellikler barındırır. Nitsch’in uzun süreleri bulan (üç gün veya bir hafta) performanslarında kesilmiş hayvanlar kullanmıştır. Sanatçı 80. Eylem aksiyonunda sembolik olarak çarpmıha gerilir (Görsel 16), asistanları tarafından izleyicilerin karşısında kesilen sığırın iç organları çıkarılır ve hayvanın kanı çarpmıhtaki sanatçının üstüne boca edilir (Korkmaz ve Kobat, 2019, s. 133).



**Görsel 16.** Hermann Nitsch, 80. Eylem/ 80. Action, 1984. (Performans, 72 saat), <https://cutt.ly/xecZ6Pap>

Sanatçının dini bir referans üzerine temellendirdiği performans, işin içine giren gerçek beden ve kanla birlikte dehşetin sınırlarını zorlamaktadır. Çarmıha gerilen İsa'nın işkencesine seyirci kalanları kendi performansını seyredenler üzerinden yeniden üretmiştir.

İnsanda dehşet duygusu yaratacak anları izleme durumu sadece sanatsal bir performans ya da kurgulanmış bir film gibi kontrollü ürünlerle sınırlı değildir. Bir zamanlar idam mahkûmlarının infazlarının halkın gözünün önünde yapıldığı düşünüldüğünde benzer bir izleme eyleminin bu noktada tekrarlandığı görülür. Geçmişte İstanbul'da Beyazıt, Sultanahmet, Eminönü; Ankara'da Saman Pazarı ve Hergele Meydanı, Adana'da Horozdibağı gibi kalabalık şehir meydanları aleni idamlar için tercih edilen mekânlar olmuştur. Halkın gözünün önünde yapılan idam günümüze çok yakın tarihlere kadar ülkemizde devam etmiş bir uygulamadır. Tarihler konusunda netlik olmamasına rağmen Türkiye'deki son aleni infaz 1955 veya 1957'de gerçekleşmiştir. 1967'de idamların meydanlarda ve halkın gözü önünde değil, cezaevlerinin kapalı kısımlarında yapılmasına karar verilmiştir (Aktoy, 2020, s. 19-21). Halka ibret olması ve caydırıcılık mantığıyla yapılan aleni infazın bu amaçları çoğu zaman halkta karşılığını bulamamıştır. Aleni infaza yönelik yapılan olumsuz eleştirilerde; infazı izleyenlerin yalnızca merak giderme isteği ve bir eğlence arayışı sonucu bu izleme davranışını gerçekleştirdikleri, böyle bir manzarayı zevkle izleyebilen kişilerin idamdan ders çıkarmayacağı vurgulanmıştır (Aktoy, 2020, s. 27). Bu durumun Viyana Eylemcileri'nin de belirttiği "izleyicilerin bastırdıkları şiddet ve şehvet

duygularından arınma” hâliyle oldukça benzer olduğu görülüyor. Her ne kadar insan, toplum hâlinde yaşamaya uyumlu, kendini kontrol edebilen ya da medeni bir varlık olarak görülse de insanın içindeki yok etme veya şiddet duygusunun en gelişmiş toplumlarda dahi varlığını sürdürdüğü aşikârdır. Tedirgin edici imgenin sanatçı ve izleyici açısından karşılığının eylem anlamında doğrudan olmasa da dolaylı yoldan bir bağlantısı bulunmaktadır. Korku ve dehşet yaratan eylemleri gerçekleştirmekten ziyade bu durumların ortaya çıkardığı güçlü duygu etrafında oluşan bir arzu söz konusudur. Yani daha çok legal diye nitelendirilebilecek bir kapsamda (zaman zaman yasalara aykırı veya toplumu olumsuz yönde etkileyebilecek durumlar barındıran sanat eylemleri bulunsa dahi) bu duyguların deneyimlenmesidir.

## 2.2. Tiksinti

Tiksinti, sanat eserinin izleyici üzerindeki etkisini rahatsız edici noktalara vardır bir duygudur. Eserin tiksinti uyandıran yanı izleyicide esere bakma ve bakmama ikilemini ortaya çıkarmaktadır. İnsanın biyolojik yapısı gereği; açık tehdit emareleri olan kan, parçalanmış uzuvlar, saç gibi vücut bütünlüğünün bozulmasına dair unsurlar kişide kaygıya eşlik eden bir tiksinti hâline sebep olur. Çünkü görülen şey normal olmayan –normal, canlılığın devamı olarak kabul edilirse- bir unsura dönüşmüştür. Göz kişiyi güvende hissettirmeyen o şeye odaklandığında zihin olası tehditleri algılamaya çalışırken tiksinti veren unsura kenetlenir. Ancak görmeye alışık olunmayan bu durum karşısında bir taraftan da uzaklaşma isteği belirir. Sanat eserlerinde kullanılan tiksinti duygusu da buna benzer bir ikiliği ortaya çıkarır. Bir taraftan merak duygusu izleyeni kendine çekerken öbür taraftan tiksintinin rahatsız edici durumu onu uzaklaştırmaya, gözlerini kısımaya, yüzünü buruşturmaya yöneltir.

Tiksinti uyandıran durumların sanat içinde kullanılması “abject” kavramıyla da ilişkilidir. Abject; ne özne ne de nesnedir. Ancak aynı zamanda hem özne hem de nesne durumundadır. Bedenin içinden dışına çıkması açısından dışkı ve çirkinlik çağrıştıran şeydir. Regl kanı, sperm, kusmuk, dışkı, çürüme, ölüm gibi imgelerle özneyi, kendinden dışarıya atılmış olan bir temsiline yaklaştırmaktadır. Bu aynı zamanda dışın içe dönmesi ve öznenin gerçek tarafından istila edilmesidir (Foster, 2020, s.13-19). Abject; görülen, izlenen bir imge olarak nesne konumundadır ancak izleyeni yönlendirdiği, onu travmatize ettiği, kendine bağladığı, kendi alanına dâhil ettiği için aynı zamanda özne konumundadır.

İğrenç, dışkı ve salgı gibi kavramlar üzerine yoğunlaşmak, bedeni ve cinselliği bastıran ataerkil tutuma bir karşı geliştirebilir. Egemen güzellik anlayışını bozan bir potansiyele sahip olan iğrenç, uygarlığın bastırıldığı bir kavramdır. Abject sanatta; iğrenç olana yakınlaşıp onunla özdeşleşme, iğrençlik sürecini abartarak iğrenç eylem esnasında yakalama, geri yansıtma, kendi açısından tiksindirici hâle getirmek için işleyişini abartma durumları vardır. Sanatçı iğrenç olanı bastırmak yerine açığa çıkararak onun anlamını bulmaya çalışmaktadır ([https://www.akasyakultursanat.com/sanat\\_sozlugu.php?letter=A](https://www.akasyakultursanat.com/sanat_sozlugu.php?letter=A)). Ceset, kan, ölümle ilgili imgeler gibi tiksindirici ve tedirgin edici öğelerin doğrudan görme alanına taşınması ve izleyiciye sunulması da bu imgeleri abject hâle getirmektedir (Görsel 17, Görsel 18).

Video sanatının öncülerinden Nam June Paik, 1963 tarihli “Müzik-Elektronik Televizyon Sergisinde (Exposition of Music-Electronic Television) galeri mekânına yaptığı müdahaleler ile sergiyi farklı bir noktaya taşımıştır. Dört piyano, mekanik ses objeleri, çeşitli plak ve kaset enstalasyonları, on iki değiştirilmiş televizyon seti ve girişin üzerinde yeni kesilmiş bir boğa kafasının yer aldığı sergiyi ziyaretçiler bina geneline ve özel odalara yayılan genel bir etkinlik olarak deneyimlemiştir (Görsel 17) (<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>). Ancak bu kesik kafa bir sanat eylemi olmanın ötesine geçmiştir. Mekândaki diğer çalışmalarla birlikte serginin bir parçası olarak algılanmaktan uzaklaşmış, serginin ana öğesi hâline gelmiştir. Paik’ın seyirciyi daha fazlasını algılayabilmeleri için bilinç birliğine sokmak gibi bir amaçla galeri girişine astığı yeni kesilmiş boğa kafası serginin devamından daha fazla sansasyon yaratmıştır ve durum, Galerie Parnass'ın Kadavra Yasası'nı ihlal ettiği gerekçesiyle polise ihbar edilmesiyle sonuçlanmıştır (<https://www.tfam.museum/Common/editor.aspx?ddlLang=en-us&f=sys&id=224>).



**Görsel 17.** Nam June Paik, Müzik-Elektronik Televizyon Sergisinde galeri girişine asılan kesik boğa kafası, 1963. <https://cutt.ly/wecZNRpi>



Paik, yaptığı bu sıra dışı yerleştirmeye galeri girişinde seyirciyi şoka uğratmış ve bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Boğa kafası galerinin içinde sergilense belki de durumdan rahatsız olanlar ona bakmadan yollarını değiştirecekti. Ancak girmek zorunda oldukları kapının üstünde asılı olduğu için ona bakmadan geçmeleri mümkün değildir. Bu hem ürkütücü hem de fazlasıyla tiksindirici sahne seyircinin sınırlarını zorlayan bir noktadadır. Serginin süresi boyunca kapıda durması planlanan kesik kafa ilerleyen günlerde çürümeye, kokmaya ve böceklenmeye başladığı için çevreden ve ziyaretçilerden yoğun şikâyetler almıştır. Tiksindirici boyutu artan obje sanat eseri olma hâlimden çürüyen bir leş durumuna dönüşmüştür. Sergide görev almış asistanlardan Peter Brotzmann, Paik'ın ülkesi Kore'de bir ziyafet olduğunda kapıya öküz başı asmanın bir gelenek olduğunu ve bu yüzden galeri girişinde aynısını yaptığını açıkladığını belirtmiştir. Brotzmann boğa kafasının seyircileri şoka uğratmanın yanında bir kısım ziyaretçiyi de galeriye girmeden geri püskürttüğünü söylemiştir ([https://www.youtube.com/watch?v=w0E2v\\_rbY7s&ab\\_channel=ArirangTV](https://www.youtube.com/watch?v=w0E2v_rbY7s&ab_channel=ArirangTV)). Kesik boğa kafası öylesine güçlü bir konumdadır ki serginin geri kalanını gölgede bırakmış ve tüm iktidarını seyirci üzerinde rahatsız edici şekilde hissettirmiştir.

Tiksinme duygusunun eşlik ettiği çalışmalardan bir diğeri ise Marc Quinn'in "Öz (Self)" adlı çalışmasıdır (Görsel 18). Sanatçı çalışmasında kendi kafasından aldığı kalıba kendi kanını koyup dondurarak oto portresini oluşturmuştur. Bunun için vücudundan farklı aralıklarla alınan on litre kan kullanılmıştır. Heykel dondurucu bir sistem içinde muhafaza edilmekte ve her beş yılda bir aynı işlemler uygulanarak heykel tekrar edilmektedir. Bu sayede sanatçının yaşam döngüsü içindeki değişiminin süregelen bir oto portresi sunulmaktadır (<http://marcquinn.com/artworks/self>).



**Görsel 18.** Marc Quinn, Öz / Self, 1996. (Sanatçının kanı, paslanmaz çelik, şeffaf plastik ve soğutma ekipmanları, 208h x 63w x 63d cm ). <https://bit.ly/3LJyqBX>

Heykelde kullanılan on litre kan bir insanın vücudundaki ortalama kana denk gelmektedir. Bu durum izleyiciyi yaşamsal miktardaki kanı göstermektedir. Heykelin dondurucu sistem içinde sergilenmesi çeşitli tıbbi denemelerle yaşam süresini uzatmayı hedefleyen beden dondurma işlemlerini akla getirmektedir. Eserin bir baş heykeli olması Romalılar tarafından ölen aile üyelerinin fizyonomisini kaydetmek için kullanılan ölüm maskeleri geleneği ile de ilişkilendirilebilir. Heykelin izleyici üzerindeki etkisinin en önemli unsuru yarattığı şok etkisidir. Kanın görüntüsünün sebep olduğu etki, heykelin bir kez görüldükten sonra kolayca unutulmayacak bir çalışmaya dönüşmesine neden olur. Sınırları zorlayan sanatsal eylemlere alışık olanlar için bile gerçek vücut sıvılarının halka açık sergilenmesi tabu duygusunu korumaya devam etmektedir. Quinn'in yüz kalıbı alındığında kirpikler, dudaklardaki kırışıklıklar, kulaklardaki et kıvrımları gibi pek çok hassas doku heykele aktarılmıştır. Bu ayrıntılar donuk kanın kırmızı, mavi rengeyle ve muhtemelen döküm işleminde kullanılan kalıptan kalan izleri taşıyan, kafanın yaralı veya çürümüş görünmesine neden olan yüzey dokusuyla birleşince de bir dehşet duygusu oluşturmuştur (Wilson, 2020).

Kan, canlılığı ve yaşamı sağlıyor olsa dahi kanın görünümü veya kokusu her canlı için tedirgin edici hatta tiksindirici bir yapıdadır. Bu tedirginlik ve tiksinti; bedenin parçalanması, beden bütünlüğünün bozulması, acı çekme ve ölüm tehlikesiyle kurduğumuz ilişkiyle alakalı olarak güçlü duygulardır. Quinn'in heykelinde her ne kadar parlak kırmızı ve akışkan hâliyle ürperti uyandıran bir kan olmasa da oradaki malzemenin kan olduğunu bilmek ister istemez kana dair kaygı verici duyguları hissettirmektedir. Hatta kanın donuk ve insan yüzü almış hâli tedirgin edici durumu farklı bir yerden yeniden yaratmaktadır.

### **2.3. Rüya, Uydurma, Hayal, Gerçeküstü**

Rüya, uydurma, hayal ve gerçeküstü; tedirgin edici imgeyi yaratmada en özgür imkânları sunan alanlardır. Romantizm, Sembolizm ve Sürrealizm akımları içerisinde tedirgin edici imgeye sıkça rastlanır. Özellikle Kara Romantizm olarak adlandırılan anlayışta tedirgin edici imge bir başkaraktere dönüşür ve eserin atmosferini kaplayan duyguyu yönlendirir. Kara Romantizmde zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışmaktadır. Kara Romantizmin tanrısı şeytandır. Bununla birlikte yaratıklar, cinler, büyücüler, hortlaklar, mezarlık ışıkları ve vampirler başvurulan imgelerdir (Clauodon vd., 2006, s. 26-27). Kara Romantizm sanatçılarından Francisco de Goya bu imgeleri sıkça kullanmıştır. Tuval ve duvar üzerine yaptığı çalışmalarında olduğu gibi gravürlerinde de bu imge dili belirgindir.

Karikatürsü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, *Savaşın Yıkımları*'ndan, *Düşlemler*'den *Krallık Portreleri*'ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yaparlar (Claudon vd., 2006, s. 27).

Goya, tedirgin edici imgeleri kendine özgü bir anlam derinliği çerçevesinde oluşturmuş; bu imgeleri daha çok insanın açığa çıkmamış duyguları ile gizlediği yönlerini görünür kılmak için kullanmıştır. Ülkesinde yakından tanık olduğu savaşlarda acımasız yönlerini açığa vuran insanların yarattığı vahşeti de çalışmalarına taşımıştır.

Goya 1793 yılında ağır bir hastalık geçirmiş ve bir süre sonra işitme duyusunu kaybetmiştir. Bu süreçte hastalığın ağır seyri ve sonuç olarak işitmekten mahrum bir hâle gelmesi sanatçıyı derinden etkiler. Bundan sonra artık yalnızlaşmaya ve kendi içine daha çok yönelmeye başlar. İçinde bulunduğu durum onun hayal, rüya ve insanın içsel boyutu hakkında düşünmesini ve çalışmasını sağlamıştır (Todorov, 2019, s. 35-36). Bu yeni anlayışla yaptığı çalışmalarında cadılar, hayaletler ve çeşitli doğüstü yaratıklara yer vermiştir. “San İsidro’ya Hac Yolculuğu” adlı çalışması bu bakış açısıyla yaptığı resimlerden biridir (Görsel 19). Resim, sanatçının “Sağırın Evi” adıyla anılan evinin duvarlarına resmettiği “Kara Resimler” olarak adlandırılan çalışmaların içinde yer almaktadır. Konu olarak San İsidro Festivali kapsamında yapılan hac yürüyüşü ele alınmıştır.



**Görsel 19.** Francisco de Goya, San Isidro'ya Hac Yolculuğu / The Pilgrimage to San Isidro, 1820-1823.

(Tuvale aktarılmış duvar resmi üzerine karma yöntem, 140 x 438 cm). <https://cutt.ly/uecZMXfi>

Resimde birbiri ardında yürüyen bir kalabalık görünmektedir. Adeta hipnotize olmuş gibi bir görünüm sergilerler. Yüzlerinde neyi, niçin yaptıklarını bilmediklerini açığa çıkaran bir ifade vardır. Ürkütücü yüzleri ve boş bakışları ile tedirgin edici bir atmosfer oluştururlar. Kasvetli bir atmosfer resmi sarmalamıştır. Koyu bir palet kullanımı söz konusudur. Yer ve gök ayrımı neredeyse yok olmuş, adeta eriyerek birbirine karışmıştır. Bu birbirine karışma hâli figürler için de geçerlidir. Öndeki figürler daha net bir görünümde iken arkalara doğru bulanıklaşan ve kütle haline gelen figürler söz konusudur. Kompozisyonun kasvetli havasını

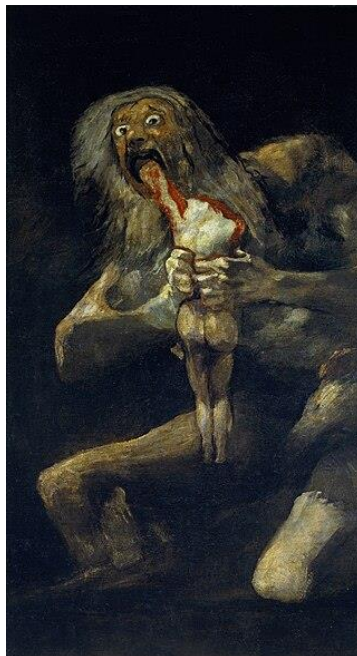
artıran bir etkiyi ortaya çıkarmaktadır. Resmin karşı duvarında ise “Büyük Keçi” adlı resim bulunur (Görsel 20), (Sağırın Evi, içindeki tüm resimlerle birlikte bir bütünlük oluşturmaktadır).



**Görsel 20.** Francisco de Goya, Cadıların Şabatu veya Büyük Keçi / Witches' Sabbath, or the Great He-Goat, 1820-1823. (Tuvale aktarılmış duvar resmi, 140.5 x 435.7 cm). <https://cutt.ly/iecZ1pCF>

Bu resimde, keçi görünümünde şeytan ve şeytana tapanlardan oluşan bir ayin ya da toplantı hâli görülür. Karşı karşıya duran iki resim, cahil ve potansiyel olarak şiddete yatkın avam tabakasının karikatürümsü bir temsilidir. San İsidro’da toplanmanın amacı Katolik inancına ait dini bir törenken ‘Büyük Keçi’ de buna zıt bir inanış çıkar ortaya. Goya burada ne bir inanışı diğerine tercih eder ne de birini diğerinden daha kabul edilebilir gösterir (Todorov, 2019, s. 224). Sanatçı, bu resimleriyle insanlığın karanlık yönlerini ortaya koyar.

Goya’nın Kara Resimler içinde yer alan bir diğer çalışması “Çocuklarını Yiyen Satürn” olarak adlandırılan resmidir (Görsel 21).



**Görsel 21.** Francisco de Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn / Saturno devorando a un hijo, 1820-1823. (Tuvale aktarılmış duvar resmi, 143.5 x 81.4 cm). <https://cutt.ly/Bent1B9F>

Kara Resimler kapsamındaki diğer çalışmalar da dâhil olmak üzere “Çocuklarını Yiyen Satürn” adı sonradan, müze kataloğu oluşturulurken verilmiş olup sanatçı tarafından seçilmiş bir ad değildir (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>). Resimde devasa bir figürün, ellerinde tuttuğu insanı yediği görülmektedir. Yunan ve Roma mitolojisindeki Kronos (Satürn)’un hikâyesine benzerliği nedeniyle resim Satürn’le ilişkilendirilmiştir. Buna göre Kronos (Satürn) çocuklarının kendisini öldürüp kral olmasından korktuğu için doğan her çocuğunu yutmaya başlar. Kronos’un eşi Rheia ise doğan son çocuğu Zeus’u kurtarmak için bir taşı kundağa sarıp Kronos’a verir. Bu sayede kurtulan Zeus büyüyünce babasına karşı bir eyleme geçer ve Kronos’un yuttuğu bütün çocukları birer birer kusturur (Cömert, 2019, s. 15). Resimde bir yutma eyleminden ziyade kanlı, vahşet dolu bir parçalama, yok etme durumu görülmektedir. Dehşet içinde yaptığı şeye sürüklenmiş, korku ve endişeyle bu eylemden geri dönemeyen figür karanlık bir arka plandan sıyrılarak odak noktası hâline getirilmiştir. Goya’nın net olmayan, sınır çizmeyen, birbiri içinde eriyerek kütleleşen boyama anlayışı burada da görülmektedir. Resmin anlamına dair pek çok yorum yapılmaktadır. İspanya İç Savaşı ve bu süreçteki yönetim-halk arasındaki birbirini yok etme durumuna bir gönderme olabileceği, sanatçının geçirdiği hastalıklar, ölüm tehlikesi ve yaşlılığın yıpratıcı etkilerinin bir dışavurumu olabileceği, ölen pek çok çocuğunun ardından hayatta kalan sadece bir çocuğu olması durumuyla ilgili olabileceği yapılan yorumlardandır. Sanatçıya dair tüm bu durumlar geçerli olabileceği gibi Goya’nın sadece hayal gücünde, zihninde yer kaplayan imgeleri açığa vurmuş olması da muhtemeldir.

Kara resimler, Goya’nın hem dış dünyada mevcut olan şiddete, hem de ruhuna yerleşen şeytanlara yönelik ortaya çıkarmak istediklerine uygun resimsel ifadeyi temsil ederler. ...duvar resimleri artık ona bir kovma imkânı yaratır; bunların icrası bir şeytan çıkarma işlevi görür. Takıntılarının bilincine varmakla, onları bir eserde dışarı çıkarmakla kendini özgür bırakabilir ya da onları en azından ehlileştirebilir ve seyircisine de aynı işi başarma izni verir (Todorov, 2019, s. 226).

Tıpkı Goya’nın karanlık imgelerinde olduğu gibi iç dünyasını, sezgisel duyumsamalarını, hatta sanrılarını resme aktaranlardan biri Sembolizmin öncü sanatçılarından William Blake’tir. Çocuk yaşta sanrılar görmeye başladığını ifade eden Blake bu durumu sanatına taşımıştır. Okulda aldığı İlk Çağ Sanatı ve Gotik sanat eğitimleri ile doğüstü güçlerle olan ilişkisini birleştirmiştir. Fantastik ve doğüstü bir dünya; düşüncenin (ruhun), bilinçaltında doğan soylu ve korkunç biçimler şeklinde somutlandığı bir evren sunmaktadır (Cassou, 2006, s. 32) (Görsel 22).



**Görsel 22.** William Blake, Bir Pirenin Hayaleti/ The Ghost of a Flea, 1819-1820 civarı. (Maun üzerinde altınla zenginleştirilmiş tempera, 21.4 x 16.2 cm). <https://cutt.ly/6enycL9K>

Blake, zengin bir zihinsel yaratımın ve belki de gördüğü sanrıların etkisiyle şaşırtıcı, beklenmedik ve merak uyandırıcı imgeler ortaya koymuştur. Spiritüalist eğilimlere sahip bir sanatçı ve astrolog olan John Varley, Blake'in destekçilerinden biridir. Blake ile düzenli olarak bir araya gelip ruh çağırma seansları düzenlemiştir. “Bir Pirenin Hayaleti” adlı resim de yine böyle bir seans vasıtasıyla ortaya çıkmıştır (Görsel 22). Varley, Blake'in seans sırasında gördüğü görüntüyü ayrıntılı bir şekilde çizdiğini ifade etmiştir (<https://lacmaonfire.blogspot.com/2023/10/william-blakes-ghost-of-flea.html>).

Sürrealistler ise tedirgin edici imgeyi bilinçaltı, rüya, akıl ve görünen gerçeğin ötesinde yakalamışlardır. Sürrealist düşüncenin gelişiminde etkisi olan Georges Bataille'in görüşü Nur Altınyıldız Artun tarafından “Sürrealizm/Mimarlık – Mekân Sanatı” adlı kitapta şu şekilde açıklanır;

Sürrealizme kendi içinden meydan okumasına rağmen çoğu sürrealisti derinden etkileyen Georges Bataille'in düşüncesinde de güzelliğin yeri vardır ama yalnızca tükenme noktasında. Dolayısıyla, güzellik çürüme ve bozulmayla, nihayetinde ölümlle ilişkilendirir. Bataille, Breton ve etrafındakilerin erotik estetikleştirme eğilimine karşı, bayağılığı ‘formsuz’a ulaştırır, çürümeyi ve çözülmeyi tetikleyen unsur olarak olumlar. Breton ışığın parlaklığının peşindedir, Bataille ise karanlığın; ışık metaforunu kullansa bile, bu öylesine parlaktır ki, kör eder. Sürrealist yapıtlarda vahşet görüntüleri eksik değildir: parçalanmış bedenler, kesilmiş uzuvlar. Bataille'a göre ilkel mimetik dürtünün kökeninde imha etmenin hazzı, kirlenmenin keyfi vardı. Ve bu tahripkâr saplantı sonradan yapıcı bir temsile dönüşmüyor, tam aksine, sürüp gidiyordu (2014, s. 18).

Sürrealist sanatçılardan Max Ernst görünür gerçek ile uydurma ve hayali olanı birleştirerek gözün aşına olduğu imgeleri yabancılaştırmış, onları tekinsiz bir atmosfer içindeki tedirgin

edici imgelere dönüştürmüştür. Ernst'in 1930'larda yayınladığı kolaj romanlarında bu durumu görmek mümkündür (Görsel 23).

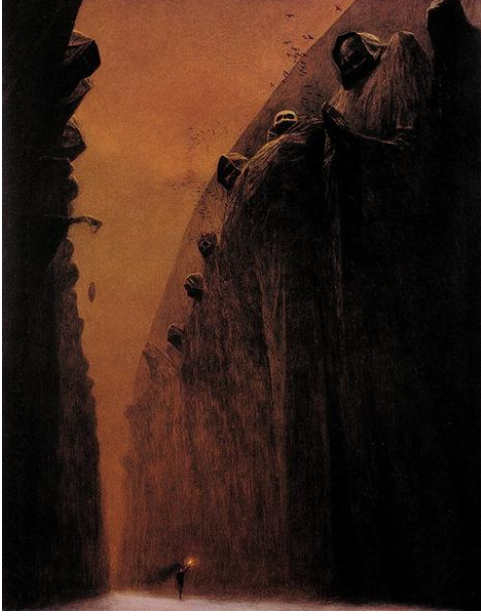


**Görsel 23.** Max Ernst, Merhamet Haftası adlı kolaj romandan sayfalar/ Une semaine de bonté, 1934. (Kolaj, 27 x 20,5 cm). <https://cutt.ly/UecZ0qKW>

Bu eserlerde Viktorya dönemine ait oyma baskıları kullanır ve kestiği parçaları titizlikle bir araya getirerek kolajdan ziyade oyma baskı gibi bir görüntü oluşturmaktadır. Sanatçının kolaj romanları uğursuz, rahatsız edici, tuhaf veya olağanüstü çağrışımları akla getirmektedir. Ernst'in çalışmalarındaki tuhaflık, klişeden uzak ve sanatçının özgünlüğü vasıtasıyla yeniyi sunan bir çizgidedir. Burada aynı zamanda sanatçının var olanı ya da mevcut kabulleri ters yüz edişi de sezilmektedir. Bir nevi, akıldışı olanın düzenli yapılarla saldırısıdır (https://www.e-skop.com/skopbulten/max-ernstin-kolaj-romanlari/3699). Sanatçının kolajlarında bilinmeyene dair bir izlenim vardır. Gözün alışık olmadığı, kimi zaman ürkütücü veya tuhaf denilebilecek görüntüler söz konusudur. Beklenmedik öğelerin bir arada kurgulanışının yarattığı tedirgin edici kompozisyonlar, merak duygusunu kışkırtan ve izleyiciyi bakmaya yönelten nitelikler barındırır. Bu beklenmedik bir araya getiriliş akli, bilindik öğeleri tanıdık olmayan bir atmosfer içinde anlamlandırma çabasına girmeye yönlendirmektedir. Bilinen unsurlar ve yaratılan bir bilinmezlik... Ernst'in kolajları rüya ile gerçek, uyku ile uyanıklık arasındaki bir uydurma anının zihni kandırmasına benzer etkiler ortaya çıkarmıştır.

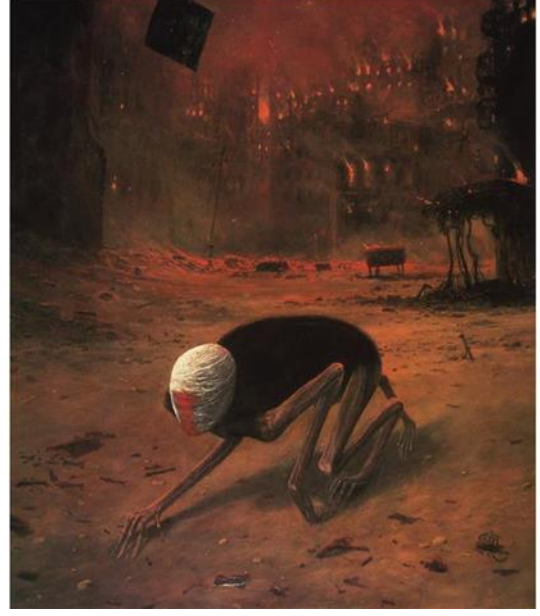
Rüya kavramı tedirgin edici imgelerin ortaya çıkışı açısından ilhama önyak olabilecek niteliktedir. Zdzisław Beksiński'nin rüya ekseninde oluşturduğu çalışmaları bu açıdan kayda değerdir (Görsel 24, Görsel 25). Hayal ile rüya arasındaki alandan gelen, aşırı gerçek

vizyonların hayal gücü veya bilinçaltından bir yüzeye aktarıldığı fantastik dönem eserlerinde; metafizik manzaralar, fantastik mimari yapılar ve kompozisyonun çeşitli yerlerinde beliren hayalet figürleri yer almaktadır. Beksiński; belirsiz, rahatsız edici atmosferler üretmek için çirkinlik, güzellik, metafizik, trajedi ve alaycılık gibi kavramlarından yararlanmıştır (<https://www.muzeum.sanok.pl/en/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo>).



**Görsel 24.** Zdzisław Beksiński. İsimlessiz. 1972. (Sunta üzerine yağlı boya, 122 x 98 cm).

<https://cutt.ly/OeW3rYc9>



**Görsel 25.** Zdzisław Beksiński. İsimlessiz. 1973. (Sunta üzerine yağlı boya, 97 x 73 cm).

<https://cutt.ly/ueW3pj5x>

Çalışmalarında karanlık, distopik mekân ve figürlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir (Görsel 24, Görsel 25). Beksiński; sınırları belli olmayan, sonsuzluk ve yücelik etkisinin hissedildiği mekânların içinde yıkıntılar, harabeler veya labirent benzeri karmaşık yapılara sıklıkla yer vermiştir. Yaratık veya hayalet formundaki grotesk figürler resimlerinin tedirgin edici yönünü ön plana çıkarmaktadır. Sarı, kırmızı, kahverengi, siyah tonların ağırlıklı olarak kullanımı, rüya ya da kâbus atmosferlerini çağrıştırmaktadır. Beksiński'nin resimleri kasvetli atmosferler sunan, bir taraftan da uyumlu estetik etkiler barındıran, fantastik ve gerçeküstü yaratımın merak uyandırıcı etkisinin belirgin olduğu çalışmalardır.



## 2.4. Mit, Mitoloji

Mit; toplumun ideallerini, psikolojisini ve geleneklerini betimleyen ya da doğal görünüşleri açıklayan; bir insanın dünya görüşüne temel örnek oluşturan kahramanlar, atalar ya da doğüstü yaratıklarla ilgili olan geleneksel, eski hikâyelerini ifade eder (Keser, 2009, s. 217). Bir halkın kökenine, tarihine, tanrılarına, atalarına ve kahramanlarına ait mitlerin toplamı ya da bütünü ise mitolojiyi oluşturur (Keser, 2009, s. 217). Sözel veya düşünsel yapıdaki mit ve mitolojiler kendi hikâyelerini yalnızca zihinlerde canlandırmakla kalmamış zaman içerisinde görsel imgelere dönüşerek somutlaşmışlardır.

Mitsel anlatımla alakalı “Mehmed Siyah Kalem” olarak adlandırılan ve gerçek adı bilinmeyen sanatçının çalışmaları mitsel hikâyelerin veya tasvirlerin görselleştirilmesi açısından önemli bir noktadadır. Siyah Kalem’in kim olduğuna dair bilgiler olmamasına rağmen kayıt altına alınan resimlerine sonradan eklenen imza “Mehmed Siyah Kalem” şeklindedir. Resimlerin nerede ve ne zaman yapıldıkları kesin olarak bilinmemekle birlikte 15. yüzyılın başında Mâverâünnehir’de (Orta Asya’da, Ceyhun ve Seyhun nehirleri arasında kalan tarihi bölge) yapıldığı düşünülmektedir. 7. yüzyılda Çin’den İran’a kadar Kuzey’deki göçmen boylarda epik, dramatik ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda rulo hâlindeki resimler dinleyicilerin anlatılanı göz önünde canlandırılması ve ayrıntıları kolay takip edilebilmeleri için kullanılmıştır. Siyah Kalem’in resimlerinin de böyle bir rulo olduğu düşünülmektedir. Yani anlatıcının söyledikleri resimlerle tamamlanarak aktarılır. Yavuz Sultan Selim’in 1514’teki İran seferinden savaş ganimeti olarak İstanbul’a getirilmiştir. İslam dininin tasvire karşı tutumu nedeniyle rulolar parçalara ayrılarak seyirlik hâlden uzaklaştırılmıştır ancak resimlerin muhafaza edilebilmesi amacıyla albümlere dönüştürülmüştür. Parçaların çoğu ise kaybolmuştur (İpşiroğlu, 2023, s. 11-15). Ortaya çıkan bu karmaşık albümler ve eksik parçalar resimlerin asıl anlatısından uzaklaşmasına ve bütünlüğünün bozulmasına yol açtığı için sadece eldeki veriler üzerinden yapılan çıkarımlar çerçevesinde resimler yorumlanmaktadır. Siyah Kalem’in resimlerinde düşle gerçeğin birbirine karıştığı mitler çağı düşüncesi ve pagan inanç vardır. Aynı zamanda doğa güçleriyle savaşan bozkır insanının yaşam ortamından beslenmiştir (İpşiroğlu, 2023, s. 29).



**Görsel 26.** Mehmed Siyah Kalem. Eğlenen demonlar. 15.yüzyıl, (kâğıt üzerine boya, 33,8 cm x 15,6 cm).

İpşiroğlu, Mazhar Ş., 2023, s. 98-99.

Eldeki mevcut resimlere bakıldığında; doğaya (mekân, insan ve hayvanların genel görünüş ve hareketlerine) dair gözlem, farklı halklara dair bilgi birikimi, toplumsal yaşam içindeki ayrıntıların biçimlendirme aşamasında sanatçının hayal gücü ile titizlikle birleştiği görülür. Siyah Kalem'in resimlerinde çok çeşitli tipler yer alır. Farklı ırk ve halklar, farklı inançlardan olanlar, üst sınıftan efendiler ve göçebeler gibi tipler yer alır. Bununla birlikte korku saçan cinler ve devler, güreşen, çalgı çalan, dans eden, bilinmeyen bir tanrıya at kurban eden demonlar gibi hayal gücü yaratıkları da bu resimler içindedir (İpşiroğlu, 2023, s. 13). Bu açıdan Siyah Kalem'in resimleri tedirgin edici imge konumundadır (Görsel 26, 27). Zengin bir hayal gücü ile birleşen anlatımlar daha önce karşılaşılmamış olanı sunmakta, izleyende şaşkınlıkla birlikte merak duygusunu açığa çıkarmaktadır.



**Görsel 27.** Mehmed Siyah Kalem. At kaçırın demon. 15.yüzyıl, (kâğıt üzerine boya, 13,5 cm x 19,6 cm).  
İpşiroğlu, Mazhar Ş., 2023, s. 104.

Siyah Kalem'in inanç dünyasında demonlar önemli bir yer alırlar. Korkunç yüzleri, dışarıya fırlayan sivri dişleri, boynuzları, postları, çoğu kez ucunda bir canavar başı olan uzun kuyruklarıyla bunlar hayal gücü yaratıklarıdır. Kaynağını Hint Budizminde bulan canavar imgesinin etkisi olmadan bunlar düşünülemezdi. Ama bu hayal yaratıkları, Budizm dünyasında eşine rastlanmayan bir gerçeklik kazanırlar Siyah Kalem'in resimlerinde. Siyah Kalem'in demonları büyük dinlerin etik görüşlerine yabancı olan animist bir inancın ürünleridir. Bu nedenle bunların ne Budizm'in iyi ve kötü ruhlarıyla, ne de Hristiyanlığın ve İslam'ın melek ve şeytanlarıyla ortak bir yanı vardır. İyi ve kötünün ötesinde olan bu varlıklar, yer- gök ayrımı yapan bir düşünceyle kavranamaz. Bu grotesk fakat güçlü varlıklar, ruhların barınağı olan bir dünyada gizemli doğa güçlerini demonlaştıran ve aynı zamanda onları dizginlemeye çalışan bir pagan hayal gücünün ürünleridir. Burada karşılaştığımız inanç dünyasının Orta Asya halklarında yaygın bir din olan Şamanizm'le yakın ilintisi olduğu söylenebilir (İpşiroğlu, 2023, s. 88).

Mitten daha kapsamlı bir içeriği barındıran mitoloji anlatıları da yine sanat tarihi için zengin bir imge havuzu oluşumunu sağlamıştır. Sümer, Asur, Babil gibi medeniyetlerden Yunan, Roma medeniyetlerine ve daha pek çok kültürel topluluğa kadar sahip olunan mitolojik kökenler sanat alanında görünür kılınmıştır. Mitolojik hikâyelerin bir zamanların dini anlatısı olduğunu göz önünde bulundurulduğunda hikâyelerin çarpıcı, heyecan verici bir anlatımla sunulduğu, iyi-kötü karşıtlığının vurgulandığı, ödül-ceza çıkarımlarının belirgin olduğu görülür. Tüm bu zıtlıklar ve çarpıcı yön, hikâyelerin görselleştirilmesinde de kendini belli eder. Asurluların koruyucu varlıklar olarak tasvir ettiği Lamassu heykellerinde bu durumu görmek mümkündür (Görsel 28). Lamassu heykelleri MÖ 9. yüzyıldan 7. yüzyıla kadar uzanan süreçteki anıtsal Mezopotamya kabartma heykelleridir. Şehir kapıları, kale kapısı, tapınak gibi önemli yapılara genellikle çiftler hâlinde yerleştirilen ve yapının bir parçası olan koruyucu unsurlardır. Lamassular; insan başlı, boğa veya aslan gövdeli ve

kanatlı bir yaratık olarak tasvir edilmiştir. Bunların bazılarında kralın kudretini ve ona karşı çıkanlara verilecek cezayı bildiren metinler de eklenmiştir. Lamassu heykelleri 40 ton veya daha fazla ağırlığa sahip yekpare taştan oyulmuş, önden ve yandan görülmesi amaçlanan çift yönlü kabartma heykellerdir. Heykellerin bir kısmı önden bakıldığında dört, yandan bakıldığında beş bacak görülecek şekilde biçimlendirilmiştir. Amaç hem güçlü bir duruş sergilemek hem de hareket ediyormuş gibi görünmesini sağlamaktır (<https://www.britannica.com/topic/lamassu>).



**Görsel 28.** Lamassu, MÖ 721–705 (II. Sargon hükümdarlığı, antik Dur Sharrukin, Asur, Irak). (jips kaymaktaşı, 4,20 x 4,36 x 0,97 m. (Musée du Louvre, Paris; fotoğraf: Steven Zucker).

<https://cutt.ly/becZ07FA>

Lamassu heykelleri koruyucu güç olarak görüldüğü için bu amaca yönelik biçimlendirilmiştir. En belirgin özelliği oyulduğu taşın ağırlığının da katkı sağladığı heybetli duruşudur. Yanında duran insanın acizliğini hissettirebilecek boyutlarda oluşu yine heybetini arttıran bir durumdur. Boğa, aslan gibi güçlü ve saldırgan canlıların devasa kanatlarla birleşimi güce dair vurguyu pekiştirir. Birbirinden ayrı hayvanların parçalarının birleşimi ve buna eklenen insan başı ile ulaşılan sonuç tuhaf ve ürkütücü denebilecek bir noktaya varmaktadır. Büyük bir surat ve büyük gözlerle bakanda karmaşık hisler oluşturacak bu baş; üstündeki gösterişli başlık, saç ve sakal ile izleyeni etkisi altına alır. Kaslı vücudun detaylı işlemeciliği, kalın ve güçlü ayaklar, düzgün, tekrarlı geometrik formlar kütle etkisini artırırken gücü belirgin bir biçimde hissettirmeye devam eder. Tüm bu özellikleri onun koruyucu unsur olarak işlevsel olduğunu akla getirmektedir. Yanında durup ona bakan kişiyi afallatıp tedirgin edecek, gücünü izleyen üzerinde ezici şekilde hissettirecek bir yapıdadır.

Bir diğer Mitolojik anlatı olan Medusa imgesinde yine tedirgin edici özellikler belirgindir (Görsel 29).



**Görsel 29.** Peter Paul Rubens. Medusa'nın Başı / The Head of Medusa, 1617-1618. (Tuval üzerine yağlı boya, 68.5 x 118 cm ). <https://bit.ly/3sWx8wZ>

Yunan mitolojisine göre Athena tapınağında hizmetkâr olan Medusa, Athena'nın sevgilisi Poseidon tarafından tecavüze uğrar. Athena olanları öğrenince kendini aşağılanmış hisseder. Kıskançlık ve öfkesi nedeniyle Medusa ve iki kız kardeşini; baktığını taşa çeviren, saçlarından yılanlar çıkan Gorgon yaratığına dönüştürür. Buna rağmen hırsını alamayan Athena, üvey kardeşi Perseus ile iş birliği yaparak Medusa'yı öldürtür (Özerol ve Okray, 2020, s. 49).

Rubens resminde bu mitolojik hikâyeyi konu almıştır (Görsel 29). Resimde Medusa'nın henüz kesilmiş başı tüm şiddetiyle izleyiciye sunulmaktadır. Medusa'nın yüzündeki korku dolu ifade olayın yeni gerçekleşmiş olduğu duygusunu hissettirmekte ve yaşadığı korkuyu doğrudan aktarmaktadır. Akan kanın canlılığı resmin gerçeklik etkisini arttırmakta, şiddeti perçinlemektedir. Kesilen başla birlikte Medusa'nın yılanlardan oluşan saçları etrafa dağılmaya başlamış, bir kısmı kaçışmakta, bir kısmı ise tehlike altında oldukları hissiyle birbirlerine saldırmaktadır. Bununla birlikte kesik boyundan akan kanlardan çıkan yavru yılanlar ve akrep, örümcek gibi böcekler görülmektedir. Yılanların parlaklığı, telaş içinde kıvrılarak hareket ettiklerine veya kıvrandıklarına olan inandırıcılığı arttırmaktadır. Resmin sol alt köşesinde duran benekli kertenkele oldukça tehditkâr bir duruşla her an seyircinin üzerine atılacakmış hissini vermekte. Resmin içindeki her detay izleyici üzerinde tedirgin edici bir etki oluşturmaktadır. Kesik bir kafanın iğrendiren, ürküten yanı ile çoğu insan için korku kaynağı olan sürüngen ve böceklerin bir araya getirilişi tedirginlik unsurunu

kompozisyonun her yerine yaymıştır. Bu durum yüksek gerilimli bir izleme deneyimi ortaya çıkarmaktadır.

John William Waterhouse'un "Ulysses ve Sirenler" adlı resmi de yine mitolojik bir hikâyeye dayanmaktadır (Görsel 30). Resimde Yunan mitolojisinde "siren" adı verilen, güzellikleri ve söylediği şarkılar ile denizcileri felakete sürükleyen, insan başlı ve kuş gövdeli yaratıklar görülmektedir. Homeros'un Odyssey destanındaki kahraman Odisseus'un Truva Savaşı'ndan sonraki uzun yolculuğunda sirenlerin büyüleyici çağrılarına karşı aldığı önlem anlatılmaktadır. Buna göre Odisseus sirenlerin etkisine kapılmamak için gemideki mürettebatın kulaklarını tıkatmıştır. Odisseus ise bu büyüleyici sesi duymak ama aynı zamanda sirenlere kapılmamak için kendini bir direğe bağlatarak yolculuğu gerçekleştirmiştir (worldhistory.org/trans/tr/1-11879/sirenler/).



**Görsel 30.** John William Waterhouse. Ulysses ve Sirenler/ Ulysses and the Sirens. 1891. (Tuval üzerine yağlıboya, 100,6 x 202 cm). <https://cutt.ly/YeEuGx5I>

Mürettebatın etrafı pek çok sirenle çevrelenmiştir. Büyük kanatları, pençeleri ve insan başları ile tuhaf ve ürkütücü bir görünüm oluşturmaktadırlar. Aynı zamanda sayılarının çokluğu ürkütücü, tehlikeli olduklarına dair duyguyu güçlendirmektedir. Resimde Waterhouse'un yumuşak boya geçişleri ile birlikte bir taraftan sakin, dingin etkiler gözlenirken diğer taraftan sirenlerin tuhaf gövdeleri tedirgin edici etkileri estetik bir uyumla hissettirmektedir.

## 2.5. Gerçeğin Kendisi ve Gerçeğin Çarpıtılması

Sanat alanında kurgu temelinde oluşturulan çalışmalar ağırlıktadır. Bununla birlikte gerçeğin bizzat kendisinin sanat eseri olarak sunulması da başvurulan yöntemlerden biridir. Özellikle performansa dayalı çalışmalarda zaman-mekân-beden temelindeki "gerçek", eseri oluşturan unsurlardan birine dönüşür. Performans sanatçısı Chris Burden'in sanat ve gerçekliğe dair

ifadesi şöyledir; “Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı bir boyutta var olan bir sanat yapıyorum” (Antmen, 2019, s. 234). Chris Burden’ın performansları beden sınırlarını zorlayıcı nitelikte olup çoğu zaman acı verici ve tehlike barındıran eylemler içermektedir. Bunlardan biri 1973 yılında gerçekleştirdiği “Doorway to Heaven (Cennete Geçit)” adlı performansdır (Görsel 31). Burden performansına dair açıklamasında tehlikenin boyutunu da dile getirmiştir.

Akşamüzeri saat altıda atölyemin kapısı önünde durup, birkaç izleyicinin önünde çıplak göğsüme ucu açık iki elektrik kablosu tuttum. Kablolar birbirine değip cızırdadı, sonra patlayarak göğsümü yaktı, ama tümüyle elektrik akımına kapılmaktan kurtuldum. Bu performanstaki ‘tehlike’ boyutu uzun zamandır beni meşgul ediyor. Bilmiyorum... Sandığımdan daha tehlikeli bir performans olabilir bu (Antmen, 2019, s. 236).



**Görsel 31.** Chris Burden, Cennete Geçit / Doorway to Heaven, 1973. (Performans). <https://cutt.ly/tecZ2ATx>

Bedenin sınırlarını zorlayan bir diğer sanatçı ise Marina Abramović’tir. Sanatçının performansları yine Chris Burden’da olduğu gibi tehlike ve bedene yönelik müdahaleler barındırır. Bunlardan biri ‘Ritm 10’ adlı performansdır (Görsel 32).



**Görsel 32.** Marina Abramović, Ritim 10 / Rhythm 10, 1973. (Performans). <https://cutt.ly/TevaVyyD>

‘Ritim 10’ bıçaklarla gerçekleştirilmiş bir performanstır. Abramović performans temelini Rus ve Yugoslav köylülerinin oynadığı bir içki oyununa dayandığını belirtmiştir. Bu oyuna göre el masanın üzerinde açılır ve bir bıçak parmaklar arasındaki boşluklara hızla saplanır ve her seferinde parmaklar arasında hareket eder. Bıçak parmağa denk gelince içki içilir. İçilen içkinin verdiği sarhoşlukla bıçağı parmaklara saplama riski artar. Abramović sanatı yaşam ve ölümlerle ilişkilendirmiştir. Bu ilişki ile Ritim 10 adlı performansını gerçekleştirmeye kendini kararlı kılmıştır. Performans sırasında elinin altına beyaz bir kâğıt yerleştirmiş ve bir yerine on adet bıçak kullanmıştır. Yanında duran ses kayıt cihazları ile performansın sesini kaydetmiştir. Performans sırasında eli pek çok defa kesilmiş, elin altındaki beyaz kâğıt kanla lekelenmiştir. Abramović kendisini dikkatle ve büyük bir sessizlik içinde izleyen seyirciyle birlikte bir bütün olduklarını, tek bir organizmaya dönüştüklerini belirtmiştir (Abramović, 2016).

Tehlikenin, kanın, şiddetin tamamen gerçek olması Abramović’in performansının tedirginlik boyutunu son derece güçlendirmektedir. İzleyicinin gözleri önünde bıçak saplanan parmaklar tüm şiddetiyle izleyicilerin de canını yakmaktadır. Empati duygusu fiziksel ya da psikolojik acıları yaşayanla birlikte buna şahit olana da hissettirir. İzleyici ister istemez Abramović’in duyduğu korku, tereddüt ve acıyı kendilerine de döndürecek, olayın geriliminden nasibini alacaktır. Farklı boyutta bıçaklar, tamamen canlı ve kanayan bir el, kanın üzerine aktığı beyaz kâğıt ve kendisine kendi isteği üzerine zarar veren insan... Bütün bu unsurlar olayın tedirgin edici yönünü ayrı ayrı körüklemekte ve izleyiciyi de yaratılan gerilimle performansın içine çekmektedir. Chris Burden’in performansında da



Abramović'in performansında da gerçeğin bizzat kendisi ortaya konmaktadır. Bu nedenle seyirci üzerindeki etkisi keskin ve çarpıcıdır. Tedirgin edici imge burada izleyiciyi tamamen boyunduruğu altında almaktadır.

Gerçeğin yarattığı etki kadar gerçeğin çarpıtılması ile de huzursuz eden, meraklandırıp, heyecanlandıran bir tedirginlik hâli ortaya çıkabilmektedir. Gerçeğin çarpıtılması uyku ile uyanık arasındaki bir ana benzetilebilir. Gerçek ile kısmen kesilen bağdan beliren kontrol edilemez alan ve kontrolün kaybı ile alanın hâkimiyetine tabi olma... Gerçek ile hayal ayrımının kaybolması ile oluşan sisli bir gerçekliktir bu. Gerçeküstüne, gizemli batıl düşünce ve korkulara açık, hayal gücünün tekinsiz uydurmalarına müsait bir alan olarak düşünülebilir. Kanıtlanabilir gerçeği yansıtan imgeler ve uydurma, hayal, gerçeküstü gibi nitelikler barındıran imgelerin bir arada oluşu bu noktada gerçeğin çarpıtılmasını ifade etmektedir.

Gerçeğin çarpıtılması durumunu 14.yy'da yaygınlaşan 'Merak Dolapları' yani Nadire Kabinelerinde (cabinet de curiosités) görmek mümkündür (Görsel 33). 14.yy'da dönemin koşullarının bir getirisi olarak ulaşım imkânlarındaki gelişimle birlikte farklı ülkelere seyahatin kolaylaşması yeni yerleri keşfetmeye dair isteği arttırmıştır. Keşfetme isteğiyle beraber sahip olma duygusu da işin içine girince gidip görülen yerlere dair elde somut verilerin biriktirilmesi ve bunları bir gösteriş nesnesi olarak sunulması nadire kabinelerinin oluşumunun önünü açmıştır. Nadire kabinelerinin içeriği oldukça zengindir.

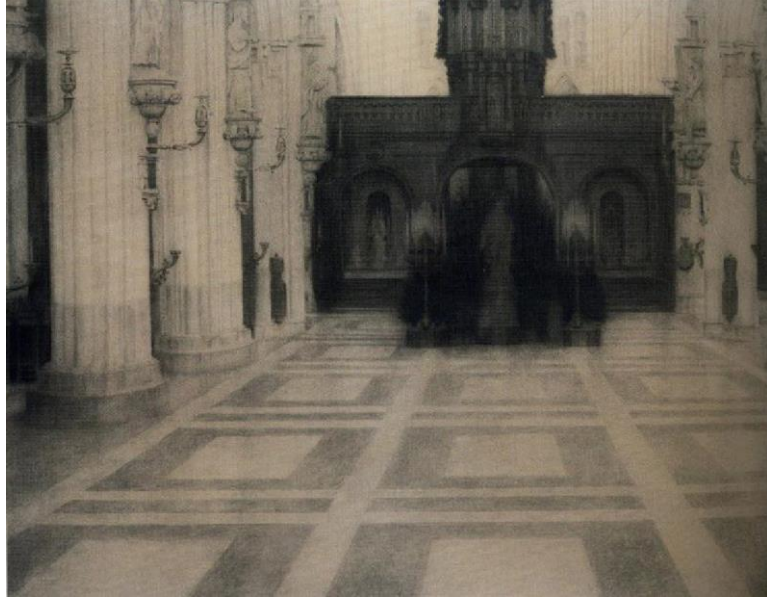
Bütün zamanlar ve mekânlar, canlı/cansız, doğal/yapay her şey bu koleksiyonlarda yerini bulabilir. Yeter ki evreni canlandıran harikalardan biri olsun, nadide olsun, acayip ya da garip olsun: örneğin, deniz kabukları, mercanlar, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürtüngeçerler, ceninler, cüceler, ucubeler, resimler, heykeller, sikkeler, mücevherler, dokumalar, silahlar, saatler, pusulalar, teleskoplar, haritalar... ve tabii kitaplar. Kabineler ilk bakışta müzelerden çok, aktarları veya çerçileri hatırlatır. Nadireler, tıka basa dolu raflar, çekmeceler, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. Nadirelerin oluşturduğu karmaşa ancak sahibinin hayal gücünde düzene girer. Aralarındaki gizemli ilişkileri ancak o okuyabilir, anlamlandırabilir (Artun, 2006, s. 59).

Nadire kabineleri içinde barındırdığı gizemli objelerle birlikte onlara eşlik eden hikâyeleri de içerir. Kabineler doğal objeler kadar mistisizmi ve büyüü temsil eden nesnelere de barındırmıştır. Bunlar arasında büyüü olduğu söylenen taşlar; tek boynuzlu atlara ait olduğu iddia edilen boynuzlar; adamotu ve denizkızı olması amaçlanan büyüü yaratıklar (bir maymunun gövdesi ile bir balığın kuyruğunun birbirine dikilmesiyle elde edilmiştir) yer almıştır (Gotthardt, 2019).



**Görsel 33.** Domenico Remps, Merak Dolabı / Cabinet of Curiosities, 1689. (Tuval üzerine yağlı boya, 99 x 137 cm). <https://cutt.ly/UecZ90tg>

Daha önce görülmemiş bir deniz canlısının kurutulmuş bedeni, kavanoz içindeki sıvılarla muhafaza edilen sürüngenler veya biçip dikme, yapıştırma ile elde edilmiş uydurma yaratıkların hepsi görende şaşkınlık yaratacak derecede tuhaflıklar barındırır. Üstüne bir de efsanevi, gizemli, tehlikeli bir hikâye eklenince ortaya merakı ve heyecanı körükleyen tedirgin edici bir atmosfer çıkacaktır. Nadire kabinelerindeki bu tuhaf, gizemli hikâyelerin gerçek olmadığını bilen kişiler dahi hikâyelerin gerçek olmasını istercesine dinlemiş olabilirler. Akıl ile algılamaya ve yaşamaya, görünür gerçeği temele koymaya güdümlü olan zihinler kimi zaman aklın çözemediğinin, uydurmaların, hayalin veya gerçeküstünün peşinden gitmek istemektedir. Nadire kabinelerinin tedirgin edici hikâyeleri, korku masalları, gerçeküstü deneyimlere dair haberler, ufo ve uzaylılara dair görüntüler gibi insanın gizemli yanını cezbeden uyarılar hayatın her döneminde ortaya çıkmaya devam edecektir. Akılcı düşüncenin istediği netlik, insanın içindeki bu merak nedeniyle zaman zaman flulaşan alanlara dönüşür. Düşünsel anlamdaki bu flulaşmanın görsel karşılığını simbolist sanatçı Fernand Khnopff'un çalışmalarında görmek mümkündür.



**Görsel 34.** Fernand Khnopff, Brugge'de Bir Kilisenin İçi / Interior of a Church in Brugge, 1904. (Kâğıt üzerine kurşun kalem ve pastel boya, 100 x 122 cm). <https://bit.ly/38Tyq4V>

Açık gerçeklikle rüya atmosferlerini hafif bir doku şeklinde birbirine harmanlayan Sembolist sanatçı Fernand Khnopff (<https://www.britannica.com/biography/Fernand-Khnopff>), 'Brugge'de Bir Kilisenin İçi' adlı çalışmasında (Görsel 34) rüya ve gerçek arasında gidip gelen bir atmosfer oluşturmuştur. Kâğıt üzerine kurşun kalem ve pastelle yaptığı resmin etkisi bulanık siyah beyaz bir fotoğrafı andırmaktadır. Aynı zamanda fotoğrafçılıkla da uğraşan sanatçının fotoğrafik etkileri resimlerine yansıttığı görülmektedir. Sütunların ve zeminin netliğine karşı merkezdeki koyu bulanık alan bu durumu arttırmaktadır. Bulanık koyu alandaki heykelsi form, gerçek bir mekânda görülen ve fotoğrafla kayda alınmış gibi duran bir hayaleti anımsatmakta. Gerçek ile rüya veya gerçeküstü arasındaki ayrımı ortadan kaldıran Khnopff, tedirgin edici bir atmosferin içine izleyicinin merakını çekmektedir.

## 2.6. Yıkım

Yıkım; parçalara ayrılma, bütünlüğünü kaybetme, tahrip olma, zarar görme, yok olma gibi durumları içinde barındıran bir oluşturdur. Tüm bu durumlar genellikle olumsuz anlamlarla ilişkilendirilir. İşlevsel açıdan bakılınca bir bütünün tahrip olması, zarar görmesi ya da tamamen yok olması olumsuz bir kapıya çıkmaktadır. Ancak yıkımdaki eylemin kendisine odaklanınca olumsuz durumların dışındaki anlamları da görmek mümkün olacaktır. Yıkım başlı başına güçlü bir durumdur. İçinde yüksek miktarda enerji, gerilim, heyecan barındırır, hatta bir noktada coşkulu bir neşeye dahi ilişkilendirilebilir. Bu açıdan yıkım kişide güçlü duyguları tetikleyen, yaratıcılığı ve ifadeyi gün yüzüne çıkaran bir konumdur. Yıkım

sözcüğü sadece çok güçlü veya şiddetli hâliyle algılanmamalıdır. Çok cılız esintiler hâlinde de yıkımın etkilerini hissetmek mümkündür. Burada esas mesele yıkımın içinde barındırdığı enerji ve tetikleyici güçtür.

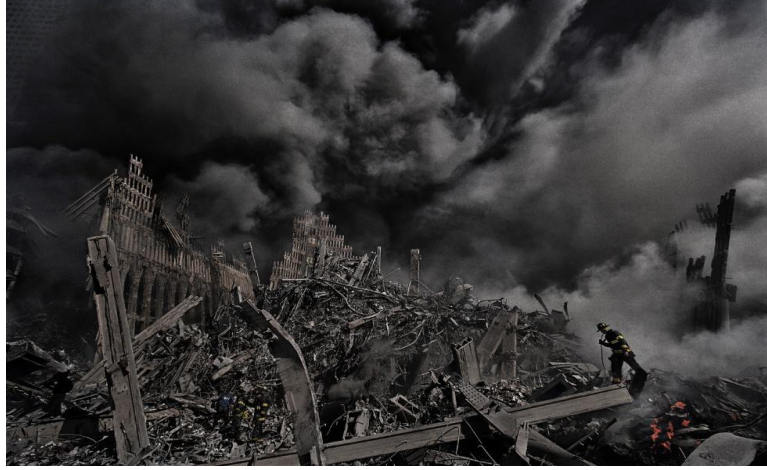
İnsan, yapısı gereği değişen şartlara uyum sağlamaya yani adaptasyona meyilli bir varlıktır. Ve belki de diğer canlılara kıyasla bunu daha hızlı ve etkili bir şekilde gerçekleştirmektedir. Hızlı ve etkili bir şekilde adapte olma hayatı bir noktaya kadar kolaylaştırıcı işlev görebilir. Ancak adaptasyonun yan etkisi denebilecek bir etkisi de bulunur; alışmak. Alışmak bir yandan mevcut veya yeni durumların kabulünü ve bunlarla uyumlu şekilde yaşamayı sağlar. Öte yandan alışma hâli ile gelen sakinlik ve durağanlık bu noktadan sonra can sıkıntısı, bıkkınlık ve memnuniyetsizliği getirecektir. Tıpkı adaptasyon gibi insanın varlığının bir parçası olan 'mücadeleci yapı' bu memnuniyetsizliği ve can sıkıntısını tetikleyen bir unsur olarak arka planda kendisini hissettirmeye başlayacaktır. İşte o zaman kişinin ruhunu, bedenini tetikleyecek; yaşadığını hissettirecek yeni heyecanlar, yeni mücadele alanları arama isteği ortaya çıkmaya başlar. Işıl ışıl, ılık, sakin, olumlu olanın etkisinin bir süre sonra sıkıcı, durağan, heyecansız bir rutine dönüşmesi; sürekli alışılanın, deneyimlenenin insanın varlığına, bilincine, idrakine, ruhuna, zihnine yetmemesi ve daha etkileyici olana dair arzu; hayatın durağan yapısından, rutinden kurtulmaya dair duyulan heyecanı körüklemektedir. Bu da arı kovanına çomak sokma isteğini açığa çıkarmakta; kaos, savaş, sorun, şiddet, yıkıcılık gibi durumları veya bu kavramlara dair duyguları, etkileri deneyimlemeye yönlendirmektedir. Bunlar inkâr edilen zevkler olarak da düşünülebilir. Genellikle kimse sorunlu ve olumsuz algılanan bu gibi kavramlara karşı ilgi duyduğunu; bunları görmek, deneyimlemek veya dinlemekten az da olsa zevk aldığını kendisine dahi itiraf edemez. Ancak insanın içinde bir yerlerde buna karşı koyamayan bir istek barındırdığı da yadsınamaz.

Alışılmadık ve keder verici bir felaket kadar istekle peşine düştüğümüz başka bir manzara daha yoktur; öyle ki, talihsizlik ister gözümüzün önünde, ister geri dönüp baktığımız tarihte olsun, bize her zaman keyif verir. Bu saf bir zevk olmayıp epeyce tedirginlikle karışıktır. ...yapıldığında düzeltilmesini yürekte isteyeceğimiz şeyleri seyretmekten keyif alırız. Kendisi tehlikeden ne kadar uzak olursa olsun, hiç kimsenin, Avrupa ve İngiltere'nin gururu olan bu soylu başkenti yangın ya da depremden mahvolmuş bir hâlde görmek isteyecek kadar kötücül olduğunu sanmıyorum. Ama böyle ölümcül felaketlerin olduğunu farz edin; yıkıntıları görmek için dört bir yandan ne çok insan gelecek ve bunların arasında Londra'nın ihtişamlı hâlini hiç merak etmemiş ne çok insan olacaktır (Burke, 2008, s. 49-50).

Edmund Burke'ün de belirttiği gibi felaket manzaraları her ne kadar acı ve dehşet verici olsa da insanı cezbeden hisler barındırır. 11 Eylül 2001 tarihinde ABD, New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen saldırıda bunu görmek mümkündür. Yapılan saldırı sonucu

ortaya çıkan durumu görüntüleyen gazetecilerden James Nachtwey yaşadığı duyguları şu sözleriyle ifade etmiştir;

“Yaşamak için yaklaşık beş saniyem kaldığını ve bundan kurtulma şansımın çok zayıf olduğunu anında anladım. Aslında mavi gökyüzüne karşı duman, metal ve kâğıtla çok güzel bir manzaraydı. Görsel olarak büyüleyiciydi, şimdiye kadar gördüğüm en güzel şeylerden biriydi (Görsel 35)” (<https://time.com/3528699/revisiting-911-unpublished-photos-by-james-nachtwey/>).



**Görsel 35.** James Nachtwey, 11 Eylül saldırısı sonrası enkazın fotoğrafı, 2001. <https://cutt.ly/tecZ35Gr>

Nachtwey’in bu sözleri kimileri için yadırganacak nitelikte olabilir. İnsanların öldüğü, acı çektiği bir can pazarının ortasında durup bu durumun estetik zevkini hissetmek ve sonrasında şiirsel bir dille ifade etmek tam olarak inkâr edilen bir zevk durumundadır. Yadırganır, sorgulanır, eleştirilir ve kişi bundan suçluluk duysa dahi inkâr etmeye çalıştığı duygu gerçektir.

Yıkıma yol açan felaketlerden biri de yangındır. Hızla yayılması, kontrol altına alınmasının güçlüğü, maddi zarar, korkunç ölüm ve yaralanmalara yol açması yangını katlanılması zor bir felaket yapmaktadır. Bununla birlikte yangının ortaya çıkardığı görüntü çoğu insan için seyirlik bir manzaraya dönüşmektedir (Görsel 36). İstanbul’da ahşap yapıların çoğunlukta olduğu dönemlerde yangın felaketi de sık sık yaşanmıştır. Halk için bu durum bir noktadan sonra bir izleme etkinliğine hatta merakla takip edilen bir eğlenceye dönüşmüştür. Ahmet Hamdi Tanpınar bu durumu Beş Şehir adlı eserinde şu şekilde dile getirir;

Ne gariptir ki hayatımızı o kadar çıplak bırakan yangın Tanzimat’tan sonra İstanbul’da şehirli arasında bayağı bir çeşit zevk yarattı. Kırmızı ceketli, yarı çıplak, ellerindeki kargı kadar ince köşklüler koşarak bağırarak o korkunç “Yangın var!” sesi duyulur duyulmaz bu işin amatörü olan insanlar, tanınmış beyler ve paşalar yangın seyrine çıkarlardı. İçlerinde arabasını koşturarak gidenler, yanlarına üşümek için mevsimine göre sırtlarındaki kürkten başka battaniye götürenler, kaminota denen ispirito lâmbaları ile kendilerine seyir esnasında kahve hazırlatanlar bile vardı (2023, s. 162).



**Görsel 36.** İstanbul Boğazı'nda 15 Kasım 1979 yılında gerçekleşen ve 27 gün boyunca söndürülemeyen Independenta tanker patlamasını izleyen İstanbul halkı, <https://cutt.ly/SecZ8QCC>



**Görsel 37.** 15 Nisan 2019 tarihli Notre Dame Katedrali yangınından bir fotoğraf. <https://cutt.ly/kecZ4OMB>

Yakın geçmişteki yangın felaketlerinden biri olan 2019'daki Notre Dame Katedrali yangını yapıyı büyük bir tahribata uğratmıştır. Notre Dame Katedrali yangını; sanatsal, tarihi, kültürel, sosyolojik anlamda derin üzüntü ve kaygıyla karşılanan bir olaydır. Bir şaheserin yok oluşu her bakımdan bir kayıptır. Ancak üzüntü ve kaygı bir anlığına kenara koyulduğunda Görsel 37'deki fotoğraf karesinde olduğu gibi, daha önce tadılmamış bir estetik deneyimin cazibesi izleyeni kendine çekmeye başlar. Alevlerin içinde kalan kulenin duman ve ateşle oluşturduğu kontrastlı görüntü onun Gotik sivriliklerini, yüceliğini ve etkileyiciliğini daha da vurgulamaktadır. Siyah, metalik bir zırhı ya da bir makineyi andıran kule; tehlikeli, ürkütücü ve estetik bir görüntü oluşturmaktadır.

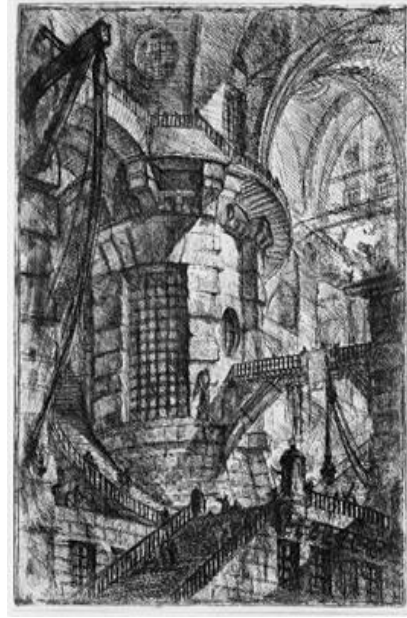
Yıkıma ait fotoğraflar barbarlık ve uygarlık arasındaki modern, aydınlanmacı ve rasyonel sınırları yıkıp silikleştirirken bir taraftan da insanın gizlemeye çalıştığı yönlerini gözler önüne serer. Şiddet ile birlikte ortaya çıkan yıkımın abartılı, büyüleyici, fantastik, şok edici, kendinden geçiren, gösterişçi ve meydan okuyucu görüntüsünden alınan hazzı itiraf ettirmeye çalışır. Ortaya çıkan haz her ne kadar ahlaki ve vicdani sorgulama yaşatma potansiyeli barındırır da yıkım estetiği olarak adlandırılabilir ve temelde yücelik, güzellik duyguları üzerinden alınan estetik bir hazdır (Erciyeş Tosun, 2021, s. 629).

Yıkım; sanatsal üretim aşamasında duygular ve fikirler üzerinde bir tetikleyici işlevi gördüğü gibi sonrasında bir ürün, çıktı olarak sanat eserleri vasıtasıyla da etkisini göstermeye devam eden güçlü bir kavramdır.

Sanatın yıkım ve şiddetle temsili değil de ontolojik bir ilişki kurması, romantik estetiğin oluşumuyla eş zamanlıdır. Şair ve ressam William Blake (1757-1827), şiirin gerçek özünün şeytan olduğunu yazar: “Şiir, istese de yapıcı olmaz; o yıkıcıdır; o, ancak isyan ettiği zaman gerçektir (Artun, 2018, s. 198-199).

Yapıcılık gibi yıkım (veya yıkıcılık) da sanat içinde düşünceyi üreten, geliştiren, eserler üzerinden sorgulatan kavramlardan biridir. Özellikle Romantizm içerisinde insana ait duyguların farklı yönlerinin sorgulandığı bir evrede yıkım kavramı da eserler üzerinde etkili olmuştur. 1. yüzyılın sonunda yaşadığı tahmin edilen Roma dönemi yazarı Longinus, sanatın yıkıcılığına dair düşüncelerin kaynağı olarak görülmektedir. Du Sublima adlı eserinin 1674’te yeniden keşfi ve eserin Fransızcaya çevrilmesiyle Avrupalı pek çok âlim ve sanatçı Roma’ya giderek Roma’nın yıkıntılarında tarihlerini, uygarlığı, sanatı ve mimarlığı keşfederler. Yıkıntılar resmedilip dramalaştırılır ve bu şekilde yüceleştirilir (Artun, 2018, s. 200). Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) de bu sanatçılardan biridir. Piranesi, antik Roma kalıntılarında etkilenmiş ve bunu çalışmalarına yansıtmış bir sanatçı ve mimardır.

Piranesi, gravürleriyle gerçekliği düş ve karabasana dönüştüren bir sanatçıdır. Carceri d’invenzione (Hayali Hapishaneler) adlı gravür serisinde iç mekânları olağandışı bir şekilde oluşturmuştur (Görsel 38, 39). Mekânı, birbirine eklenen mekânların kaygı verici bir sıralanması hâlinde parçalamıştır. Sanatçı olağandışı ve karmakarışık yapıların yığılmasına egemen olan tedirgin edici havasıyla Romantizm akımına bağlanmaktadır (Claudon vd., 2006, s. 98).



**Görsel 38.** Giovanni Battista Piranesi, Hayali Hapishaneler / Carceri d'invenzione, 1761. (Gravür, 54,5 x 41,5 cm). <https://cutt.ly/yecZ7ikW>

**Görsel 39.** Giovanni Battista Piranesi, Hayali Hapishaneler / Carceri d'invenzione, 1761. (Gravür, 54,5 x 41,5 cm). <https://cutt.ly/xeva010f>

Piranesi hapishanesinde sessizlik, huzursuzluk ve tiksinti hâkimdir. Bu hapishane sonsuz odalar, uzak tonozlar ve açıklıklardan oluşan bir mekândır. Boşlukların, basamakların sonsuz tekrarını ve hacimlerin karmaşasını içeren labirent benzeri bu yapı fiziksel bir hapishaneden çok psikolojik bir hapishaneyi hatırlatan muazzam ama yine de klostrofobik ve engelleyici bir alandır. Piranesi'nin hapishanesinde kaçmayı engelleyen şey parmaklıklar, duvarlar, zincirler değildir. Bu unsurlar mekândadır ve büyük bir şekilde resmedilmiştir ancak bir engelleyicilik teşkil etmezler. Zincirler her yere dağılmış hâdedir, duvarlarda çokça açıklık vardır ve korkuluklar daha çok dekorasyon amaçlıdır. Bu hapishaneden çıkmanın imkânsızlığı; mekânın labirentimsi yapısından, hiçbir yere çıkmayan merdivenlerin kesişiminden ve her kaçışın mekânın karanlığında erimesinden kaynaklanır (<http://www.millenuvole.org/Arte/Carceri-Piranesi>).



### 3. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR

Tez kapsamında kişisel uygulamalar kısmında yer verilen çalışmalar farklı zaman aralıklarında gerçekleştirilen çalışmalar olup tedirgin edici imge bağlamında bir arada sunulmuştur. Yüzey üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda kurşun kalem, akrilik, renkli mürekkep, guaj boya, fotoğraf üzerine müdahale gibi tekniklerden yararlanılmış, figüratif bir biçimlendirme dili tercih edilmiştir. Çalışmaların bir kısmında gerçek görüntüler üzerine yapılan müdahalelerle kurgu boyutu farklı bir açıdan oluşturulmuştur. Çalışmaların genelinde siyah ve kırmızı tonları belirgin şekilde ön plandadır. Bu iki renk baskın, heyecanlı etkiler ve kasvetli atmosferler yaratması bakımından tercih edilmiştir. Çalışmalarda belirgin şekildeki tedirgin edici unsurlardan ziyade tedirgin edici atmosferler yaratılmaya çalışılmıştır. Kimi çalışmalarda aynı seri içindeki diğer çalışmalarla topluca izlendiğinde bu durum daha belirgin olarak görülmektedir. Genellikle ıssız olarak kabul edebileceğimiz mekânlar tedirgin edici imgeye götüren yollardan biri olarak tercih edilmiştir. Uygulamalar; *Her Yerdeler*, *Öteki Sakinler* ve *Ele Geçirilmiş* başlıkları altında üç ayrı seri olarak oluşturulmuştur. Bu kısımda üç ayrı seriye ait uygulamalar kendi başlıkları altında açıklanarak sunulmuştur.

#### **Her Yerdeler**

*Her Yerdeler* adlı seriye ait çalışmaların ortak hedefi, gerçek ile kurgu arasındaki ayrımı eriterek tekinsizlik ve huzursuzluk duygusunu açığa çıkarmak olmuştur. Bu doğrultuda gerçek mekânlara ait fotoğraflar tercih edilmiştir. Kasvetli bir görüntüye önyak olabilecek nitelikte fotoğraflar çekilerek bunların üzerine guaj boya ve mürekkepli kalem ile müdahalelerde bulunulmuştur. Görünür gerçeği yansıtan fotoğraf, dışavurumcu bir boya uygulaması ile birleştirilerek eklektik bir dil oluşturulmuştur. Böylece gerçek hayatın içine sinen, yayılan, bulaşan tedirgin edici atmosferler meydana getirmek amaçlanmıştır. Max Ernst'in kolaj romanlarındaki (Görsel 23) gerçekçi ve hayali unsurların bir araya gelmesinden doğan tuhaf ve uydurma figürlerin oluşturduğu gerilime benzer etkiler söz konusudur.



**Görsel 40.** Songül Berda Özdemir, *Her Yerdeler / I*, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, 21 x 29 cm).

*Her Yerdeler* adlı serinin genel atmosferini hayaletler (veya hayaletimsi varlıklar) oluşturmaktadır. Bu varlıklar çalışmaların çoğunda görülmektedir. Genellikle bir yerlere tünemiş veya uçar vaziyette gösterilmiştir. Görsel 40'ta bu durumu görmek mümkündür. Mekâna sızma veya o alanı işgal etmeye benzer davranışlar içinde oldukları görülür.



**Görsel 41.** Songül Berda Özdemir, *Her Yerdeler / II*, 2023. (Fotoğraf üzerine kurşun kalem, 21 x 29 cm).

Görsel 41'de çatı üstüne tünemiş olan hayalet görülmektedir. Gerçek mekâna dâhil olmasını vurgulamak için çatı üzerine düşen gölgesi eklenmiştir. Bu durum Fernand Khnopff'un Brugge'de Bir Kilisenin İçi (Görsel 34) adlı resmindeki gerçek mekânın içine flulaşan,

hayaletimsi görüntüler eklemesine benzer bir anlayış sunmaktadır. Hayaletin tedirgin edici tehlikeler barındırabilecek nitelikte olması için evle birlikte ev içinde yaşayanlara kıyasla büyük boyutlarda olması tercih edilmiştir. Siyah renk ve amorf biçimlendirme ile hayaletin tekinsiz, ürkütücü ve ne olduğu tam anlaşılamayan bir varlık olarak yansıtılması amaçlanmıştır.



**Görsel 42.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / III, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, 21 x 29 cm).

Görsel 42’de kalabalık bir grup hâlinde uçuşan hayaletler görülür. Tehlikenin yakınlığının vurgulanması için hayaletler yere yakın konumlandırılmıştır. Daha çok, gökten çatılara doğru iniş veya göğe doğru yükseliş şeklinde bir hareket içindedirler. Bu, toplanma bölgesini odak nokta olarak konumlandırmak ve hayaletlerin özellikle o alanı seçmiş olmalarına dikkat çekmek için tercih edilmiştir.



**Görsel 43.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / IV, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, 21 x 29 cm).

Görsel 43'te hayaletler daha büyük bir alan içinde görülmektedirler. Hayaletlerin tedirgin edici etkilerinin artması için mekâna kıyasla oldukça büyük şekillendirilmiştir. Aynı zamanda kütsel görüntüleri ve katı, kararlı duruşları ile bu etki desteklenmiştir. Büyük bir kayalık alan üzerine düşen gölgeleri ile iri cüsselerine dikkat çekilmiştir. Büyüklük çoğu zaman güç ile doğrudan ilişkilidir. Hayaletlerin büyüklükleri, güçleri ve yapabileceklerinin potansiyeli düşünülünce yücelik (süblime) duygusunun eşlik ettiği tedirginliğin açığa çıktığı sezilmektedir.



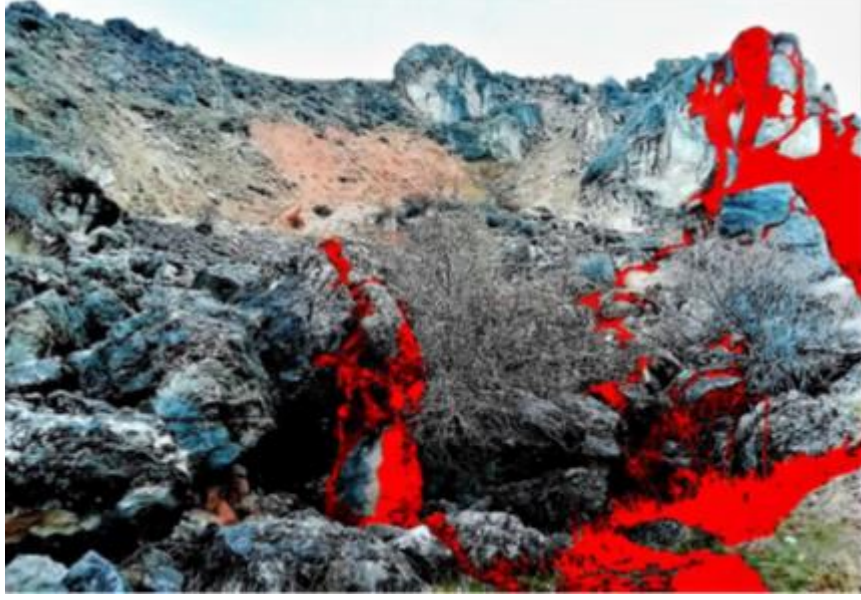
**Görsel 44.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / V, 2023. (Fotoğraf üzerine mürekkepli kalem, guaj boya, 21 x 29 cm).

Görsel 44'te mekânda hayaletlerle birlikte parlak kırmızı renklerle oluşturulmuş alevler görülür. Alevlerin ortaya çıktığı alandaki koyu siyah lekelerle kırmızı renk ön plana çıkarılmış, alevlerin hareketi ve tehlike boyutu arttırılmıştır. Hayaletler, mekânın kendi yapısı, siyah, kırmızı renkteki biçimlendirme vasıtasıyla cehennemi andıran kasvetli ve ürkütücü bir görüntü hedeflenmiştir. John Martin'in "Pandemonium" adlı resminde (Görsel 4) kırmızı ve siyah tonlarla oluşturduğu cehennem etkisine benzer bir etki burada yine kırmızı ve siyah tonlarının ağırlığı ile yakalanmaya çalışılmıştır.



**Görsel 45.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / VI, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).

Görsel 45'te, görsel 44'teki atmosferin etkisi devam ettirilmiştir. Ancak burada belirgin alevler yerine yerin altından sızıyormuş gibi görünen lav benzeri kırmızı bir alan bulunmaktadır. Bu görüntü ile cehennem benzeri, tehlikeli, tekinsiz hatta yok edici bir alan oluşturulmaya çalışılmıştır.



**Görsel 46.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / VII, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).



**Görsel 47.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / VIII, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).

Görsel 46 ve 47’de verimsiz, soğuk ve kasvetli bir görüntü için gri, siyah kayaların ağırlıklı olduğu, aralarda sadece kuru çalılıarın görüldüğü alanlar seçilmiştir. Kayalık alanın bazı yüzeyleri kırmızı ile boyanmıştır. Burada kırmızı renk tehdit, tehlike ve parçalanmayla ilişkilendirilmiştir. Doğrudan olmasa da dolaylı bir şekilde kan görüntüsüne de gönderme yapar. Özellikle yukarıdan aşağıya doğru uygulanış şekli bir akışın varlığını anımsatır. Taşlarla mekânın ağırlıklı tonları olan siyah ve grilerle birlikte kırmızı, varlığını vurucu şekilde hissettirir. Bu ıssız mekânın içinde ürkütücü bir hâl alır.



**Görsel 48.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / IX, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).

Görsel 48’de, bir istinat duvarında bulunan yağmur suyu tahliye borularından ne olduğu tam olarak kestirilemeyen kırmızı bir sıvının aktığı görülmektedir. Burada yine kan benzeri bir görünümü vardır ancak kan kadar koyu renkli olmaması ne olduğuna dair belirsizliği ortaya çıkarır. Yine de bu ihtimali akla getirdiği için ve bir yaşam alanının içinde bulunması açısından tehlikenin yakınlığını hissettirir.



**Görsel 49.** Songül Berda Özdemir, Her Yerdeler / X, 2023. (Fotoğraf üzerine guaj boya, 21 x 29 cm).

Serinin tamamında görülen kırmızı renk Görsel 49’da da görülmektedir. Burada kayanın içinden çıkan, kaya ile benzer görünüme sahip gri bir ağaç seçilmiştir. Ağacın dallarının biçimsel görünüşü keskin hatlar oluşturmakta; gri renkli dal, gövde ve tamamen siyah renkteki gölge ile bu keskinlik perçinlenmektedir. Aralardaki parlak kırmızı dallarla birlikte kompozisyondaki gerilimin artması hedeflenmiştir. Böylece kompozisyondaki öğelerin bütün olarak keskin, saldırgan bir görünüme ulaşması amaçlanmıştır.

### **Öteki Sakinler**

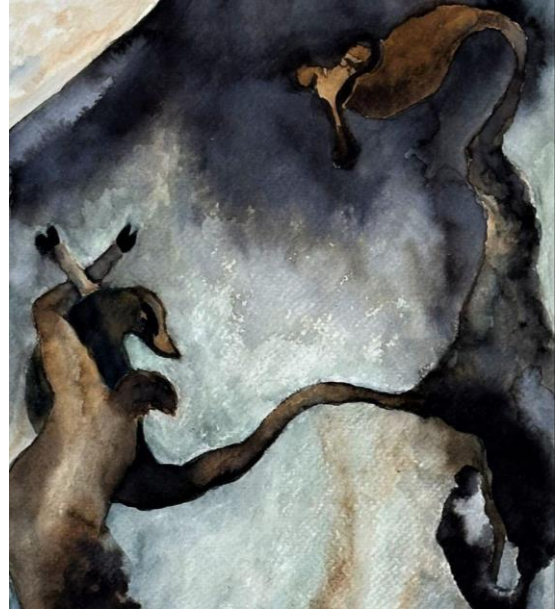
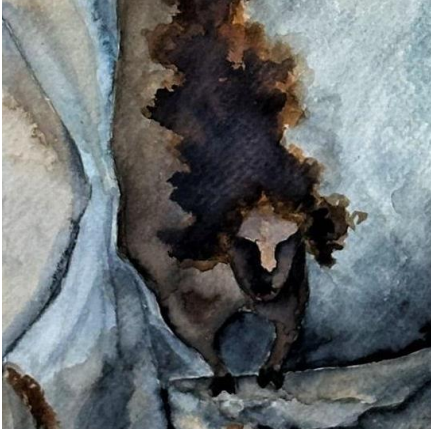
Yeryüzünün bilindik varlıkları gibi bilinmeyen varlıkları da zihinlerde bir yerleri işgal etmektedir. Kimi zaman mitolojik anlatıların karakterlerine dönüşürler. Kimi zamansa varlığı kanıtlanamayan doğüstü varlıklar olarak tanımlanırlar. Goya’nın “Çocuklarını Yiyen Satürn”ü (Görsel 21), William Blake’in “Bir Pirenin Hayaleti”nde (Görsel 22) ya da Mehmed Siyah Kalem’in demonlarında (Görsel 26, 27) bu durumu görmek mümkündür. *Öteki Sakinler* başlığı altındaki çalışmalarda doğüstü varlıklara odaklanılmıştır. Bunların bir kısmı farklı canlıların bedenlerinin birleşiminden oluşan veya melez varlıklar olarak denebilecek görünümlere sahiptir. Mücadele adlı çalışma (Görsel 50), bu görünümdeki varlıklar temele alınarak oluşturulmuştur. Parlak ve koyu tonları bir arada vermesi açısından teknik anlamda suluboya tercih edilmiştir.



**Görsel 50.** Songül Berda Özdemir, Mücadele, 2024. (Kâğıt üzerine sulu boya, 42 x 27 cm).



Kayalık bir alanda birbiriyle fiziksel mücadele içinde olan iki varlık görülür. Solda keçi ayağı ve kuyruğuna sahip, aslan başını andıran kafası olan güçlü bir yaratık bulunmaktadır. Sağdaki ise daha belirsiz bir formdadır. Ancak yine de belirgin özellikleri olan bir gövdeye sahiptir. Soldaki yaratığın bacaklarıyla kısırdığı kısmında ördek kafalı bir bölüm yer alır. Gövdenin devamında boynuzlu bir figür ve alt kısımda insanı andıran başka bir parça bulunur. Aynı gövdeden çıkan farklı üç yaratık şeklinde betimlenmiştir. Bu durum yaratığa dair belirsizliği ve davranışlarına dair beklenmedik durumları akla getirmesi için oluşturulmuştur. Boynuz, aslan başı, geniş bir alana yayılan büyük gövdeler yaratıkların doğaüstü gücüyle birlikte tedirgin edici bir atmosferin oluşması için seçilmiştir. Lamassu (Görsel 28) biçimlendirmesindeki farklı canlıların güçlü öğelerinin bir araya toplanması durumuyla benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte koyu tonların kullanımı da tehdit barındıran bir mekân ve figürler için tercih edilmiştir.



**Görsel 51. ,Görsel 52. Songül Berda Özdemir, Mücadele (ayrıntı)**



**Görsel 53.** Songül Berda Özdemir, Fırtına Çıkarınlar, 2024. (Kâğıt üzerine sulu boya, 27 x 42 cm).

Fırtına Çıkarınlar adlı çalışmada (Görsel 53) mekânın netliği ortadan kaldırılmıştır. Gökyüzü, deniz, dumanlı veya sisli bir ortamın ortak yönlerini barındırmaktadır. Sağ tarafta aynı gövdenin farklı parçaları olarak kurgulanan yaratıkların mekâna müdahaleleri görülmektedir.



**Görsel 54.** Songül Berda Özdemir, Sessizce Eve Dönüş, 2024. (Kâğıt üzerine sulu boya, 27 x 42 cm).

Görsel 54'te diğer iki resme kıyasla daha belirsiz varlıklar oluşturulmuştur. Yekpare gövdeli, kırmızı varlıklar toplu bir şekilde yaşam alanlarına doğru ilerlemektedirler. Belirsiz varlıkların toplu hâlde hareketi ile bu varlıkların çokluğuna, sürü hâlinde eyleme veya saldırıya geçebilme potansiyellerine vurgu yapılmıştır. Belirsizlik, tekrarlı görünüş, çokluk ve kütleli yapı; tedirgin edici etkiler oluşturmak için seçilmiştir.

## Ele Geçirilmiş

Bu seride tekinsiz varlıklar tarafından ele geçirilmiş mekânlara odaklanılmıştır. İnsanlara ait olduğu tahmin edilebilecek ev, bina kalıntıları ve kale gibi yapılar barındıran mekânlar bulunmaktadır. Bu alanların yaratıklar geldikten sonra mı boşaltıldığı yoksa önceden terk edilmiş yapılar mı olduğu belirsizdir. Her iki ihtimalde de bir zamanlar oranın sakinleri olan insanlar tarafından terk edilmiş olması söz konusudur. Mekânlar artık bu yaratıklar tarafından ele geçirilmiş, onların kol gezdiği alanlara dönüşmüştür. Çalışmaların genelinde rüya atmosferlerin andıran sarı, tam net olmayan ışık veya fırtına öncesi tozlu, kızıl, bulanık gökyüzü gibi tekinsiz, kasvetli gökyüzü görüntüleri oluşturulması amaçlanmıştır. Bu etkiyi elde edebilmek için sarımsı kahve tonlarındaki kraft kartonu ana materyal olarak belirlenmiştir. Buğulu, sisli ve lekesele görüntüler için dağılma ve birbiri içinde kaynaşma özelliği yüksek olan renkli mürekkeplerle suluboya teknikleri tercih edilmiştir. Zıtlıkları vurgulamak, belirli noktalara odağı çekmek ve dramatik etkileri arttırmak için guaj boyanın kapaticı ve parlak görünümünden yararlanılmıştır.



**Görsel 55.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-I, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).



**Görsel 56.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-I (ayrıntı)

Görsel 55’te sisli bir havanın hâkimiyetindeki, sınırları belli olmayan ağaçlık alan ve korkuluklarla çevrili köprü/yol benzeri bir yerdeki yaratıklar görülmektedir. Yaratıkların bir kısmının yan yana ancak ayrı bedenleri olduğu, bir kısmının ise tek bir gövdenin parçaları olduğu görülür. Kütleli ve yapıcı büyük bir görünüm ile yaratıkların etkisini artırmak amaçlanmıştır. Seri boyunca yaratıklar genel olarak siyah ve kırmızı tonlarında betimlenmiştir. Siyah renk daha çok ölüm, yas, kötülük, belirsizlik ve kasvetle ilişkilendirilen bir renk olması nedeniyle çalışmalarda tedirgin edici imgeyi ortaya çıkarmak amaçlı sıkça kullanılmıştır. Siyahla birlikte güçlü kontrast etkiler oluşturan kırmızı da tehlike, tehdit gibi unsurları hissettirmek için dâhil edilmiştir.



**Görsel 57.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-II, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).

Yaratıkların çoğunluğu üzerlerinde pelerin veya büyük kumaşlarla kaplıymış gibi bir görünüm içindedir (Görsel 55, 57, 58). Pelerin veya cüppe benzeri kıyafetler imge olarak daha çok cellatlar, tehlikeli düşmanlar, saklanmak zorunda olan suçlular, cadılar, gizemli tarikatların ayinleri, doğüstü varlıklar, kötücül güçler gibi unsurlarla bağdaştırılabilir. Bu ilişki yaratıkların da kötücül varlıklar olduğunu sezdirmektedir.

Yaratıklarda kafa ve gövdeler belirgindir, ancak üzeri örtük yapılar hâlinde sadece kütleli anlamda gövdeler biçiminde hissedilmektedir (Görsel 55, 57, 58) Vücutlarına dair ipuçları görünmemekte, özellikle yüzün de gizlenmesi ile belirsizlik durumu artmaktadır. Bilinmezlik veya belirsizlik, karşılaşılan unsuru tehditkâr bir yapı içine sokmaktadır. Yaratıkların grupça hareket etmesi ile kalabalık bir tehdit unsurunun sistemli ilerleyişi ve gücün ön plana çıkarılması amaçlanmıştır (Görsel 55, 57, 58). İssiz bir alanda usulca hareket eden varlıklar bir gerilim yaratmakta, amacın belirsizliği ile tekinsiz bir eylem açığa çıkmaktadır.



**Görsel 58.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-III, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).

Çalışmaların bir kısmında ise yaratıkların vücutları açıkça görülmektedir. Ancak kütleli yapı yine devam eder. Uçabilen, havada durabilen varlıklar oldukları görülmektedir (Görsel 59, 60). Havada hareket edebilme durumu yaratığın her an yaklaşabileceği veya tehdit oluşturabileceği izlenimini vermekte, hızlı ve ani hareket etkisi yaratarak tehlike hissini açığa çıkarmaktadır.



**Görsel 59.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-IV, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 65 x 45 cm).



**Görsel 60.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-V, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 45 x 65 cm).

Görsel 61’de kırmızı bir gökyüzü ve siyah tonlarındaki figürlerle bir gerilim yaratılması amaçlanmıştır. Aynı zamanda kırmızı bir gökyüzü felaketler, rahatsız edici rüyalar veya doğüstü durumları çağrıştırmaları açısından kompozisyonun kasvetli, tehditkâr atmosferine katkı sağlamaktadır. Resimde bulunan üç yaratık yine serideki diğer çalışmalarda olduğu gibi pelerin benzeri siyah kıyafetler içindedir. Bina benzeri yapının üzerinde duran ve diğer

iki figürü gözleyen yaratığın yüksek bir konumda ve alt açıdan konumlandırılması onun tehditkâr, güçlü bir görünüm içinde olması için tercih edilmiştir.



**Görsel 61.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-VI, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).

Görsel 62’de yine kırmızı gökyüzü kompozisyonun temelindedir. Burada bulutumsu ya da alevimsi yapılarla gökyüzündeki hareketliliğin artırılması amaçlanmıştır. Aynı zamanda cehennem imgesini çağrıştırdığı için tercih edilmiştir. Resimde kolları ve bacakları olmayan figür ile rahatsız edici, kötücül bir ortamın varlığı sezdirilmeye çalışılmıştır.



**Görsel 62.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-VII, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).



**Görsel 63.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-VIII, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).

Görsel 63, 64 ve 65'te belirsiz alanlar içindeki yaratıklar görülmektedir. Siyah tonlarında, dumansı, sisli ortamlar oluşturulmuştur. Bu alanlarla bütünleşen yaratıklar da yine tam net olmayan, uçuşan ya da eriyerek mekâna karışan bir görünüm içindedir. Goya'nın, mekânın ve birbirinin içinde eriyerek bütünleşen figürleri ile (Görsel 19, 20, 21) bu açıdan benzerlik göstermektedir.



**Görsel 64.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-IX, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).





**Görsel 65.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-X, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 25 x 25 cm).



**Görsel 66.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-XI, 2024. (Kraft kartonu üzerine renkli mürekkep, guaj boya, 40 x 65 cm).

Görsel 66'da farklı türden yaratıkların bir arada olduğu görülür. Derin, çukurumsu, siyah gözler, sivri dişler ve sürüngenleri andıran gövdelerle tehditkâr yaratıklar oluşturulmaya çalışılmıştır. Uzun kolları ile siyah kıyafetler içindeki figür de aynı amaçla tercih edilmiştir.



**Görsel 67.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-XI, ayrıntı.



**Görsel 68.** Songül Berda Özdemir, Ele Geçirilmiş-XI, ayrıntı.

## SONUÇ

Tez çalışması kapsamında ele alınan tedirgin edici imge üzerine yapılan incelemede imgeye dair farklı görüşler birbiriyle karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma neticesinde, sanat eserinde imgenin anlamıyla birlikte onun biçimlendiriliş ve sunum şeklinin izleyenin imgeye dair algılama şekli üzerinde etkili olduğu görülmüştür. Günlük görme deneyimlerinin dışına çıkan ve optik algılayıştan kopan imge izleyiciyi çözümlmeye zorlayarak odağı kendinde toplamaktadır. Tedirgin edici olarak kabul edebileceğimiz imgeleri yaratan temel, bu durumla ilişkilidir.

Çalışmada tedirgin edici imge; izleyici üzerinde huzursuzluk, güvencesizlik, korku, irkilme, tikslenme gibi duygular yaratan veya bu duygularla ilintili imge olarak belirlenmiştir. Bu imge doğrudan şiddeti, tehlike ya da tekinsizliği vurgulayan eserlerle birlikte, açıkça böyle bir amacı olmayan ancak eserin genel etkisi sebebiyle tedirgin edici nitelikler barındıran veya bunu sezdirenen eserler göz önünde bulundurularak açıklanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle imge ve iktidar kavramları ile bunlar arasındaki ilişki ortaya koyulmuştur. Tedirgin edici imgenin izleyici ve sanatçı üzerinde oluşturduğu iktidar; “imgenin güçlü etkiler barındırması, odağı kendinde uzunca süre tutabilmesi, duygu yoğunluğu yüksek bir izleme deneyimi ortaya çıkarması, estetik anlamda etkileyici nitelikler barındırması” bağlamında ele alınmıştır. Devamında tedirgin edici imge, yücelik ve korku ilişkisi incelenmiştir.

Tedirgin edici imgeyle yakından bağı olan yücelik, tekinsizlik, korku gibi kavramların sanat açısından yaratıcı etkilerin ortaya çıkışını sağladığı, güçlü duygusal dışavurumlar ve etkilenmeleri beraberinde getirdiği görülmüştür. Bu kavramlar sanat tarihi boyunca sanatçı ve izleyici açısından sanatsal tatmin noktasında etkin bir konum oluşturmuştur. İnsan; hayatın sıradanlığından kurtulma, yeni heyecanlar ile zihnini sarsma isteği içine girdiğinde tedirgin edici imge aranan heyecan, şok, irkilme ve şaşkınlığı sunarak insanın duygusal canlılığını desteklemektedir.

Yücelik kavramının; sınırsızlık, belirsizlik, sonsuzluk gibi durumlar karşısında korku, huşu ve saygıyı ortaya çıkarması durumu Edmund Burke ve Kant’ın görüşleri çerçevesinde açıklanmıştır. Tekinsizlik ve korku ile ilgili kısımda Sigmund Freud, Ernst Jentsch ve

Giovanni Scognamillo'nun bu kavramlara ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Tekinsizliğin bastırılmış duygular, batıl inançlar, dile getirilmemiş korkularla ilişkili olduğuna saptanmıştır. Kurgu içindeki tekinsizliğin merak uyandıran, yaratıcılığı körükleyen ve heyecanlandıran yanları nedeniyle sanat alanında tercih edilen bir kavram olduğu görülmüştür. Korkunun da benzer şekilde kurgu dâhilinde deneyimlenmesinin duyguların dışavurumu, şiddet arzusunun tatmini gibi durumlarla ilişkili olduğu, bununla birlikte bir güç ve eğitim aracı olarak da sanat tarihinde tercih edildiği görülmektedir. Sanatçının duygu dünyası ve hayal gücünün birleştiği noktada tekinsizlik ve korku kavramları daha önce karşılaşılmamış imgeleri izleyiciye sunmaktadır. Bu doğrultuda ortaya konan tedirgin edici imgenin hayal gücü sınırlarını zorlayıcı nitelikler barındırdığı, böylece izleyeni cezbederek kendine bakmaya zorladığı ve onu alanına çekerek iktidarını sanatçı ve izleyici üzerinden var ettiği gözlenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde tedirgin edici imgenin etkisini oluşturan unsurlar ele alınmıştır. Bu unsurlar korku-dehşet, tiksinti, rüya-uydurma-hayal-gerçeküstü, mit-mitoloji, gerçeğin kendisi-gerçeğin çarpıtılması ve yıkım olarak belirlenmiştir. Bunlar; bir görme, izleme deneyimi olarak ve sanatsal üretim anlamında tedirgin edici imgenin iktidar durumunu nasıl gerçekleştirdiğini anlamaya yardımcı olmuştur.

İkinci bölümde ele alınan kavramlar doğrultusunda tedirgin edici imgenin çoğu zaman olumsuz olarak kabul edilen ve kişinin uzaklaşmayı tercih edeceği korku, tiksinti, acı gibi duygularla ve şiddet, savaş, yıkıma neden olan felaketler gibi eylemlerle yakından ilişkili olduğu görülmüştür. Bu duygu ve eylemlerin gerçek hayatta insan üzerinde yıpratıcı etkileri olsa da sanat alanında; duyguları coşturan, düşünce ve hayal gücünü tetikleyerek yaratıcılığı besleyen, sanatsal zevki ortaya çıkararak unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Bölümdeki örnekler içerisinde, tedirgin edici yönü çok baskın olan eserler ve daha az tedirginlik barındıran ya da bunu ima eden, sezdiren eserler birlikte yer almaktadır.

Kişisel uygulamalar bölümünde tez kapsamında üretilen çalışmalara yer verilmiştir. Her Yerdeler, Öteki Sakinler ve Ele Geçirilmiş başlıkları altında üç ayrı seri olarak sunulmuştur. Hayali imgelerin gerçek imgelerle birleştiği noktada ortaya çıkarabileceği tedirgin edici durumlar sorgulanmıştır. Çalışmaların genelinde sürreal ve dışavurumcu etkiler barındıran figüratif bir biçimlendirme dili elde edilmiştir. Gerçek veya gerçeğe yakın mekânlar içinde kurgulanmış hayalet ve yaratık formları oluşturularak tedirgin edici etkiler yaratılmaya çalışılmıştır. Tez kapsamında yer alan kişisel uygulamalar, tedirgin edici etkileri sezdiren ya

da dolaylı yoldan tedirginlik duygusunu oluşturan bir noktada konumlanmaktadır. Kasvetli atmosferler ve siyah-kahverengi gibi koyu tonlarla bu etkiler yakalanmaya çalışılmıştır. Sanat tarihi içinde de benzer etki ve amaçlarla aynı tonların veya yakın imgelerin, atmosferlerin tercih edildiği saptanmıştır. Bu açıdan farklı zamanlar, mekânlar ve sanatçılar bağlamında ortak hislerin, ilhamların veya imgelerin deneyimlendiği anlaşılmaktadır.

## KAYNAKLAR

Abramović, Marina. (2016). Duvarlardan Geçmek, Bir Anı. *Lisson Gallery*. Erişim: 25.05.2022. <https://www.lissongallery.com/about/confession>

Akasya Kültür Sanat: Sanat Sözlüğü. Erişim: 04.09.2024. [https://www.akasyakultursanat.com/sanat\\_sozlugu.php?letter=A](https://www.akasyakultursanat.com/sanat_sozlugu.php?letter=A)

Aktoy, Ferhan. (2020). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Ölüm Cezaları ve İnfazına Dair Tartışmalar* (1923-1950). (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tarih Anabilim Dalı. İstanbul.

Alighieri, Dante. (2023). *İlahi Komedyâ: Cehennem* (S. Erdi, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınevi

Altınıyıldız Artun, Nur. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. Ali Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık, Mekân Sanatı*, s. 16-21. İstanbul: İletişim Yayınları.

Anime İnceleme. Erişim: 05.09.2024. <https://www.anime-inceleme.com/2009/08/berserk.html>

Antmen, Ahu. (2019). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

ArirangTV YouTube. *Arirang Special(Ep.312) Nam June Paik's Art and Revolution*. Erişim: 06.02.2024. [https://www.youtube.com/watch?v=w0E2v\\_rbY7s&ab\\_channel=ArirangTV](https://www.youtube.com/watch?v=w0E2v_rbY7s&ab_channel=ArirangTV)

Art in America. Erişim: 25.04.2024. <https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/aia-photos/burden-documentary/>

Artsy Net. Erişim: 06.02.2023. <https://www.artsy.net/artwork/nam-june-paik-untitled-6-works-from-11-20-marz-dot-1963>

Artun, Ali. (2006). Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, s. 59-67.

Artun, Ali. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bayram, Ahmet Kemal. İktidar. *TÜBİTAK Ansiklopedi*. Erişim: 30.08.2024. <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/iktidar#:~:text=Genel%20anlamda%20bir%20Obireyin%20yahut,ili%C5%9Fki%20veya%20organ%20anlam%C4%B1na%20gelir>.

Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici. Erişim: 15.04.2024. <https://www.bibliotecamai.org/fantasia-e-sublime-di-piranesi-le-carceri-d-invenzione/>

Britannica. Erişim: 24.05.2022. <https://www.britannica.com/biography/Fernand-Khnopff>

Burke, Edmund. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (M. B. Gümüşbaş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Cartwright, Mark. (2015). Sirenler. *World History Encyclopedia*. Erişim: 06.09.2024. <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11879/sirenler/>

Claudon, F., Pillement, G., Roschitz, K. ve diğerleri. (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (Ö. İnce, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cömert, Bedrettin. (2019). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Yayınları.

Daily Art Magazine. Erişim: 26.03.2024. <https://www.dailyartmagazine.com/cabinets-of-curiosities/>

Dedeoğlu, Oğuz Alp. (2017). *Sanatta Yücenin Temsil Sorunu (20. Yüzyıl – 21. Yüzyıl)*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.

Dil Derneği Türkçe Sözlük. Erişim: 17.04.2022. <http://www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html>

Eisenmann, Peter. (2020). En Terror Firma: Grotestlerin İzinde. Enis Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni*, s. 560-565. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Encyclopedia Com. Erişim: 17.04.2022. <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/uneasy>

Erciyeş Tosun, A., (2021). Fotoğraf ve Yıkım Estetiği: 11 Eylül 2001 İkiz Kuleler Saldırı Fotoğrafları Örneği. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(2), s. 629-646.

Erhat, Azra. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

e-Skop, Erişim: 28.02.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/max-ernstin-kolaj-romanlari/3699>

Eternal Anime World YouTube. *Berserk last episode 24*. Erişim: 05.09.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=t9379MxQNx4>

Foster, Hal. (2020). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları

German, Senta. Lamassu from the citadel of Sargon II, *Khan Academy*. Erişim: 05.03.2024. <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/ancient-near-east1/assyrian/a/lamassu-backstory>

Gotthardt, Alexxa. (2019). The Eccentric Cabinets of Curiosity That Captivated Renaissance Europe, *Artsy*. Erişim: 25.03.2024. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-eccentric-cabinets-curiosity-captivated-renaissance-europe>

Göçmen, Doğan. (2011). İmmanuel Kant'ın Güzellik ve Yücelik Duygusu Üzerine Gözlemleri. *Felsefe Logos Dergisi*, 3, s. 121-142.

Güzer, Orcun. (2020). Simgelerin Alacakaranlığı: Klinger, Munch ve Ensor'da Tekinsizlik. *e-skop*. Erişim: 06.09.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/simgelerin-alacakaranligi-klinger-munch-ve-ensorda-tekinsizlik/6038>

Güzer, Orçun. (2020). Tekinsizliğin İmgeleri: Max Ernst'in Anlaşılmaz Anlatısı, *e-skop*. Erişim: 28.02.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/tekinsizligin-imgeleri-max-ernstin-anlasilmaz-anlatisi/5921>

Haber Türk. Erişim: 05.04.2024. <https://www.haberturk.com/istanbul-bogazi-nda-yasanan-en-buyuk-gemi-kazasi-independenta-tanker-patlama-si-ne-zaman-ve-neden-oldu-3630162>

İpşiroğlu, Mazhar Ş. (2023). *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jentsch, E., Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine – Tekinsizlik Üzerine*. (H. Şahin, Çev.). İstanbul: Laputa Yayınları.



John William Waterhouse. Erişim: 06.09.2024.  
<https://johnwilliamwaterhouse.home.blog/2019/03/29/ulysses-and-the-sirens/>

Keser, Nimet. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Korkmaz, F. D., Kobat, O. (2019). Viyana Aksiyonizmi ve Deneysel Avrupa Sinemasına Etkileri. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (1), s. 123-142.

LAC Museum on Fire. Erişim: 21.08.2024.  
<https://lacmaonfire.blogspot.com/2023/10/william-blakes-ghost-of-flea.html>

Lacan, Jacques. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı-Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Leonardo Da Vinci (Net). Erişim: 10.11.2022. <https://www.leonardodavinci.net/the-virgin-and-child-with-saint-anne.jsp>

Leppert, Richard. (2021). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Liotard, Jean-François. (2020). Postmodernizm Nedir?. C.Harrison ve P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 1185-1191. İstanbul: Küre Yayınları.

Marc Quinn. Erişim: 23.05.2022. <http://marcquinn.com/artworks/self>

Marc Quinn. Erişim: 23.05.2022. <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1996>

Medien Kunst Netz. Erişim: 06.02.2024. <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>

Millenuvole- Associazione Culturale. Erişim: 15.04.2024.  
<http://www.millenuvole.org/Arte/Carceri-Piranesi>

Munez, Everett. (2022). Lamassu- Guardian Sculpture, *Encyclopædia Britannica*. Erişim: 04.03.2024. <https://www.britannica.com/topic/lamassu>

Museo Del Prado. Erişim: 04.09.2024. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

Museo Del Prado. Erişim: 21.08.2024. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>

Mutual Art. Erişim: 07.07.2023. <https://www.mutualart.com/Artwork/Alien-III---Necronom/D8A661D2C7FEF728>

Mutual Art. Erişim: 19.01.2024. <https://www.mutualart.com/Artwork/80--Aktion--3-Tage-Spiel-/08F39003EE699B94>

Nişanyan Sözlük. Erişim: 11.05.2022. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/y%C3%BCce>

Nişanyan Sözlük. Erişim: 31.08.2024. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/iktidar>

Ohlala by French Fanfan. Erişim: 14.11.2022. <https://www.ohlalafrenchfanfan.com/lacathedrale-notre-dame-de-reims-realisation-majeure-de-lart-gothique/>

Oşeowska, Dorota Szomko. Painting. *Muzeum Historyczne w Sanoku*. Erişim: 06.09.2024. <https://www.muzeum.sanok.pl/en/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo>

Öndin, Nilüfer. (2020). *Gotik Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özerol, Z., Okray, Z. (2020). Yunan Mitolojisinde Medusa'nın Gorgon Dönüştürülmesi Ve Öldürülmesinin Töre Mitinin Foucault'a Söylem Analizi. *Kıbrıs Türk Psikiyatri ve Psikoloji Dergisi*, 2/1, s. 48-53.

Paris City Vision. Erişim: 10.07.2023. <https://www.pariscityvision.com/en/paris/landmarks/notre-dame-de-paris/gargoyles-notre-dame>

PlayStation Store. Erişim: 05.09.2024. [https://store.playstation.com/tr-tr/product/EP4064-CUSA16261\\_00-BLASPHEMOUS00000](https://store.playstation.com/tr-tr/product/EP4064-CUSA16261_00-BLASPHEMOUS00000)

Prof. Dr. Sirel Karataş Psikoloji Sözlüğü. Erişim: 20.05.2023. <https://www.psikolojisozlugu.com/fear-korku>

Sayın, Zeynep. (2015). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Scalar Usc Edu. Erişim: 25.03.2024. <https://scalar.usc.edu/works/post-humanism--the-original-image-of-man/media/marina-abramovic>

Scognamillo, Giovanni. (1996). *Korkunun Sanatları*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Serkan Hızlı. Erişim: 13.11.2022. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/03/04/pandemonium-1825-ressam-john-martin-louvre-muzesi/>

Seyrek, Ahmet Burak. (2018). *Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Yediveren Yayınları.

Spiderum. Erişim: 05.09.2024. <https://spiderum.com/bai-dang/Blasphemous-Nhung-ke-khon-kho-ixh>

Sütçü, Özcan Yılmaz. (2017). Kant ve Lyotard'da Bir Farklılık Politikası Olarak Yüce. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 28, s. 81-95.

Şenses, Mihriban. (2018). *Edmund Burke: Yüce, Etik ve Devrim*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sosyoloji Anabilim Dalı. Bursa.

Taipei Fine Arts Museum (TFAM). Erişim: 06.02.2024. <https://www.tfam.museum/Common/editor.aspx?ddlLang=en-us&f=sys&id=224/>

Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2023). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tate. Erişim: 12.11.2022. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-apollo-and-python-n00488>

Tate. Erişim: 21.08.2024. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/william-blake-the-ghost-of-a-flea-r1105542>

The Gamer. Erişim: 05.09.2024. <https://www.thegamer.com/elden-ring-games-play-before/>

The Metropolitan Museum of Art. Erişim: 15.05.2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337725>

The Public Domain Review. Erişim: 04.09.2024. <https://publicdomainreview.org/collection/details-from-bosch-s-garden-of-earthly-delights-ca-1500/>

Time USA. Erişim: 03.04.2024. <https://time.com/3528699/revisiting-911-unpublished-photos-by-james-nachtwey/>

Time. Erişim: 10.07.2023. <https://time.com/4876087/notre-dame-cathedral-is-crumbling/>

Todorov, Tzvetan. (2019). *Aydınlanmanın Gölgesinde: Goya* (S.Şahin, Çev.). İstanbul: Othello Yayınları.

Tureng Multilingual Dictionary. Erişim: 17.04.2022. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/uneasy>

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Erişim: 17.04.2022. <https://sozluk.gov.tr/>

Ümer, Engin. (2018). Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı. *Yıldız Journal of Art and Desing*, 5/2, s. 47-66.

Web Gallery of Art. Erişim: 13.11.2022. [https://www.wga.hu/html\\_m/m/martin/pandemon.html](https://www.wga.hu/html_m/m/martin/pandemon.html)

WikiArt. Erişim: 06.09.2024. <https://www.wikiart.org/en/zdzislaw-beksinski/untitled-1972>

WikiArt. Erişim: 06.09.2024. <https://www.wikiart.org/en/zdzislaw-beksinski/untitled-1975-1>

WikiArt. Erişim: 24.05.2022. <https://www.wikiart.org/en/fernand-khnopff/in-bruges-a-church-1904>

Wikimedia Commons. Erişim: 19.03.2024. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens\\_Medusa.jpeg#](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Medusa.jpeg#)

Wikimedia Commons. Erişim: 05.04.2024. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F1%C3%A8che\\_en\\_feu\\_-\\_Spire\\_on\\_Fire.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F1%C3%A8che_en_feu_-_Spire_on_Fire.png)

Wikimedia Commons. Erişim: 12.11.2022. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Martin\\_Le\\_Pandemonium\\_Louvre.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Martin_Le_Pandemonium_Louvre.JPG)

Wikimedia Commons. Erişim: 24.05.2022. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens\\_Medusa.jpeg#/media/File:Rubens\\_Medusa.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Medusa.jpeg#/media/File:Rubens_Medusa.jpeg)

Wikipedia. Erişim: 04.09.2024.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights#/media/File:The\\_Garden\\_of\\_earthly\\_delights.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:The_Garden_of_earthly_delights.jpg)

Wikipedia. Erişim: 10.11.2022.  
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Abgarwithimageofedessa10thcentury.jpg>

Wikipedia. Erişim: 14.11.2022. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Reims\\_Katedrali](https://tr.wikipedia.org/wiki/Reims_Katedrali)

Wikipedia. Erişim: 15.02.2024.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27\\_Sabbath\\_\(The\\_Great\\_He-Goat\)#/media/File:Francisco\\_de\\_Goya\\_y\\_Lucientes\\_-\\_Witches'\\_Sabbath\\_\(The\\_Great\\_He-Goat\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_(The_Great_He-Goat)#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches'_Sabbath_(The_Great_He-Goat).jpg)

Wikipedia. Erişim: 15.02.2024.  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/San\\_Isidro\\_Festivali#/media/Dosya:La\\_romer%C3%ADa\\_de\\_San\\_Isidro.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/San_Isidro_Festivali#/media/Dosya:La_romer%C3%ADa_de_San_Isidro.jpg)

Wikipedia. Erişim: 21.08.2024.  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara\\_Resimler#/media/Dosya:Francisco\\_de\\_Goya,\\_Saturno\\_devorando\\_a\\_su\\_hijo\\_\(1819-1823\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_Resimler#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg)

Wilson, Matthew. (2020). Marc Quinn, Self. *Smarthistory*, Erişim: 25.05.2022.  
<https://smarthistory.org/marc-quinn-self/>

Yıldırım, Ömer. (2020). İktidar Nedir, Ne Demektir. *Felsefe.gen.tr*. Erişim: 30.08.2024  
<https://www.felsefe.gen.tr/iktidar-nedir-ne-demektir/>

## **Etik Beyanı**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi' ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- ▯ Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ▯ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ▯ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ▯ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ▯ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ▯ bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

10/09/2024

Songül Berda ÖZDEMİR

**Yüksek Lisans  
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Sanatta Tedirgin Edici İmgenin İktidarı

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
9.9.2024	55	107,200	28.8.2024	%13	2448927087

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 09/09/2024)

İmza

Songül Berda ÖZDEMİR

Öğrenci No.: N21136936

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doçent, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

## Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : The Power of the Disturbing Image In Art

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
9.9.2024	55	107,200	28.8.2024	%13	2448927087

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 09/09/2024)

Signature

Songül Berda ÖZDEMİR

Student No.:N21136936

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL  
APPROVED

(Doçent, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)



## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

10/09/2024

Songül Berda ÖZDEMİR

---

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

