



Sanat Eserlerinde Doğaüstü Güçler: Goya'nın Üç Eserinin İkonogra İncelemesi

Supernative Powers In Works of Art: Iconographic Examination of Goya's Three Works

ÖZET

Büyünün tüm sanatların özü olduğuna dair yaygın bir kanaat vardır. Mağara resimlerinin yapılaş amaçlarının arkasında görsel bir haz yaratmanın ötesinde büyüsel bir motivasyon yattığı düşünülür. Ancak modern sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte doğaüstü güçlerin kompozisyonlarda yer almasının sanatsal bir kaygının ve eleştirinin neticesi olduğu da dile getirilmektedir. 1746-1828 yılları arasında yaşamış, Romantizm akımının öncüleri arasında yer alan İspanyol ressam Francisco Goya, Avrupa'da cadı ve büyü konulu eserlerin yoğun üretildiği dönemde modern sanatın kurucularından biridir. Sanatçı yaşadığı dönemin etkisiyle ve yaşamının belirli dönemlerinde içine girdiği bunalımın neticesi olarak büyü, cadı, batıl inanç gibi temalara eserlerinde yer vermiştir. Francisco Goya'nın cadı ve büyü konusunu ele alan "Büyü", "Cadıların Uçuşu" ve "Cadıların Şabati" adlı üç eseri Erwin Panofsky'nin "ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yöntemi" kullanılarak analiz edilmiştir. Eserin analizi doğal anlam (olgusal, ifade anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (içerik) alt başlıklarından oluşmaktadır. Döneme özgü biçim ve içerik özelliklerinin, sanatçı Goya'nın büyü ve cadı konulu resimlerine nasıl yansıdığına Panofsky'nin yöntemiyle incelenmesi araştırmanın amacı ve önemini oluşturmaktadır. İncelenen eserlerde cadıcılık inancının içerdiği figürlerin ikonografik anlamlarının yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür. Goya yarattığı eserlerinde bir yandan İspanyol toplumunun gündelik hayatında yer eden inanç ve korkularının yanı sıra bu korkudan yarar sağlayan kiliseye yönelik olarak da eleştirel bir yaklaşım sunduğu ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Büyü, Cadıcılık, Goya

ABSTRACT

There is a widespread belief that magic is the essence of all arts. It is thought that behind the purpose of the cave paintings lies a magical motivation beyond creating visual pleasure. However, it is also stated that with the emergence of modern art, the inclusion of supernatural forces in compositions is the result of an artistic concern and criticism. Spanish painter Francisco Goya, who lived between 1746-1828 and is one of the pioneers of the Romanticism movement, is one of the founders of modern art in the period when works on witches and magic were intensively produced in Europe. The artist has included themes such as magic, witch, and superstition in his works as a result of the influence of the period he lived in and the depression he went through in certain periods of his life. Francisco Goya's three works titled "Magic", "Flight of the Witches" and "Witches' Sabbath", which deal with witch and magic, were analyzed using Erwin Panofsky's "iconographic and iconological art criticism method". The analysis of the work consists of natural meaning (factual, expressive meaning), consensus meaning (secondary meaning) and internal meaning (content). The aim and importance of the research is to examine how the form and content characteristics of the period are reflected in the paintings of the artist Goya on magic and witches, using Panofsky's method. In the analyzed works, it was seen that the iconographic meanings of the figures included in the belief of witchcraft were used extensively. In his works, Goya reveals that he presents a critical approach towards the church, which benefits from this fear, as well as the beliefs and fears that take place in the daily life of Spanish society.

Keywords: Art, magic, witchcraft, Goya

GİRİŞ

1746-1828 yılları arasında yaşamış olan İspanyol ressam Francisco Goya Romantizm akımının öncüleri arasında yer almaktadır. Goya'nın eserlerinde, romantik sanatın gereklilikleri doğrultusunda doğaya ve duygulara yönelik ilgiyi görmek mümkündür. Sanatçı yaşamının belirli dönemlerinde içine girdiği bunalımın neticesi olarak bazen de aldığı siparişlere bağlı olarak karamsar eserler vermiştir. Örneğin 1819'da "Sağır'ın Köşkü" adıyla bilinen evini satın aldıktan sonra 5 yıl içerisinde evinin duvarlarına "Kara Resimler (Pinturas Negras) olarak isimlendirilen ve içlerinde en ünlü yapıtlarından bir olan "Çocuklarını Yiyen Satürn"ün de yer aldığı 14 resim çizmiştir (Görsel: 1). Kendisi tarafından isimlendirilmemiş olan bu çalışmalar Goya'nın ölümünden uzun zaman sonra, 1873'te tuvale aktarılmıştır. Akademik değerlendirmelere göre "Kara Resimler" in yaratılmasının ardında Goya'nın fiziksel ve psikolojik durumu yatmaktadır (Yetkin, 1993).

Ebru Arslan¹
Serpil Yayman²

How to Cite This Article

Arslan, E. & Yayman, S. (2023). "Sanat Eserlerinde Doğaüstü Güçler: Goya'nın Üç Eserinin İkonografik İncelemesi", Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 9(67):3241-3253. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/JOSH.AS.70278>

Arrival: 25 May 2023

Published: 31 August 2023

International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

This journal is an open access, peer-reviewed international journal.

¹ Sanatta Yeterlilik Öğrencisi., Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tasarım Çalışmaları Bölümü, Uşak, Türkiye

² Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Uşak, Türkiye



Görsel 1. Francisco de Goya, 1819-1823, Çocuklarını Yiyen Satürn

Goya'nın cadıları konu ettiği resimlerden bir kısmı kendisine Osuna Dükü ve Düşesi tarafından sipariş edilmiştir. Bu sipariş kapsamında 1797-1798 tarihleri arasında altı tablo üreten Goya'nın eserlerinin ana teması cadılar olmuştur. Dük ve Düşes'in kır evlerini dekore etmek, süslemek için cadı temalı eserler sipariş etmeleri, cadılığın ve daha da genişleterek söylemek gerekirse doğaüstüculüğün 18. yy'da ne kadar rağbet gördüğünü ortaya koymuştur (URL 1).

Goya, cadılık, büyü gibi kavramlara eserlerinde çoklukla yer vermiştir. Bu kavramlara yer verdiği üç eser Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik" sanat eleştirisi yöntemi ile incelenmiştir Panofsky, bir sanat eserinin incelenmesinde salt biçimsel analizin yeterli olmayacağını eserin üretildiği kültürel ortamın da ele alınması gerektiğini iddia etmekte ve eserin bu kültürel ortamın bir parçası olarak değerlendirilmesini önermektedir. Panofsky'nin yaklaşımı günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturmakta olup sanat yapıtının "biçim", "konu" ve "içerik" açısından incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır (Çelikli, 2021).

Panofsky (2012) önerdiği yöntemin uygulamasının 3 aşamasından söz etmiştir. İlk aşama, "birincil veya doğal anlam"ı içeren ön-ikonografik incelemedir. Bu aşamada olgusal ve ifadesel anlamlar incelenir. Saf biçimler, doğal nesnelerin temsilleri olarak algılanır ve sanatsal motifler dünyasını oluşturur. Ön-ikonografik inceleme aşamasında sanatsal motiflerin ortaya konulması ve her şeyin olduğu gibi aktarılması gerekir. İkinci aşama "ikincil veya uzlaşım sal anlam" olarak isimlendirilmiştir. Bu safha "ikonografik çözümleme" içerir. Burada, doğal anlamın yani sanatsal motiflerin karşısında "imgeler, hikâyeler ve alegorilerde beliren özgül temalar veya kavramlar" yer alır. Bir eserin ikonografik çözümlemesinde, gündelik pratiklerle açıklanamayan, kapalı anlamın keşfi vardır. Bu süreç ise kaynakların taranmasıyla gerçekleşir. İkonografik yöntem, farklı bir dönemde üretilmiş bir eserin tam olarak anlaşılmasının mümkün olmadığını, ancak yapıtın üretildiği dönemin tarihini, kültürünü ve beğenilerini incelenerek, eserin çözümlenebileceğini içermektedir (Çelikli, 2021). Üçüncü aşama, "içsel anlam veya içerik"tir (İkonolojik Analiz). İçsel anlam, eserin asıl anlamıdır. Bu aşamada eserin üretildiği dönemin, coğrafyanın, sosyo-ekonomik durumun, siyasal yapıtının dinsel inançların, felsefi düşüncenin vs. de bilinmesi gerekir; ki bu çok derinlikli ve geniş bir bilgi birikimini gerektirir. Ayrıca sanatçının psikolojik durumu da bu analizde dikkate alınır (Yayman, 2021).

BULGULAR VE YORUM

Büyü Kavramı

Büyü kelimesi Arapçadan gelen sihir, tılsım ve Farsçadan gelen efsun/fusun kelimeleriyle eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Akın, 2001). Büyü kavramının nasıl tanımlanacağı ve konumlandırılacağı konusunda farklı araştırmacılar farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu nedenle büyüü genel geçer bir tanımla açıklamak mümkün

olmamıştır. Kieckhefer'in (2003) tanımında büyü dinle bilimin birleştiği, popüler inançlarla eğitilmiş kesimin inançlarının birbiriyle kesiştiği ve kurmacayla günlük yaşamın gerçeğinin bulunduğu bir noktadır. Bu tanımlama çalışması bile büyüün ne kadar karmaşık bir olgu olduğunu kanıtlar boyuttadır.

Sedat Veyis Örnek; büyü olgusunu hazırlayan dünya görüşlerini, psikolojik sebepleri ve temel düşünceleri ele alarak büyüün ortaya çıkmasındaki temel etkenleri analiz etmiştir. Yazar, analizinde yer alan "dünya görüşleri"ni Dinamist dünya görüşü, Tabu ve Animist dünya görüşleri olarak; "psikolojik sebepler" ve "temel düşünceleri" ise; çaresizlik, arzu, bir rastlantı sonucu bir araya gelmiş olan bazı olaylar ve benzerlikler, çağrışımlar, analogik sonuçlara varma, doğayı ve doğa kanunlarını bilmemek, batıl inanışların teorik durumlardan pratik durumlara geçişi şeklinde sıralamıştır (Örnek, 1966).

İnsanlığın varoluşundan itibaren insan yaşamında din, büyü, bilim ve sanat var olmuştur. İlkel toplumların kutsal olan ve saygıyla bağlı oldukları yasaklarla ve davranışlara ilişkin kesin hükümlerle kurallaştırılan geleneksel adetleri vardır. Bu gelenekler doğaüstü güçlerle, büyü gücüyle ile bağlantılıdır (Malinowski, 1990).

İnsanlar yaşamları boyunca yaşadıkları çevreye ilgi duymuşlar ve bu ilgileri, gözlemleri aracılığıyla tüm canlılar arasında var olan farklılıkları (daha üstün olan ya da daha zayıf olan yönlerini, faydalı ya da zararlı olanları) keşfetmişlerdir. İlkel insanın düşüncesinde söz konusu farklılıklar doğaüstü güçlerle ilişkili olmuştur. Doğaüstü güçlere ise bazı kişilerde veya hayvanlarda rastlanmıştır. Özellikle büyücü ve sanatkarlar doğaüstü güçleri bünyelerinde toplamış varlıklar olarak algılamışlardır (Örnek, 1966).

Robert Henry Codrington 1891 tarihli önemli yapıtı "The Melanesians"da Melanezya kültüründeki "mana" kavramından bahsetmiştir. "Melanezyalılar maddi kuvvetten büsbütün farklı, bin bir biçimde etkisi olan doğaüstü bir kuvvetin varlığına inanır. Her türlü iyilik ve kötülüğün kaynağı olan bu kuvveti, insanın elinde tutmasında ve ona egemen olmasında büyük yararlar vardır... İşte bu kuvvet mana'dır. Belirli bir şeyde veya maddede değil her şeyde bulunabilir. Her çeşit büyüye egemen olan öge budur" (Kösemeihal.1993,). Kuvvet ve kudretin iyilik getiren özellikleri olduğu gibi tehlikeli yönleri de vardır. Bu kuvvete sahip olmak ya da zararından korunmak için tedbirler almak ya da bazı şeylere riayet etmek gerekmektedir. Bu da ancak büyü yapmak ile mümkün olmuştur (Örnek, 1966). "Kutsal sayılan şeyleri referans alarak, bazı şeylerin, insanların ya da hareketlerin yasaklanması, bunlara dokunulmaması ve sözünün dahi edilmemesinin kastedildiği geniş kullanım alanına sahip bir kavram olan tabu" mananın olumsuz yönünü oluşturur" (Marshall, 1999). Tabu'nun zararlı yanından korunmak için tedbirler almak kişiyi büyüsel pratiklere götürmüştür (Örnek, 1966).

Edward B. Taylor Primitive Culture (1871) adlı kitabında ilkel dinlerinin özünün animizm olduğundan bahsetmiştir. Animizm canlı, cansız doğal fenomenlerin, toplumda birtakım sonuçlar doğuran ruhlarla donatılmış olduğu inancı olarak tanımlanmıştır (Marshall, 1999). İlkel insanlar bu fenomenler üzerinde düşünmeye başlamışlar ve ruhun bedenden ayrılması, ölümden sonra da ruhun yaşamaya devam etmesi gibi sonuçlara varmışlardır. Böylece ruhların ölümsüzleştiği inancı doğmuştur. Söz konusu ölümsüz ruhların insan için yarar sağlayabileceği gibi zarar verebileceğine de inanılmıştır (Malinowski, 1990). Doğada var olan bu varlıkların faydalı olanlarından yararlanmak zararlı olanlarından da korunmak ya da bu kuvvetleri kendi lehinde kullanarak fayda sağlamak için birtakım işlemlere başvurulmuştur. Bu işlemler büyü olgusuyla açıklanmıştır. (Örnek, 1966).

Büyünün ne olduğu, nasıl kullanıldığı, türleri, kültürel bağları vs. ile ilgili çok kapsamlı bir literatür bulunmaktadır. Özellikle Antropoloji, Halkbilim gibi disiplinler çerçevesinde bu konuyla ilgili kapsamlı çalışmalara rastlamak mümkündür. Ancak, bu çalışma da büyüün sanat alanıyla ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Büyünün Sanatla İlişkisi

Fischer; büyüü her türlü sanatın başlıca kaynağı olarak niteler. O'na göre insan varoluşunun en temelindeki, güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma olan 'büyü' her türlü sanatın başlıca özüdür. Sanatın ve büyüün tarih öncesi çağlarda kesiştiği ortak noktaları keşfetmek mümkündür (Fischer, 1974). İnsanlığın, bilinmeze ve görünmese olan merakı, doğayı ve kaderi yönetme arzusu ile pekişen büyü olgusu her dönemde ve her coğrafyada kendini canlı tutmayı başarmıştır. Tarih öncesinden keşfedilen birçok mağara ve duvar resimlerinde büyü imgesi görülmüştür (Tekin, 2022).

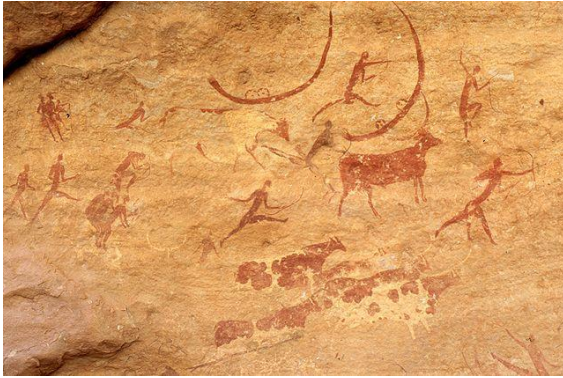
İnsanların büyüyle ilişkisini gösteren en eski kanıtlar arasında mağara resimleri görülmüştür. Bilinen en eski mağara resimleri M.Ö. 30.000 yılına uzanmaktadır. Bu resimlerin anlamları gizemini korusa da dinsel ve büyüsel amaçlarla yapıldıkları tahmin edilmiştir. Bu resimlerde sanatçılar çevrelerini, hayvanları ve ruhani anlamlara sahip olduğu düşünülen soyut işaretleri betimlemeyi tercih etmişlerdir (Farting, 2014). Mağara duvarlarına yapılan kaya sanatı, eski toplumlarda görülen kayalara yapılan resimleri, yontuları ve taş yığınları ile oluşturulan yapıları tanımlamak için kullanılmıştır. Avustralya kaya resmi konusunda çok zengindir. Avustralya'nın kuzey bölgesindeki Kakadu Ulusal parkında bulunan Ubirr yerleşiminde kaya resimleri bulunmaktadır (Görsel: 2). Zengin ve sözlü Aborjin geleneği ile

Aborjin inançları buradaki ruhani amacı ortaya koymuştur. Görsel zevk için yaratılan dünyevi resimler olsa da birçoğu hayvan popülasyonunu arttırmak için büyüsel amaçlarla yapılmıştır (Farting, 2014).



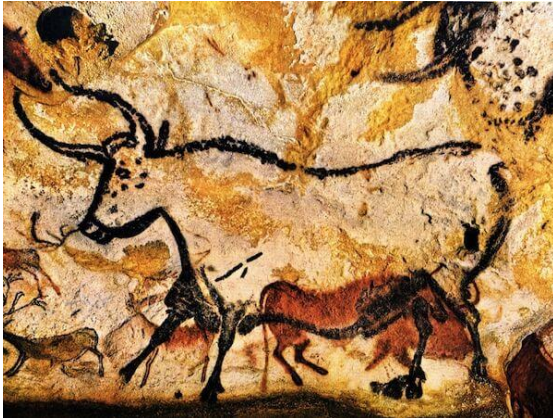
Görsel 2: Ubirr, Kakadu National Parki Avustralya

Kayalara, mağara duvarlarına çizilen figürlerde yakalanmış ya da üzerine saplanan silahlarla yaralanmış halde olan hayvanlar görülmüştür. Büyüsel nitelik taşıdığı düşünülen bu resimlerin hayvanların ilkel insan tarafından avlanabilmesine yardımcı olduğuna inanılmıştır (Görsel: 3). Hayvanlara karşı galip gelmede resimlerin yardımı “uyuşumlu büyü” olarak ifade edilmiştir (URL 2)³



Görsel:3 Tassili, N'Ajjer, Cezayir

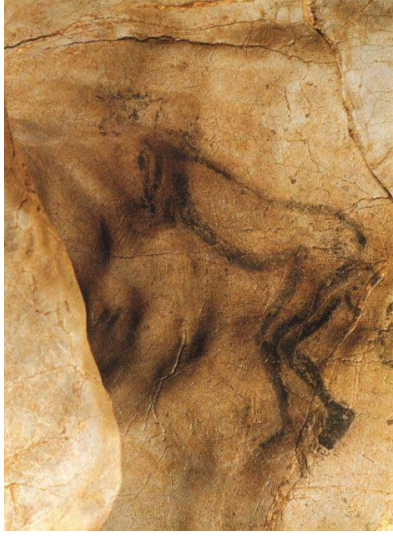
İngiliz antropolog E. Taylor, Fransa'daki Laxcaux Mağarasında bulunan duvar resimlerinin de avlanma büyükleri ile ilgili olduğunu öne sürmüştür. Bu resimler başka dünyalarla bağlantı kurma çabalarını gösterir. Bu bakış açısıyla Şamanizm'in ilk işaretlerinin doğduğu iddia edilmiştir (Görsel: 4)



Görsel: 4 Laxcaux Mağarası, Fransa

³ Uyuşumlu büyü, Eski Yunanlılara göre doğal büyü, nesnelerin gizli bilinmeyen özellikleri aracılığıyla gerçekleşir ve bunun için de nesnelere birbiriyle birleşme ya da birbirini etkileme eğilimi anlamına gelen sempati sözcüğü kullanılırdı (URL 2).

Şamanist mağara sanatının örneklerinden biri, Fransa'nın Trois Freres Mağarasında bulunur. Mağaranın ulaşılması zor, kuytu bir duvarında ayakta, hareketsiz, yüzü cepheden resmedilmiş boynuzları olan ve hayvansı yapısıyla alışılmadık tarzda bir büyücü çizimi bulunmuştur. Bu figürün trans halindeki şamanları gösteriyor olduğu düşünülmüştür (Görsel: 5).



Görsel: 5 (Fransa'daki Trois Freres Mağarası'nda, yaklaşık M.Ö. 13.000'e tarihlenen Şaman çizimi)

İlkel insan doğa karşısındaki savaşında, teknik çaresizliğini din, büyü ve sanatla gidermek istemiş ve evrenin oluşum sırlarını da efsane ile açıklamaya çalışmıştır (Örnek, 1995). İlkeller için gereksinimleri sonucu yaptıkları bir nesne ile bir imgenin üretimi arasında yararlılık açısından hiç fark yoktur. Gereksinimleri için yapılan nesnelere onları rüzgâr, yağmur gibi doğal yaşamın getirdiği etkilerden ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korumuştur. İmgeler ise onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korumuştur. Yani resimler ve heykeller büyüsel amaç için kullanılmışlardır (Gombrich, 1992).

Sanat, bir büyü aracı olarak düşünülmüş, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yararlı olduğu görülmüştür. İnsanlığın başlangıcında sanatın "güzellik"le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: İnsan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir araç olarak görülmüştür. İlkel insan benzetme, özdeşleşme, imge ve dil gücüyle, büyücülükle, toplu ritmik hareketlerle doğayı evcilleştirmiştir. İlkel insan, sanatı yaratmakla gücünü arttırmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol bulmuştur. Ava çıkmadan önce yapılan danslar, yüze sürülen savaş boyaları, çığlıklar güven duygularını artırıyor ve karşılarındaki varlıkları korkutabiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avına karşı avcıya bir güven vermiştir. Tehlikeli, anlaşılmasız, ürkütücü doğa karşısında güçsüz görülen insan, büyüden büyük destek görmüştür. Başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime ve sanata dönüşmüştür. Gerçek, efsaneye; büyücülük törenleri, dinsel tapınmaya; en sonunda büyücülüğün kendisi de sanata dönüşmüştür (Fischer, 1974).

Ortaçağ'da Büyü ve Cadıcılık

Ortaçağ; sosyal, siyasi, ekonomik ve dini olayların ortaya çıktığı, tarihe yön verildiği, kültürlerin oluştuğu geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır (Bedirhan, 2018). Tarihsel süreçte, tüm kültürlerde insanların bilinmeyene duydukları ilgi, keşfetme merakı büyü kavramını vazgeçilmez kılmış sonradan edinilmiş bu doğaüstü güç sıradan insanlara bahşedilmiş bir güç olmuştur. Ortaçağda da toplumun her kesiminden kişiler büyüünün kendilerine vermiş olduğuna inandıkları gücü kullanmışlardır. Farklı statü ve görevden olan kişiler arasında ebeler, sanatçılar, şifacılar, din adamları, halktan kişiler bulunmaktaydı. Fakat bazı kesimler tarafından özellikle kadınlar büyücü ve cadı olmakla suçlanmışlardır (Tekin, 2016; Akın, 2001).

Ortaçağda cadı, özellikle kırsal kesim insanı tarafından doğaüstü güçlere sahip olması sebebiyle kabul görmüş bir figürdür. Ortaçağın cadı kimliği Hristiyanlığın ve feodal mitolojinin bir ürünüdür. Cadıcılık kavramının ortaya çıkmasında antikçağın iblislere, kötü ruhlara inancı, kiliselerin kutsal metinlere getirdiği yorumların etkisi olmuştur. Hristiyanlıkta inancı zayıf olanların kötü ruhların etkisi altına girebileceği düşünülerek şeytan çıkarma ritüelleri geliştirilmiştir. Cadıcılık, toplumsal huzursuzluğun dinsel bir kimlik içinde ifade edilmesidir.

Cadı olarak etiketlenen kadınlar gerçekte, çok özgür, büyüsel gücü olduğu inanılan, şifa veren kişilerdir. Bu yüzden ataerkil toplumlar onlardan korktukları için baskı altına almaya çalışmışlardır (URL 3).

Kilise doktrinleri, engizisyon el kitapları ve cadı mahkemelerindeki tanıklardan alınan notlar cadıyı, kiliseyi etkileyici ve kural bozucu olarak tanımlamışlardır. Cadılara karşı üç tür suçlama vardır: 1-Hristiyan tanrıya tapmıyorlardı 2-İnsanlara yardım etmek ya da zarar vermek için büyüden yararlanıyorlardı 3-Erkeklere cinsel tehdit oluşturuyor ve onlara zarar veriyorlardı. Bu suçlamalardan birçoğu cadıların, kilisenin kuvvetlenmesine, hekimliğin onurlu bir meslek olarak meşrulaştırılmasına ve ataerkil otoritenin devamına yönelik tehditleri temsil ettiklerini göstermiştir. Cadı imajının, seküler yöneticiler ve geleneksel tıp doktorlarının desteği ile kalıcı pagan dinlerini ve ebelik de dâhil olmak üzere sıradan şifa uygulamalarını ortadan kaldırmak için Hristiyan kiliseler tarafından yaratıldığı ileri sürülmüştür (Campbell, 1978).

Engizisyon mahkemelerince cadı olarak damgalanan kişilerin çoğu köylü, yaşlı, yalnız ya da gruplar halinde yaşayan kadınlardan oluşmuştur. Bu kadınlar bitkisel ilaçlar, tılsım ve büyüyle şifa dağıtan, ebelik yapan kişilerdi. Cadılar, eski pagan dinlerini takip eden, tek Tanrı yerine birçok tanrıya ve doğaya tapan kadın ve erkeklerdi. Pagan ritüelleri ziyafet, dans ve neşeli kutlamalarla karakterize edilmiştir. Bu ritüellerin çoğu cinsel eylemleri içerirken bazıları da insan kurban etmeyi içeriyordu. Bu ritüeller Hristiyanlıktan önce çok yaygın bir şekilde gerçekleştirilmiştir (Cohn, 1970). Hristiyanlığa geçmeyen paganlara korku salmak için paganist ayin ve ritüeller yapan kişileri engizisyon mahkemeleri tarafından cezalandırarak halka açık yerlerde idam etmişlerdir. Bu kişiler büyücülük ve cadıcılıkla suçlanan kişilerdi. Paganlar yaptıkları ayin ve ritüelleri kiliseden saklamak amacıyla sanat eserlerinde gizlemişlerdir (İba, 2021). Büyücülük ve cadıcılık yaptıklarına inanılan kadınlara yönelik cezalandırmalar toplum kadar sanatçıları da etkilemiştir. Cadı avı farklı disiplin anlayışındaki sanatçıların eserlerine konu olmuştur ve hala etkileri de görülmeye devam etmektedir.

Francisco Jose De Goya Y Lucientes (1746-1828) Hayatı ve Sanat Anlayışı

Francisco Jose de Goya Y Lucientes 1746'da Aragon'da, Fuentedos'ta doğmuş, 16 Nisan 1828'de Bordeaux şehrinde ölmüştür. Goya, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarının en önemli İspanyol sanatçısı, eski ustaların sonuncusu ve modernlerin ilki ve tüm karmaşıklığıyla insanlık durumunun zeki bir gözlemcisi olarak geniş çapta övülmüştür. Çalışmalarının çok katmanlı ve değişen anlamları, onu dünyanın en çok ilgi çeken ve çalışılan sanatçılarından biri yapmıştır (İlçman ve Loeb, 2014). Kendisinden önceki İspanyol resim geleneğini çok iyi bilen ve o gelenekle bağ kuran Goya (Gombrich, 1992) kendisi üzerinde etkisi olan üç hocası olduğundan söz etmiştir: Velasquez, Rembrandt ve Tabiat (Yetkin, 1993).

İlk büyük eserleri Santa Barbara halı tezgâhları için yaptığı 46 parçalık halı desenleri olan Goya'nın İspanyol Sarayına kabulünü sağlayan eserleri ise portreler olmuştur. Ancak portrelerini yaptığı modellere yaklaşımı ve değişik bakış açısı onu önceki saray ressamlarından ayırmıştır. Gombrich'e (1992) göre Goya, bu resimlerinde ipeğin ve altının parıltısını ustaca verirken, öte yandan güçlü kişilerin çirkinliğini, açgözlülüğünü, boşluğunu ve kofluğunu da eserlerine yansıtmıştır. Goya, önceki dönemle farkını asit oymalarında da göstermiştir. Ustası olarak nitelendirdiği Rembrandt'a benzer şekilde bu eserleri üretse de Goya'nın farkı bunları hem yeni bir teknikle yapmış olmasında hem de ele aldığı konularda olmuştur. Goya, kutsal kitap öykülerini, tarihsel olayları ya da gündelik yaşam sahnelerini değil, daha çok büyücü kadınları ve gizemli karaltıların hayali görüntülerini betimlemiştir (Gombrich, 1992).

Çok tanınan ve tercih edilen bir ressam olarak parlak bir dönem geçirirken aniden ciddi bir rahatsızlık geçirmiş ve bunun sonucunda duyma yetisini kaybetmiştir. Bu durum, sanatçının resimlerinin içeriğindeki değişimin arkasında yatan bir faktör olarak düşünülmektedir. Goya, kendisini herkesten uzaklaştırarak rüyalarla/kabuslarla baş başa kalmıştır. Öfke, merhamet ve isyan duyguları ön plana çıkmıştır. Madrid'de insanların "sağırım köşkü" diye tanımladıkları, korkuyla uzaklaştıkları bir evde kâbus içinde, duvarlarını korkunç figürlerle kaplayarak yalnızlık içinde yaşamını sürdürür. Bu durum onun üretkenliğini azaltmamıştır (Yetkin, 1993). Ancak eserlerinin içeriğinin değiştiği söylenebilir. Daha önce sanat yaşamına portre, manzara resimleri yaparak devam eden sanatçı artık insanların iç dünyalarına yönelmiş, hayal gücü, bilinçaltı ön plana çıkmış ve gerçeküstü figürler artmıştır. Ürkütücü yüz ifadelerini, karanlık ortamlarda resmetmiştir. Çevresindeki sesleri duyamadığı için iç sesini dinlemeye başlamıştır (Çay, 2017).

Francisco Goya romantizm akımının öncülerinden biridir. Romantikler, 18. yy'ın aklı öne alan rasyonalist yaklaşımına tepki göstermişlerdir. Aklın değerini tamamen reddetmiş olmasalar da duyguların da aynı değeri taşıdığını düşünmüşlerdir. Geleneksel dini inançlarla da aralarına mesafe koyan romantikler doğaya yönelmişler ve doğayı büyük bir duyarlılık ve duygusal coşkunluk içerisinde ele almışlardır. Romantikler imgelem gücünü, düşü, sezgileri ve benliği yücelten bir konumda yer almışlardır. Romantik eserlerde duygusallık, nostalji, melankoli, özlem duygularına sıklıkla rastlanmıştır (Koç, 2006; URL 4).

Fransız şair Charles Baudelaire, Goya'yı şu sözlerle anlatmaktadır; "İspanya'da sıradışı bir adam, çizim sanatının ruhunda yeni ufuklar açtı... Bazen acımasız bir yergiyile sürükleniyor, bazense onun ötesine geçerek hayatın özünde komik bir tarafını sergiliyor... Goya her zaman büyük, sık sık da dehşet uyandıran bir sanatçıdır... Cervantes

döneminde zirveye ulaşan, temelde neşeli ve şakacı İspanyol yergici ruhuna çok daha modern bir şey, günümüzde çok takdir gören bir nitelik, tanımlanamayana düşkünlük, hayvani özellikler edinmiş insan çizgileriyle dehşetengiz bir doğa kavramı eklemiştir... Ruhban sınıfına muhalif bu adamın rüyalarında sıklıkla cadı, cadılar meclisi, kara büyü, ateşte kendilerini pişiren çocuklar ve daha birçok şey görmesi tuhaf (...) Medeniyetin cadılar meclisi! Işık ve karanlık, haklılık ve haksızlık bütün bu grotesk dehşet içinde karşı karşıya geliyor...” (Şahin, 2014).

Baudelaire’in bu yorumu Goya’nın eserlerine doğüstü güçlere yönelimine bir açıklama niteliğindedir

Goya’nın Eserlerinde Doğüstü Temalar

18. yy. İspanya’ında sanat eserlerinde, edebi metinlerde doğüstü temalara olan ilginin arttığı görülmektedir. Feijóo, Torres Villarroel, Cadalso, Iriarte, Moratin ve hatta Jovellanos gibi dönemin İspanyol yazarları, büyücülük uygulamaları hikâyeleriyle okuyucularının ilgisini çekmişlerdir. İspanyol halkı, Marta la Romarantina, El magico de Salerno, La peregrina doctora, gibi sihir ve doğüstü oyunları izlemek için tiyatrolara yoğun talep göstermişlerdir. İspanyol yazar Padre Feijóo'nun çalışmaları, cadılara olan inancın İspanya'nın birçok yerinde hala var olduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca Goya'nın memleketi olan Aragón'da, büyücülük hakkındaki efsaneler sıradan insanların hayal gücünde çok canlı kalmıştır (URL 4). Dolayısıyla, Goya'nın doğüstü konulara uzak olduğu söylenemez. Ancak, belki de daha önce saray ressamı pozisyonunda olması bu konulara girmemiş olmasının nedeni olarak düşünülebilir. Goya'nın büyü ve cadılıkla ilgili konulara ilk olarak Capricho serisi olarak bilinen eserlerinde girdiği görülmüştür. 'Brujas á bolar' adlı çalışmasını incelediğimizde arkada yer alan cadılar Goya'nın sanatında ilk kez ortaya çıkmıştır (Görsel: 6). Grotesk bir cadı ayinini kutlarken gösterilmişlerdir. Sayfanın alt kısmına Goya, önemli bir yazıt olan 'Brujas á bolar' (Cadılar, uçmak üzere) yazmıştır. Bu tablodan sonra maskeler, cadılar ve karikatürler çalışmalarında yer almaya başlamıştır (URL 5).



Görsel 6: Francisco Goya, 'Brujas á bolar', 1796-1797.

1797 ile 1798 yılları arasında Goya, Osuna Dükü ve Düşesi için büyücülük ve doğüstü dünya hakkında altı küçük tablodan oluşan bir dizi yapmıştır. Osuna'nın La Alameda'daki El Capricho olarak bilinen yeni kır evini dekore etmek için kullanılmışlardır. Goya'dan Dük'e 27 Haziran 1798 tarihli bir faturada şöyle yazıyor: " [A] La Alameda'da Cadılar temalı toplam altı tablo, altı bin real" (URL 6). Bu siparişten de anlaşıldığı üzere, 18. yy'ın sonlarına gelindiğinde cadılarla ilgili konuların bir korku, cezalandırma niteliğini kaybetmek üzeredir ve bu değişim bir tür "özgürlük" ortamı yaratmıştır. Yeni durumda cadılık bir korku nesnesi olmanın ötesine geçmiş merak duygusu baskınlık kazanmıştır.

Bu araştırmada Francisco Goya'nın "Büyü", "Cadıların Uçuşu" ve "Cadılar Şabatu" adlı tabloları incelenmiştir. İncelemenin ilk kısmında tablolar ayrı ayrı Panofsky'nin metodunun ilk iki aşamasına (ön-ikonografik ve ikonografik analiz) göre ele alınacak, ardından son aşamada ise (ikonolojik analiz) eserlerin tümü birlikte değerlendirilecektir.

GOYA’NIN ÜÇ ESERİNİN İKONOĞRAFİK İNCELENMESİ

Büyü (1798)

Goya’nın 1798’de yaptığı “Büyü” tablosu çalışma kapsamında ele alacağımız ilk eseri olmuştur (Görsel: 7). Resimde ön-ikonografik inceleme de تنها bir manzara içerisinde, gökyüzünde ay varken, gece vaktinde sarı kıyafetli kadının beyaz giyinmiş bir adama (kurban) yönelmiş olduğu görülür. Kurban büyük bir korku içerisinde ve kendisine zarar gelmemesi için yalvarır bir pozisyonda dizleri üzerine çökmüştür. Sarı giysili kadının arkasında siyahlar giyinmiş dört grotesk figür daha bulunmaktadır ve yarım daire şeklinde durmaktadırlar. Bu figürler sarılı kadınla birlikte bir cadı grubunu oluşturmaktadır. Cadı grubunun izleyiciye göre en sağ tarafında bulunan figür bir elinde bir kandil tutarken diğer eliyle kurbanı korkutmak istercesine işaret yapmaktadır. Yanındaki figür elinde tuttuğu oyuncak bebeğe iğne batırmakla meşguldür. Üçüncü karakter ağzı açık olarak elindeki kitaptan bir şeyler okur gibi görünür. İzleyiciye göre en sağdaki cadı ise elinde bir sepet tutar ve sepetin içerisinde canlı olup olmadıkları belli olmayan bebekler vardır. Yukarıda ise uçarak cadı grubunun üzerine doğru gelen ve elinde uyluk kemiği bulunan bir karakter görülmektedir. Bu karakterin etrafında yarasalar ve baykuşlar vardır. Resmin alt ve üst kısımları koyu, karanlık bir şekilde çizilmiş olup figürler ise aydınlığın içerisinde yerleştirilmiştir. Yarasa ve baykuşların gözleri ve gökte yer alan ay da parıldamaktadır.



Görsel 7: Francisco Goya, Büyü, 1798

Esere “ikonografik çözümleme” açısından yaklaşıldığında, öncelikle, yukarıda da bahsedildiği şekliyle biri sarı, diğerleri siyah giysili figürlerin bir cadı grubunu oluşturduğunu belirtmek gerekir. Büyü, cadılık gibi kavramları konu edinen tablolar genellikle karanlık bir vakitte, gece vaktinde resmedilir. Çünkü kötü ruhlu yaratıkların gece ortaya çıktıkları ve şafak vaktiyle birlikte ortadan kaybolduklarına inanılmaktadır. Cadıların başlarının üstünde uçan baykuşlar ve yarasalar, gölgelerden inen antropomorfik bir varlığa eşlik eder. İspanyol tiyatro yazarı ve şair Leandro Fernandez de Moratín’in dediği gibi yarasalar ve baykuşların hepsi, geleneğe göre kan emen hayvanlardır.” Cadılar ve hayvanlarla birlikte beyazlı figüre korkunç, doğüstü bir saldırı gerçekleşmektedir (URL 4).

Resimde geçen figürler cadılık literatürü içerisinde belirli anlamlar taşırlar. Örneğin, havada dolaşan baykuşlar, büyücülüğün kuşu olarak bilinen “cüce baykuş”u hatırlatır. Böylece baykuşların resmedilmesinin resimdeki cadıların büyü yapmakta olduklarını gösterdiği düşünülebilir. Cadılardan biri de elindeki oyuncak bebeğe iğne batırmaktadır. Bu da bir büyü ritüelidir. Sepetin içindeki bebekler vaktiz edilmemiş bebeklerin katlini işaret etmektedir. Kitaptan bir şeyler okuduğu görülen cadı ise gökten gelen ve elindeki kemikleri birbirine vuran figürle beraber düşünüldüğünde Kilisede ilahi söyleyen birini hatırlatır. Bu kompozisyon, cadı hükmü verilmiş kişiyi cezalandırırken İspanyol Engizisyonunun ilahi okumalarıyla örtüşür görünmektedir (Demir, 2020).

Goya, resmin ikonolojik yorumlama aşamasında, Romantizm akımının o dönemde doğüstü varlıklara olan ilginin etkisini bu resimde göstermiştir. Resimde gizemli bir atmosfer içinde cadılar, yarasalar ve baykuşlar görülmektedir. Resimlerde yer alan keçi, baykuş, yarsa gibi hayvan figürleri ve cadılar İspanya’da yaygın olan batıl inançların radikal bir eleştirisini sunar. Ancak eserlerdeki eleştirinin sadece popüler inanışlara, cehalete, hurafelere yönelik olduğu düşünülmemelidir. Goya’nın radikal saldırısının hedeflerinden birini de kilise ve engizisyon oluşturur.

Kilisenin de bir parçası olduğu bu kurulu düzenin akıldışılığını sergileyen Goya, bu tür kompozisyonlarla belki de bir oyunu bozmaya çalışmaktadır. Goya'nın cadıları konu ele alan eserleri, Gombrich'in (1992) vurgusuyla İspanya'nın tanık olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya bir karşı çıkıştır. Tiyatro sahnesindeymiş gibi görünen figürler dönemin bütün özelliklerini bize yansıtmaktadır. Dramatik konular, ölçülü bir kompozisyon ve desen anlayışı ile kurgulanan resim Goya'nın kendine özgü anlatım biçimi ile desteklenmiştir.

Cadıların Uçuşu (1797)

Goya'nın 1797'de yaptığı "Cadıların Uçuşu" tablosu çalışma kapsamında ele alacağımız ikinci eseri olacaktır (Görsel: 8). 1797 tarihli yağlıboya tablo Goya tarafından Osuna ailesinin siparişi üzerine yapılmıştır. Tablonun, ön-ikonografik incelemesi aşamasında, başlarında kukuleta bulunan üç erkek cadının avladıkları bir kişinin kanını emmekte oldukları görülmektedir. Cadılar, avlarını yakaladıktan sonra havaya yükselmişler ve karanlığın içerisinde yer almaktadırlar. Kurbanın vücudu gergindir ve kolları iki yana açılmıştır. Cadıların üst bedeni çıplak alt bedeninde ise farklı renkte kıyafetler vardır. Başlarında kukuletalarda yılan benzer tasvirler bulunmaktadır.

Aşağıda ise iki figürden biri başını bir örüyle kapatmış ve olanları görmemeye çalışmaktadır. Ayrıca sağ eliyle bir işaret yapmakta olduğu da görülmektedir. Diğeri ise yerde yüzükoyun yatmış pozisyonda elleriyle kulaklarını kapatmıştır. O da etrafta olup biteni duymamaya çalışmaktadır. İkisi de bu olay sırasında büyük bir korku yaşamaktadır ve olaya tanıklık etmek istememektedirler. Tablonun sağ alt köşesinde ise daha karanlık bir alanda bir eşek resmedilmiştir. Resmedilen olayın gece karanlığında gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ancak arka fonda yer alan gökyüzünde herhangi bir ışık kırılması yoktur. Ne bir yıldız ya da ay ne de bir bulut fark edilmektedir.



Görsel 8: Francisco Goya, Cadıların Uçuşu. 1797

Tablonun ikonografik çözümlemesi çerçevesinde öncelikle cadıların başındaki kukuletalardan söz edilebilir. İspanyol Engizisyonu tarafından suçlu bulunanlara giydirilen ve üzerinde yılan desenleri bulunan corozas şapkasıdır. Bu başlıklara Goya'nın Capriccio serisinde yer alan başka eserlerinde de rastlanır (Demir, 2017). Şapkaların üzerindeki yılan desenleri cadılık ve şeytanilikle ilgili tasvirleri anımsatmaktadır. Ancak resmedilen corozaların (özellikle ikisinde çok belirgin olarak) tepe noktalarından aşağıya doğru ikiye ayrılmış olduğu görülmektedir. Bu ise şapkaların piskoposlar tarafından giyilen mitreyi akla getirmesine yol açmaktadır. Mitre'nin din adamları tarafından kullanılması ve dolayısıyla kiliseyi sembolize etmesi oldukça ilginç ve radikal bir bakış sunar. Corozas'ın kurbanı, mitrenin ise onu kurban haline getiren sistemi temsil etmesine rağmen, tabloda Goya tarafından birleştirilmesi izleyiciyi şaşkına uğratar (Demir, 2020).

Örtünün altındaki adam sağ eliyle figa işareti yapmaktadır. Bu el işareti ölümlerin kötü ruhlarını kovmak, kötülükleri uzaklaştırmak amacıyla yapıldığı (URL 5). İşaretin varlığı olaya tanıklık etmek istemeyen figürün kendini korumak amacıyla batıl inançlara başvurduğunu göstermektedir.

Resmin sağ alt köşesinde Goya ikonografisinde yinelenen bir eşek figürü yer alıyor. Eşek figürünün orada yer almasına dair farklı görüşler bulunmakta; resmin alt bölümünde yer alan iki kişinin gece vakti orada olma sebeplerini kaybolan eşeklerini aramak olduğunu, cadıların kurbanını kaçırma sahnesiyle karşılaştıklarını ve eşeklerini bile

unutup onu almadan oradan uzaklaşma isteklerinin olduğu, bir diğer görüş ise Goya'nın resimlerinde var olan alaya alma refleksi olarak dile getirir. Eşek orada olan olaylarla dalga geçme eyleminin metaforik bir yaklaşımı olarak yer alıyor diyenler olduğu gibi eşeğin burada cehaleti simgelediğini söyleyenler de bulunmaktadır. Bu görüşe göre eşek cahilliğin ve akla aykırılığın bir alegorisidir (URL 5).

Goya, Resmin İkonolojik yorumlama aşamasında, tabloda görülen eşek figürünü yaşadığı dönemde ki sembolik anlatım ile bağdaştırmıştır. Edith Helman, on sekizinci yüzyıl İspanyol edebiyatında insanları eşek olarak temsil etmenin oldukça yaygın olduğuna işaret eder. Doktor Ballesteros tarafından yazılan ve 1792 yılında yayınlanan "Memorias de la insigne Academia Asnal" adlı kitap Madrid'de çok biliniyordu ve muhtemelen Goya bir kopyasını görmüştü, diye bahseder (URL 4). Resimdeki coroz şapkası giymiş figürler, İspanyol tarihinde engizisyon mahkemelerinde suçlu olarak bulunanları ithaf etmek için kullanılmıştır. Resimde ışık ve rengin etkisi bilinçaltının dışı yansımaları sağlamıştır. Romantizm sanat akımının etkilerinin görüldüğü resim, İspanyol tarihi ile Goya'nın hayal dünyasının birleşimini yansıtmaktadır.

Cadıların Şabatu (1797-1798)

Goya'nın 1797-1798'de yaptığı "Cadıların Şabatu" tablosu çalışma kapsamında ele alacağımız son eseri olmuştur (Görsel: 9). Goya'nın 1797 yılında Osuna ailesi için yaptığı başka bir eser de "Cadıların Şabatu" adlı yağlıboya tablosudur. Gece boyunca devam etmiş bir ayinin şafak vakti gelip gün aydınlanmaya başlamasıyla sona ermek üzeredir. Bir daire oluşturmuş olan kadınlar ortada bulunan bir keçiyi dinlemektedir. Keçi büyük boynuzları ve boynuzlarının etrafında dal ve yapraklardan oluşan⁴ bir taç taşımaktadır. Keçi sol kolunu elinde bebek olan bir kadına doğru uzatmakta, kadın ise canlı olduğu görülen bebeği keçiyeye sunmaktadır. Kadının sol tarafında bulunan ve siyahlar giyinmiş bir başka kadın ise neredeyse sadece bir iskelet görünümünde olan bir başka bebeği keçiyeye takdim etmek için sıra beklemektedir. Tablonun altında ortada yer alan sarı kıyafetli, başı örtülü ve yere uzanmış durumda olan kadının sırtı izleyiciye dönüktür. Sarılı kadının sağ koluyla bedeninin arasında sadece ayakları görünen bir bebek daha vardır. Resmin izleyiciye göre sol tarafında ve sarılı kadının solunda iki kadın görünür. Sırasıyla ilki, bir omzu açık beyaz bir elbise giymiş, diğeri ise üstü çıplak bir şekilde resmedilmiştir. Bu iki kadının arasında ölmüş bir bebek yerde yatmaktadır. Üstü çıplak olan kadının arka tarafında çubuğa takılmış bir şekilde üç ölü bebek (veya fetüs) bulunur. Çemberi tamamlayan diğer kadınlar ise üçü keçinin sol arka tarafında biri sağ arka tarafında yer almak üzere dört kişidir. Böylece keçinin etrafındaki çirkin, ucube kadınlardan oluşan daire tamamlanmış olur. Tablonun sol üst köşesinde ay bulunmaktadır. Ayrıca gökyüzünde uçan yarasalar görülür.



Görsel 9: Francisco Goya, Cadıların Şabatu, 1797-98.

Hristiyan ikonografisinde ve Ortaçağ inanışında keçi, şeytanı sembolize etmektedir. Şeytan cadı tarikatı üyelerinin Tanrısı konumunda bulunur (Akin, 2001). Keçinin başındaki taç ise Yunan mitolojisindeki Dionysos'u hatırlatır. Dionysos şenliklerindeki şehvet ve coşkunluğa gönderme yapılmaktadır. Şeytanın liderlik ettiği şabatta Hristiyanlık dünyasının yakından bildiği ruhani ayinlerin bir benzeri sergilenir. Yenilen yemek, Katoliklerin şaraplı ekmek ayininin bir benzeriyken, yapılan danslar da erken ortaçağ kilisesinin ritüelleri arasında yer alır. Cadıların şabatında

⁴ Bazı kaynaklarda meşe, bazılarında defne veya asma yapraklı şeklinde ele alınmıştır.

cinsel birliktelik de yer alır ve bu şekilde kurulan birlik sonsuza dek mühürlenir (Akın, 2001). Cadıların ayininin bir parçası olan cinsel birliktelik ve Antikçağda keçilerin şehvetle ilişkilendirilmesi, Goya'nın da eserinde tasvir ettiği olayın cinsel imalara ve ahlaksızlığa işaret ettiğini düşündürmektedir (Batur & Başdoğan, 2022; Demir, 2021).

Cadılar şeytanın etrafında bir daire oluşturmuş ve bebekleri şeytana sunmaktadırlar. Ortaçağ'ın inanışına göre şeytan, genellikle çocuklar ve fetüslerle beslenmektedir. Etrafın aydınlanmaya başlamış olması nedeniyle bu ayinin gece boyunca sürmüş olduğu ve ayın boyunca pek çok bebek ve fetüsün kurban edilmiş olduğu görülmektedir (URL 4). Goya dönemi İspanya'sında çocuk ölümlerinin yüksekliği ve Hristiyanlık inancının kürtaja ilgili katı kuralları da Goya'nın resmettiği bu sahneyle ilişkili olduğu düşünülebilir. Çocukların ölümünden Şeytan'ın sorumlu olması ve kadınlara kürtaj yaptırma suçlamasının cadılarla ilişkilendirilmesi konusunda toplumda var olan yaygın inanç bu eserin verdiği mesajın anlamları arasında yer alır (Demir, 2020).

Resmin İkonolojik yorumlama aşamasında, cadı kavramı üzerinde durulmuştur. Cadı figürü Avrupa tarihinin önemli bir bölümünde toplumu etkileyen ana faktörlerden biri olmuştur. Yarattığı korku ile Avrupa toplumlarının gündelik yaşayışını, dinsel ve batıl inançlarını, siyasal otorite süreçlerinin neredeyse belirleyici unsurlarından biri haline gelmiştir. Özellikle Ortaçağ'ın sonları ve Yeni Çağ'ın ilk dönemlerini içeren 14-18. yüzyıllar arasındaki yaklaşık dört yüz yıllık dönemde cadılık ile ilgili konular toplumun her kademesinde en temel meseleler haline dönüşmüştür. Hatta bazı tarihçilerin bu dönemi "Cadı Avı Çağı" olarak nitelendirdikleri görülmüştür (Akın, 2001). Goya'nın cadılıkla ilgili ve daha önce farklı sanatçılarca işlenmiş pek çok konudan sadece bazılarını seçmiş olması üzerinde de durulabilir. Örneğin Cadıların Şabatı eserinde, ayınla ilgili farklı unsurları bırakarak bebek katline değinmesi, onun kendi yaşamından kaynaklı olarak görülebilir. Goya'nın çok erken yaşlarında kaybetmiş olduğu çocukları bu konuya eğilmesindeki temel etken olarak değerlendirilebilir (Demir, 2020).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Goya, modern sanatın başlangıcını temsil eden en önemli sanatçılardan biridir. Goya, özellikle saray ressamlığı kariyeri sona erdikten sonra daha özgün düşünce ve fikirlerini hayata geçirme ve eserlerine yansıtma fırsatı bulmuştur. Bu süreçte verdiği eserlerinde batıl inançların eleştirisini yapmaya gayret göstermiştir. Büyü, cadılık vs. konularında verdiği eserlerinde sanatçıların sırtına yeni görevler yüklemiştir ki bu yaklaşım onu modern bir sanat anlayışının ilk temsilcilerinden biri haline getirmiştir. Goya, sanatçının görevinin artık var olan inançların tasvirini yapmak, bunları yansıtmak olmadığını, bu inanç ve değerleri sorgulamak ve eleştirmek olduğunu düşünmüştür. Bu çalışmada incelenen üç tabloyu da, öncelikle bu görüşün temsilleri olarak okumak gerekmektedir.

Sanatın kökeninden bahsederken, büyüye atıf yapmak, bir tercihten ziyade bir zorunluluk gibi görünmüştür. Tarih öncesi dönemden bugüne kalan ve günümüzde keşfedilen mağara resimlerinin yorumlanmasında bu eserlerin sanatsal bir amaçla üretilmiş olduğuna değil, inançlara ve büyüsel ritüellere atıf yapıldığı anlaşılmıştır. Büyü her türlü sanatın özü olarak görülmüştür.

Zaman içerisinde sanat eserlerinin büyü amacıyla yapılmasının yanısıra büyüsel süreçleri anlatan kompozisyonlara geçildiği de görülmüştür. Goya'nın cadılık faaliyetlerini konu alan eserlerini de bu kapsamda değerlendirmek gerekmektedir. Özellikle Ortaçağ'ın sonları ve Yeni Çağ'ın başlarına denk gelen yaklaşık dört yüz yıllık bir süreçte, Avrupa toplumlarının gerek siyasal, dinsel süreçlerinde gerekse gündelik yaşam pratiklerinde temel belirleyicilerinden bir haline gelmiş olan cadıcılık bu tarihsel evrenin sonlarında sanat eserlerine konu olmuştur.

Bu çalışmada Goya'nın doğaüstü, cadıcılık ile ilgili konuları ele aldığı çalışmalarından üçü Erwin Panofsky'nin üç aşamalı sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Goya'nın cadıları ve cadı ritüellerini tasvir ettiği çalışmalarında kullandığı figürler, resmedilenin ötesinde sembolik anlamlara sahiptir. Eserlerde bulunan keçi, baykuş, yarasa, eşek gibi hayvanların yanısıra coroza adı verilen şapkalar, canlı veya cansız bebekler görünenin ötesinde sembolik anlamlar taşımaktadırlar.

Modern sanatın kurucularından ve Romantizmin öncülerinden biri olan Goya'nın cadıcılık tasvirleri, bu bağınaz inancın eleştirisi üzerine kurulmuştur. Ancak Goya'nın eleştirisi sadece toplumdaki cehalete yönelmemiştir. Goya, cadıları konu alan eserleriyle toplumdaki hurafeleri, batıl inanışları, cehaleti eleştirirken kilisenin de toplumun bu inanışlara dayalı korkularından yararlandığını düşünerek eleştirisini kilise kurumuna da yöneltmiştir.

KAYNAKÇA

Akın, H. (2001). Ortaçağ Avrupa'sında Cadılar ve Cadı Avı, Dost Yayınevi, Ankara.

Batur, M. & Başdoğan, A. (2022). Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme, Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 7(14), 38-50.

Batur Çay, M. (2017). "Francisco Goya'nın Kâbus Resimleri Üzerine Bir İnceleme", Yıldız Journal of Art and Design, 4(2): 88-103.

- Bedirhan, Y. (2018). Ortaçağ tarihi, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Campell, M.A. (1978). "Labeling And Appression: Witchcraft İn Medieval Europe", Mid-American Review Of Sociology, 3(2): 55-82.
- Cohn, N. (1970). "The myth of satan and his Human servants" in Mary Douglas, ed., Witchcraft: Confessions and Accusations. London: Tavistock Publications.
- Çelikli, Z. (2021). "İkonolojik ve İkonografik Metot", Yüksek Lisans Vize Ödevi, Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Demir, B. (2017). "Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı Figürü", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.6
- Demir, B. (2020). "Goya'nın Gözünden Cadı Figürü", MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 11(21): 89-102.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Fischer, E. (1974). Sanatın Gerekliliği, Konuk Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ilchman, F. ve Loeb, S. (2014). Goya: Order & Disorder, MFA Yayınları, Boston.
- İba, Ş. M. (2021). "Güncel Heykel Sanatında Büyü Olgusu", Akdeniz Sanat, 15(27): 83-99.
- Kieckhefer, R. (2003). Ortaçağ'da Büyü, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Koç, S. M. (2006). "Romantizm Işığında Francisco Goya Gravür ve Litografilerinin Yüksek Öğretimde Özgün Baskı Uygulama Atölyelerindeki Eğitsel Boyutu", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi/ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kösemihal, N. Ş. (1989). Sosyoloji Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Malinowski, B. (1990). Büyü, Bilim ve Din, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Örnek, S.V. (1966). Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların Ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Örnek, S. V. (1995). 100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Panofsky, E. (2012). İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Şahin, D. (2014). "Francisco Goya'nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri", Ulakbilge, 2(4): 151-169.
- Tekin, B. (2016). "Ortaçağ İspanyasında Büyü Ve Büyücülük Ve Yazınsal Yapıtlara Yansıması", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tekin, Ç. (2022). "18. Ve 19. Yüzyılda Batı Resim Sanatında Büyü İmgesi Kullanan Sanatçılar ve Eserleri". Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Karabük.
- Yayman, Ataseven, S. (2021). "Rubens' İn Mitoloji Konulu Eserİferinin İkonoloji Yöntemiyle İncelenmesi". International Journal Of Eurasia Social Sciences (IJOESS), 12(46): 849-869.
- Yetkin, S.K. (1993). Büyük Ressamlar, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- URL1: <https://arkeopolis.com/buyunun-tarihi-ve-sanat-uzerindeki-etkisi/> (Erişim tarihi: 13.11.2022).
- URL2: <https://www.elmundo.es/cultura/2017/06/22/594abe78e2704e9e4d8b45c8.html> (Erişim Tarihi: 24.12.2022).
- URL3:<https://www.fusd.net/cms/lib/CA50000190/Centricity/Domain/2807/79%20-%20Romanticism%20Goya%20Gericault%20and%20Delacroix.pdf> (Erişim tarihi: 21.12.2022).
- URL4: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/goyas-caprichos/> (Erişim tarihi: 24.12.2022).
- URL5: <https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/vuelo-de-brujas/525> (Erişim tarihi: 24.12.2022).
- URL6: <https://journals.flvc.org/athanor/article/view/126432/125902> (Erişim Tarihi: 22.12.2022).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1:https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_%281819-1823%29.jpg

Görsel 2: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ubirr>

Görsel 3: <https://arkeopolis.com/buyunun-tarihi-ve-sanat-uzerindeki-etkisi/>

Görsel 4: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux>

Görsel 5: <https://arkeopolis.com/buyunun-tarihi-ve-sanat-uzerindeki-etkisi/>

Görsel 6: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73851.html>

Görsel 7:<https://fineartamerica.com/featured/the-witches-sabbath-1797-1798-francisco-goya.html?product=bath-towel>

Görsel 8: https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_%28Goya,_1798%29

Görsel 9: https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_%28Goya,_1798%29