



Kurmaca ile Sanat Tarihi Arasında: *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*

Between Fiction and Art History: *Portrait of a Lady on Fire*

Gül Cevahir Altun¹



öz

Fransız yönetmen Céline Sciamma'nın senaryosunu yazıp yönettiği dördüncü uzun metraj filmi *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019), 18. yüzyılın sonlarına doğru, evlilik portresi siparişi için Bretonya'da bir adaya giden Marianne adındaki ressam ile portrenin modeli aristokrat Héloïse arasında yaşanan aşkı konu edinir. Evlenmek istemeyen ve bu nedenle ressamı poz vermeyi reddeden Héloïse'in portresinin yapım süreci, monarşiyle yönetilen Avrupa'da mirasın ve aile adının taşıdığı ayrıcalıkların aktarılacağı soyun devamı anlamına gelen evlilik geleneği ve portrenin bu gelenek içindeki işlevini yankılar. Politik ve feminist bir yönetmen olan Sciamma evlilik portresi merkezinde inşa ettiği senaryoda, 1970'lerden itibaren feminist sanat tarihi yazınında konu edilen sanatçı kadınların toplumsal konumu, eril bakış, esin perisine indirgenen edilgen kadın model kalıbıyla birlikte kürtaj gibi kadınların yaşamından görünmez kılınan deneyimleri, diğer filmleriyle ortaklaşan toplumsal cinsiyet ve dayanışma vurgusunda bir araya getirerek yorumlamıştır. Kadınların sanat üretimi, eser siparişi, koleksiyonculuk, sanat eleştirilenliği, yazarlık gibi kültür dünyasını şekillendiren birden çok alanda aktif bir üretimle var oldukları 18. yüzyılın ikinci yarısı ile Devrim öncesi Fransa'da aynı zamanda yüzyıla yön veren Aydınlanma düşüncesinin belirleyiciliğinde, kadınların "doğaları gereği" ideal rollerinin ne olması gerektiği tartışması yürütülmüştür. Bu çalışmada, Sciamma'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde 18. yüzyılda Fransa'da sanatçı kadınları kuşatan kurumsal yapı ile kadınların anne ve eş kimliğinin yüceltildiği resim anlayışını feminist perspektifle nasıl yorumladığına odaklanılarak, filmde sanat tarihiyle kesişen temaların Batı sanatından seçilen ilgili örneklerle karşılaştırılarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, Evlilik Portresi, Héloïse, Kürtaj, Uzanan Çıplak

ABSTRACT

Written and directed by French director Céline Sciamma, *Portrait of a Lady on Fire* (2019), Sciamma's fourth feature film, is set toward the end of the 18th century and tells the love story between Marianne, a painter who travels to an island in Brittany for a marriage portrait commission, and Héloïse, the aristocratic model of the portrait. For the upper classes in a monarchy-ruled Europe, marriage was one of the most effective means of protecting and strengthening economic and

¹(Arş. Gör), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: G.C.A. 0000-0003-0655-6133

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Gül Cevahir Altun,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: gul.altun@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 01.02.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 23.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 26.05.2022

Kabul/Accepted: 07.06.2022

Online Yayın/Published Online: 14.06.2022

Atıf/Citation: Altun, Gül Cevahir, "Kurmaca ile Sanat Tarihi Arasında: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 1-55.

<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1066848>



political interests. The painting of the portrait of Héloïse, who does not want to actualize the marriage arranged by her mother and therefore refuses to pose for the painter, echoes the tradition of marriage: the continuation of the lineage to which the inheritance and the privileges of the family name will be passed down, which also demonstrates the function of the portrait in this tradition. Sciamma, a political and feminist director, centers the portrayal of marriage in her screenplay. The social positions of the women painter, the male and the female gaze, and the stereotypes of the passive female model reduced to a muse—all of which have been the subjects of feminist art history critique since the 1970s—along with the female experience, such as abortion, that is rendered invisible, bring together the emphasis on gender and solidarity, also visible in her other films. In the second half of the 18th century, women became more active in shaping the cultural world through their involvement in art production, commissioning, collecting, art critique, and authorship. During this time, the argument for challenging gender roles was brought forward under the ideology of Enlightenment, which steered the century to determine gender roles of women through the idea of the “course of nature,” before the French Revolution arrived. This study, which focuses on how Sciamma interprets through a feminist perspective in her *Portrait of a Lady on Fire*, the institutional structure surrounding female artists in France in the 18th century and the painting concept in which women are glorified as mothers and wives, aim to examine and compare the themes of the film that intersect with relevant examples selected from Western art.

Keywords: Portrait of a Lady on Fire, Marriage Portrait, Héloïse, Abortion, Nude

EXTENDED ABSTRACT

French director Céline Sciamma’s fourth feature film, *Portrait of a Lady on Fire* (2019), is set toward the end of the 18th century and is a love story between Marianne, a painter who travels to an island in Brittany for a marriage portrait commission, and Héloïse, the aristocratic model of the portrait. For the upper classes in a monarchy-ruled Europe, marriage was one of the most effective means of protecting and strengthening economic and political interests. The events transpiring during the painting the portrait of Héloïse, who does not want to actualize the marriage arranged by her mother and therefore refuses to pose for the painter, echoes the tradition of marriage, which means the continuation of the lineage to which the inheritance and the privileges of the family name will be passed down and also demonstrates the function of the portrait in this tradition.

In the film where the “male protagonist” is absent, another main character is Sophie, the young maid who lives with Héloïse and her countess mother in their castle. The story of Sophie’s abortion brings women from different social classes closer together in the script; Sciamma draws attention to the fact that abortion, which is present throughout women’s lives in history, is not mentioned in the history of art, and criticizes the tradition that depicts the female body under the male gaze, which is a model for almost every sacred and profane theme. Sciamma, who is a political and feminist director, centers the portrayal of marriage in her screenplay. The social positions of the women painter, the male and the female gaze, and the stereotypes of the passive female model reduced to a muse—subjects of the feminist art history critique since the 1970s—along with the female experience, such as abortion that is rendered invisible, brings together the emphasis on gender and solidarity, which are also visible in her other films. In this context, although Sciamma chose the late 18th century as a historical background, she handled the composition and narrative with a contemporary perspective. In the second half of

the 18th century, women became more active in the shaping of the cultural world through their involvement in art production, commissioning, collecting, art critique, and authorship. During this time, the argument for challenging gender roles was brought forward under the ideology of the Enlightenment, which steered the century to determine gender roles of women through the idea of the “course of nature,” before the French Revolution arrived. Héloïse, who refuses to marry, and Sophie who does not want to be a mother, are characters who object to the ideal roles assigned to women and at the same time reverse the dominant discourse language used in the 18th century within the scene arrangements and dialogues.

Portrait of a Lady on Fire, which can be analyzed from different perspectives such as film aesthetics or feminist film theory, in this case has not been interpreted with the framework of concepts and theories inherent in cinema. On the contrary, with the interest triggered by the film, it would be appropriate to say this study offers "an insight" into art history by taking the film as the starting point with an approach ranging from fiction to history that oscillates between the representation in the film and the history of Western art.

In the first section of the study, the tradition of the marriage portrait centered in the script can be traced to examples selected from 17th and 18th century French paintings. In these examples it is seen that the portrait of the (prospective) bride is presented as an icon in a ceremonial scene, which depicts a second representational element within the representation. In the second section, together with the Enlightenment, the construction of the idea of marriage and a women's social status are discussed through William Hogarth's *Marriage A-la-Mode* (c.1743) series and “Héloïse,” with its historical and fictional identity, which became a phenomenon in this era. In the third section, which focuses on Sophie's abortion story, showing Sophie and the baby in close contact in the mise en scene of the abortion is interpreted as a contrasting image (at the intersection of history and fiction) to Jean-Baptiste Greuze's *La mère bien aimée* (1769), which reflects the concept of depicting women with an emphasis on motherhood and wifehood in 18th century French art. In the continuation of this section, the abortion story is intertwined with the women's bonfire night scene, on the basis of the witchcraft imagery pointed out by the director. In the last part, the three portraits of “Héloïse,” the Salon exhibition, and the nude drawing of Marianne (that appears as “Marianne/Héloïse” on page 28 of *Metamorphoses*) are mentioned. The latter's interpretation is inspired by John Berger's quote, “The painter's vision binds the woman to him [her] so that they become as inseparable as couples in stone”, in his *Ways of Seeing*.

Giriş: Céline Sciamma ve *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*

Fransız yönetmen Céline Sciamma¹, büyüme sancıları, cinsiyetin keşfi ve ergenlik temalarından yola çıkarak tanımlanmış toplumsal kategoriler içine sığmayan karakterlerin hikayelerini ele aldığı üçlemesi; *Nilüferler* (Naissance des pieuvres, 2007), *Tomboy* (2011) ve *Kızlar Çetesi* filmlerinin (Bande de Filles, 2014) ardından 2019'da çektiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde (Portrait de la jeune fille en feu)² yetişkinlerin dünyasına yönelerek; evlilik portresi, kürtaj, sanatçı kadın, ressam ve modelin karşılıklı konumuyla birlikte bakan ve bakılan arasındaki ilişkiyi, “bakış”ı konu edinir. 18. yüzyıl Fransa'sında, ressam bir kadın ile portresini yapacağı aristokrat kadın arasında yaşanan aşkı anlatan film, konusu, sahnelerin kurgulanış biçimi ve sanat tarihi hafızasına müdahalesiyle 1970'lerden itibaren sanat tarihini feminist perspektifle çözümleyen eleştirel yaklaşıma dahil olmaktadır.

Güçlü hikaye anlatıcılığıyla daha önce farklı yönetmenlerin filmlerinde de³ karşılaştığımız ve senaryo yazımıyla ilişkisine hemen her röportajında değinen Sciamma, Britanya Film ve Televizyon Sanatları Akademisi'nin (BAFTA) senaryo yazarlığına dair düzenlediği konferansta, *arzu* (desire) kavramı merkezinde oluşturduğu yazım yöntemini *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* üzerinden açıklayarak izleyicisiyle paylaşmıştır. Anlatıyı oluşturma sürecini “*düşünceleri arzulamak..arzulardan oluşan bir mimari inşa etmek*”⁴ diye tarif eden Sciamma'ya göre *arzu*, yazarın öznel dünyasındaki mistik duygulanımları dışa vuran güvenilmez, romantik bir iç sese değil aksine etki uyandırmak istenen noktaları tespit etmeye ve arzu duyulan düşünceler hakkında son derece kararlı olmaya işaret eder.⁵ Sciamma'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde gerçekleştirmek istediği ilk güçlü arzu, bütünüyle aşka adanmış bir film ortaya koyabilmektir. Aşkın doğuşunu ve zaman içinde filizlenerek usulca büyümesini anlatacak olan öykü, aynı zamanda aşktan artakalanı, aşkın hatırasını da içerecektir. Bu arzuya eşlik eden bir diğer güçlü arzusu ise, ressamlık mesleğini bilfiil icra eden sanatçı bir kadın ile sanat tarihinde seyir nesnesine, esin perisine (*muse*) indirgenen “kadın model” kalıbından sıyrılarak yaratıcı sürece dahil olan model arasındaki karşılıklı/ortak üretimi canlandırmaktır. Bu öyküyü bir dönem filmi içinde anlatmak isteyen Sciamma, her ne kadar 18. yüzyılın sonlarını tarihi arka plan olarak seçmiş olsa da, form ve anlatıyı güncel bir yaklaşımla ele almıştır.

1 1978 Cergy-Pontoise doğumlu yönetmen, edebiyat eğitiminden sonra sinemaya yönelerek Fransa'nın köklü film okulu La Fémis'den mezun olmuştur. Uluslararası sinema ve görsel-işitsel medya endüstrisindeki uygulama/karar alma pozisyonlarında cinsiyet eşitliğinin sağlaması ve kadın temsiline artırılması üzerine başlatılan 50/50x2020 hareketinin (50/50 pour 2020) Fransa'daki kurucularından ve ilk imzacılarından.

2 72. Cannes Film Festivali'nde (2019) Altın Palmiye için aday gösterilen film, En İyi Senaryo ve Kuir Palmiye dallarında ödüllendirilmiştir.

3 Claude Barras'ın *Kabakçığın Hayatı* (Ma vie de Courgette, 2016) ve André Téchiné'nin *Yaş 17* (Quand on a 17 ans, 2016) filmlerinin senaryosu Sciamma'ya aittir.

4 Céline Sciamma, “Screenwriters' Lecture Series 2019: Céline Sciamma” (BAFTA, 02.12.2019).

5 Konuşmanın transkripsiyonu için: <https://www.bafta.org/media-centre/transcripts/screenwriters-lecture-series-2019-celine-sciamma> (Erişim: 11.11.2021).

Video kaydı: https://www.youtube.com/watch?v=H7F9k-340fc&t=30s&ab_channel=BAFTAGuru (Erişim: 11.11.2021).

Yönetmenin, öykünün geçtiği tarihsel periyod için 1770'leri seçmesi, 18. yüzyılın ikinci yarısı ile Devrim öncesi Fransa'da kadınların sanat üretimi, eser siparişi, koleksiyonculuk, sanat eleştirmenliği, yazarlık gibi kültür dünyasını şekillendiren birden çok alanda etkin bir biçimde var olmalarıyla ilgili olduğu kadar, dönemi çalışan önemli sayıda feminist araştırmacının ortaklaştığı bir tarihsel yorumla da kesişmektedir: Devrim öncesinde toplumsal yaşam, kadınların -ağırlıklı aristokrat, kent soylu, varlıklı ve eğitilmiş olanlar- fikri tartışmaların gerçekleştiği *salon*larda üstlendikleri merkezi rolün, kamusal söze katılmalarını sağlaması sayesinde görece daha özgür ve cinsiyet temelinde eşit olanaklar sunarken, 1789 sonrası süreç kadınları kamusal alandan sınırlayarak onları ev içine; özellikle de annelik kimliğinin yüceltildiği bir aile tablosuna yerleştirir. Kadınları kamusal alanda sınırlayıp sessizleştiren⁶ yeni toplumsal sistem, oy kullanma hakkının tanındığı yirmi beş yaşının üzerinde ve vergi ödeyen erkekleri *aktif*; bu haktan tamamen mahrum bırakılan kadınları -mülksüzler, çocuklar ve diğerleriyle birlikte- *pasif* olarak tarif eden yurttaşlık tanımında kristalleşir.⁷

Kendisini politik ve feminist bir yönetmen olarak tanımlayan Sciamma, hem bir tür özleştirir hem de sanat tarihi yazımı eleştirisiyle söz konusu dönemde kadınların sanat alanındaki etkinliğini filmin ön hazırlık aşamasında öğrendiğini belirtir. Filmde 1770'ler Fransa'sını anakronizmaya düşmeden olabildiğince tarihselliğine uygun canlandırmayı amaçlayarak⁸ özellikle ressam karakterini oluştururken yoğun bir araştırma gerçekleştirmiş, sosyolog Séverine Sofio ile birlikte çalışmıştır.⁹ Senaryoda 18. yüzyılda biyografisiyle öne çıkan sanatçı kadınlardan birini, sözgelimi kraliçe Marie Antoniette'in ressamı, Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842) gibi meslek hayatında zirveye ulaşmış bir sanatçının hikayesini (doğrudan) işlemekten özellikle kaçınır. *Marianne* adında "anonim" bir ressam kurgulayarak ressam kimliğiyle var olma mücadelesi veren sayısız kadından birinin "olağan" hikayesine temas eder. Bu kurgu karakter elbette ressam kadınların kişisel ve kolektif tarihinden izler taşımaktadır.

Örneğin filmde portresini yapacağı *Héloïse* ile manastır eğitimi üzerine aralarında geçen bir diyalogda Marianne; defterinin kenarına çizimler yaptığı için cezalandırıldığı manastırdan, "neyse ki" ilk komünyonundan sonra ayrıldığını söyler. Marianne'in geçmişi için kurgulanan bu öykü, ilk önce Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* başlıklı feminist

6 Lynn Hunt, 1791-1793 arasında kadınların kendi haklarını tartışmak amacıyla Paris ile birlikte taşraya da uzanan elliden fazla siyasi kulüp kurduklarını ancak ekim 1793'te vekillerin karşı harekete geçerek, kadınların dikkatini evdeki görevlerinin dışına çektiği savıyla tüm siyasi kulüplerinin kapatılması yönünde oy kullandıklarını belirtir. Bkz. Lynn Hunt, *İnsan Haklarını İcat Etmek: Tarihsel Bir Anlatı*, çev. Eymir Albal (Ankara: Lykeion Yayıncılık, 2021), 193.

7 1789'u takip eden süreçte "*citoyen/citoyenne - actif/passif*" tartışması için bkz: Joan Wallach Scott, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996), 34-36.

8 "*I didn't want it to be anachronistic at all. I wanted it to be very true, very accurate.*" Alex Heeney, "Interview: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire," in *Portraits of Resistance: The Cinema of Céline Sciamma*, ed. Alex Heeney, Orla Smith, PDF Edition (Seventh Row, 2020), 85.

9 Jenerikte filmin tarih danışmanı olarak Séverine Sofio'nun adı geçmektedir. Sanat sosyolojisi üzerine çalışan Sofio'nun, 1750-1850 arasında Fransa'daki sanat ortamını kadınların konumu üzerinden incelediği çalışması *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles* (Paris: CNRS Editions, 2016) başlığıyla yayınlanmıştır.

sanat tarihi yazımının öncü makalesinde “Büyük Sanatçı”nın kişiliğine atfedilen gizemli yönü eleştirdiği “*Filippo Lippi ve Poussin, Courbet ve Monet okulda derslerine çalışmayıp defterinin kenarına resimler çizmişlerdir-tabii derslerine çalışmayıp defterinin kenarına resim yapan sonra da ancak bir mağaza görevlisi ya da ayakkabı satıcısı olan gençlerden haberimiz olmaz... Vasari’ye göre büyük Michelangelo da çocukluğunda ders çalışacağına hep desen çizermiş.*”¹⁰ sözlerine göz kırpan bir gönderme olduğunu düşündürse de Marianne’in çocukluğundan aktardığı bu deneyim, kurgusal olarak çağdaşı olan Vigée-Le Brun’un altı yaşından on bir yaşına kadar kaldığı manastırda, defterlerinden yatakhane duvarlarına, bulabildiği her şeyin üzerine çizim yaptığı için sık sık ceza aldığını ve ilk komünyonunun ardından manastırdan ayrıldığını yazdığı hatıralarından (*Souvenirs de Madame Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*) doğrudan alınmış gibidir.¹¹ Marianne’in filmin açılış sahnesinde atölyesinde kız öğrencilerine ders verirken gösterilmesi, 1780’lerde atölyesinde birçok kız öğrenciyi yetiştiren Adélaïde Labille-Guiard’ı (1749-1803) anımsatır. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*’ın (metnin devamında *Académie* olarak anılacaktır.) tarihi boyunca kabul ettiği 450’den fazla sanatçı üyesi içinde 15’i geçmeyen kadın üyeleri¹² arasına 31 Mayıs 1783’te Vigée-Le Brun ile aynı gün dahil olan Labille-Guiard, atölyesini dönemin diğer sanatçıları gibi Louvre’a taşıyarak derslerine orada devam edebilmek için çabalamış, ayrıca 1790’da kadınların *Académie*’ye üyeliğinde uygulanan kotanın kaldırılmasını talep ederek eşit haklar için mücadele etmiş bir sanatçıydı.¹³ Nitekim Labille-Guiard, 1785 *Salonuna* kendisini ders verdiği iki genç öğrencisiyle birlikte, büyük bir tuvalin önünde elinde palet ve fırçalarını tutarken betimlediği otoportresiyle¹⁴ katılmıştır.

Film boyunca üretilen resimlerde yakın plan çekimlerde izlediğimiz fırça vuruşları ise -Marianne’in dublörü- 1987 doğumlu Fransız ressam Hélène Delmaire’e aittir. Floransa’da 19. yüzyıl üslubunu benimseyen bir ustanın yanında klasik resim eğitimi alan Delmaire, yönetmenin 18. yüzyıl kopyaları yerine özgün güncel üslubunu Marianne’e aktarabilecek ressam arayışını başarıyla karşılayarak filmin etkileyici görseelliğini oluşturmada aktif bir rol üstlenir. Gösteriminin ardından film üzerine yazılan değerlendirmelerde, Marianne’in elinden çıkan resimlerin 18. yüzyıl üslubunu yansıtmadığını ifade eden bazı eleştiriler yöneltmiş olsa da, resimlerdeki görseellik filmin çağına uygun yapıma arzusuyla çelişmez. Üstelik Marianne, yaratıcı dehayı erkek sanatçıya atfeden, sanat tarihi yazımında da belirleyici olmuş geleneksel söyleme karşı zamanının üslubunu aşan bir sanatçı örneği olarak düşünülebilir. Sanat tarihinde, aynı çağ içinde farklı üslupların bir arada bulunabilmesi bir yana (örneğin 18. yüzyıl için Rokoko ve Neoklasisizm), Delmaire’in filmdeki (gerçek) oyuncular ve (kurgu)

10 Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” çev. Ahu Antmen, *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 131.

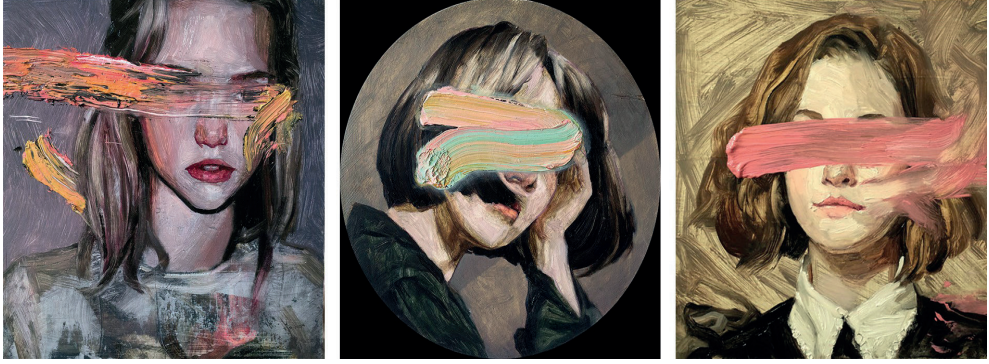
11 Vigée-Le Brun’un yazdığı hatıraları, sanatçı seksen yaşındayken 1835’te yayınlanmaya başlamıştır. Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, trans. Lionel Strachey (New York: Doubleday, Page & Co, 1903), 3, 6. Fransızca orijinali için bkz. <https://www.gutenberg.org/ebooks/23019>.

12 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 79.

13 A.e., 81.

14 1785, TheMet, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436840>.

karakterlerle yaşıt ressam bir kadın olarak üretim sürecine kendi üslubuyla dahil olmasını, kurgunun sinema perdesinin ötesine geçerek güncel olanla bağ kurduğu yeni bir katman olarak yorumlayabiliriz. Bu bağ aslında daha en başta, filmin adında; teknik olarak kameranın kaydettiği sinematik görüntüler/ingeler bileşkesi *film* ile sanat yapıtı olarak *resim* arasındaki ilişkiselliği hatırlatan bir tür oyunla da kurulmuştur; Batı sanatı yapıtlarına sahip herhangi bir müzenin koleksiyonunda onlarcasını görebileceğimiz türde bir resmin adıdır “Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi-*Portrait de la jeune fille en feu*”.



F. 1: Hélène Delmaire, Eyeless, (2017-16-15), ©Hélène Delmaire.



F. 2: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

18. yüzyıl Fransız resminde ölü kuş, kapısı açık kafes, kırık testi, kırılmış yumurtalar gibi örtük sembollerle ergenlik çağındaki kız çocuklarının cinselliğini vurgulayan, eril bakışın hakimiyetindeki resimlerin adlarında da sıklıkla karşılaştığımız “-Une- Jeune Fille” kalıbı, filmde kadın ressamın imgeleminden kadın sevgilisini betimlediği bir resmi tanımlamak için kullanılmış olmasıyla da geleneği eleştiren bir söylem taşımaktadır. Hélène Delmaire de,

filmdeki ressam Marianne'in tamamladıktan sonra yüzünü deforme ettiği ilk portreyi, kendi portfolyosundaki, yüzlerini kalın bir boya şeridiyle bozduğu *eyeless* portre serisinin (F.1) bir tür ekosu olarak yorumlar.¹⁵ Delmaire'in güncel çalışmaları arasından filme sızdırılmış gibi olan bu resim, filmde yalnızca flu bir görüntüyle arka planda görülebilmektedir (F.2).

Senaryonun başlı başına bir izlek olarak ele alınabilecek¹⁶ yoğunlukta bir diğer katmanını ise 'aşkın şimdi ve buradalığından' geçmişte kalmaya uzanan zaman geçişini sağlamak amacıyla kurguya zarafetle işlenen *Orpheus ve Eurydike* miti oluşturur. Filmde Ovidius'un *Dönüşümler*'ine (*Metamorphoses*) yer verilmesi 18. yüzyılın klasisizm ile olan kuvvetli bağına da hatırlatır. Batı sanatı ve felsefesinin defalarca yüzleştiği anlatılardan biri olan *Orpheus ve Eurydike* miti, ortaya çıktığı andan filmin sonuna dek bir sarmaşık gibi hem karakterlerin hem de izleyicinin (hayal) dünyasını akışkan bir zaman duygusuyla sarmalar. Mitin görsel motifleri ve anlatısı Marianne ve Héloïse'in aşkını aktarmada Sciamma'nın yorumuyla özgün bir metafora dönüşmüş, öyküyü derinleştiren bu metafor izleyicinin film üzerine tefekkürünü artıran bir etki uyandırmıştır.

Sciamma BAFTA konferansında, filme ilişkin en tuhaf şey diye söze başlayarak; "bitişin" filmi başlatmış olduğunu; bu filmi, son sahnede yer alan, "birinin, eski sevgilisini bir konser salonunda daha önce paylaştıkları bir müziği dinlerken izleyişini" gösterme arzusu için yaptığını söyler. *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, gösteriminin ardından kadın bakışının (*female gaze*) adeta bir manifestosu olarak yorumlanmıştır. Sciamma filmde *Orpheus*'un iktidarını model konumundaki Héloïse'in yorumuyla¹⁷ bozuma uğrattığı gibi sanat tarihinde aktif bakışın sahibi erkek ressam ve pasif/bakılan/sessiz kadın model arasında kurulu eril iktidar ilişkisiyle ikisi de kadın olan ressam ve modelin birlikte çalıştığı sahnelerdeki diyaloglar aracılığıyla da hesaplar. Biraz mağrur bir tavırla "*Üzgünüm ama sizin yerinizde bulunmak istemezdim*" diyerek "bakılan" konumunda olmak istemediğini söyleyen ressamı "*İyi de sizinle aynı yerdeyiz tam olarak aynı yerde! Buraya gelin ve bakın* (tuvalin durduğu yeri işaret ederek) *madem siz bana bakıyorsunuz, sizce ben kime bakıyorum?*" diye yanıtlayan model, bulunulan yerden kimin bakan, kimin bakılan konumunda olduğuna ilişkin kanıksanmış algıyı hedef alır, bakışın karşılıklılığını hatırlatır. Sciamma yönetmen olarak "bakışı" nı vurguladığı son konser sahnesinde, kamerayı kullanma biçimiyle Laura Mulvey'in "*sinemayı tanımlayan, bakışın yeri onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır*"¹⁸ diye tarif ettiği olanaklar alanına deyim yerindeyse hakkıyla yerleşir. Ancak baştan belirtmek gerekirse film estetiği, feminist film ya da toplumsal cinsiyet perspektifi

15 Héléne Delmaire, *The Brush Behind the Film: How Painter Héléne Delmaire Created Our Portrait of a Lady on Fire Cover*, interview by Benjamin Mercer, Criterion, September 2, 2020. <https://www.criterion.com/current/posts/7084-the-brush-behind-the-film-how-painter-h-l-ne-delmaire-created-our-portrait-of-a-lady-on-fire-cover>, (Erişim: 17.11.2021).

16 *Orpheus ve Eurydike* mitinin filmdeki işlenişini eril bakış ve *katabasis* temelinde ele alan bir çözümleme için bkz: Süheyla Tolunay İşlek, "Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi," *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, no. 13, (Temmuz 2020), 25-42.

17 Héloïse miti yorumlarken, belki de Eurydike'nin *Orpheus*'a "arkana dön" demiş olabileceğini söyleyerek bakışı yönlendirenin Eurydike olduğunu ima eder.

18 Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması," çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare*, no. 3 (1993): 23.

gibi çok yönlü okuma olanakları barındıran *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* bu çalışmada sinemaya içkin kavramlar ve kuramlar çerçevesinde yorumlanan bir film çözümlemesine konu edilmemiştir. Aksine filmin tetiklediği ilgiyle kurgudan tarihe uzanan bir yaklaşımla, filmin Batı sanatı tarihiyle kurduğu tematik ve tarihsel bağların açılmanması amaçlanmıştır. Bir diğer deyişle, filmi çıkış noktası olarak sanat tarihine bir “bakış” atıldığını, filmdeki temsil ile sanat tarihi arasında bir tür mekik dokunduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çalışmanın birinci başlığı altında senaryonun merkezindeki evlilik portresi geleneğinin 17. ve 18. yüzyıl Fransız resminden seçilen örneklerle izi sürülmüştür. İkinci başlıkta Aydınlanma ile birlikte inşa edilen evlilik anlayışı ve kadının toplumsal konumu William Hogarth’ın *Modaya Uygun Evlilik* (y.1743) serisi ve kültür tarihindeki yeniden yorumlamalarla anlamı çoğalan, tarihi ve kurgusal kimliğiyle bir fenomene dönüşen “Héloïse” üzerinden ele alınmıştır. Filmde feminist eleştirinin güçlü ve etkileyici bir anlatımla kendini gösterdiği Sophie’nin kürtaçı öyküsüne odaklanılan üçüncü başlıkta kürtaçın sahnelenme biçimi, Jean-Baptiste Greuze’un, 18. yüzyıl Fransız sanatında kadını anne ve eş kimliğiyle öne çıkararak betimleme anlayışını yansıtan *Sevgili Anne* (1769) resmiyle karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Bu bölümün devamında kürtaçı öyküsüyle iç içe kurgulanmış olan kadınların gece şenliği sahnesi, yönetmenin işaret ettiği cadılık imgelemi temelinde okunmuştur. Son başlıkta ise “Héloïse”in portreleri aracılığıyla portredeki temsilin sorgulanması, Marianne karakterinden yola çıkarak *Académie*’de sanatçı kadınların konumu ve filmde yorumlanan “uzanan çıplak” teması üzerinde durulmuştur. Sıralanan bu başlıklar sinema ve sanat tarihi açısından tamamıyla yeni bir keşfe ait olmasa da “*Bu noktada kurmaca büyük olasılıkla olgulardan daha fazla hakikat içerir.*”¹⁹ diyen Virginia Woolf’un gerçeklik üzerine düşünme biçimi bu çalışmaya esin vermiştir. Öncelikle, metnin anlaşılabilirliğini artırmak amacıyla filmin konusuna kısaca yer verilmesi uygun olacaktır.

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Film, usta bir ressam olarak kız öğrencilerine portre konusunda ders veren Marianne’in atölyesini gördüğümüz açılış sahnesinin hemen ardından bir geriye dönüş ile başlar. Devrim öncesi Fransa’da Bretonya’ya bağlı bir adada²⁰ geçen öykü, “evlilik portresi” üzerine inşa edilmiştir. Portre aracılığıyla kızını soylu bir Milanolu ile evlendirmek isteyen kontes²¹ (Valeria Golino) onunla birlikte İtalya’ya taşınarak taşra aristokrasinin kısıtlı hayatından kurtulmayı, özlem duyduğu Milano’da geçen eski günlerine kavuşmayı ister. Kontesin ayarladığı evlilik planı büyük kızının kendini kayalıklardan aşağı bırakarak intihar etmesine neden olmuştur. Ancak bu trajik olay evlilik planını etkilemez; bu sefer kontesin manastırda eğitim gören diğer kızı Héloïse (Adèle Haenel) portresi yapılmak üzere şatoya getirilir. Fakat Héloïse de uysal değildir, kendi “geleceğinin iyiliği için” annesi tarafından ayarlanan

19 Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012), 6.

20 Sahil ve kayalık manzaraları Bretonya’ya bağlı Quiberon Yarımadası’nda, şatoda geçen iç mekan sahneleri ise Paris’e bir saat mesafedeki Seine-et-Marne’da bulunan Château de La Chapelle Gauthier’de çekilmiştir.

21 Film boyunca adı söylenmez “kontes” olarak bahsi geçer.

evliliğin gerçekleşmesine ayak direr ve poz vermeyi reddeder. Portre için çalışan ilk ressam, bu durumdan usanarak portreyi bitirmeden şatodan ayrılmıştır. Bunun üzerine kontes farklı bir yola başvurur; Héloïse portresinin yapıldığını bilmemelidir. Portre siparişi için anlaşılan yeni ressam, genç Marianne (Noémie Merlant) şatoya varınca ressam kimliğinin gizlenerek Héloïse'e yürüyüş refakatçisi olarak tanıtılacağını öğrenir. Yürüyüşler sırasında modelini gözlemlemeli ve onun haberi olmadan portreyi gizlice yapmalıdır. Kontes intihar eden kızında yeterince tedbirli davranmadığını düşünerek bir süredir Héloïse'in dışarı çıkmasına izin vermemektedir. Marianne'in gelişiyle yalnızlığı hafifleyen Héloïse, birlikte yaptıkları yürüyüşlerde kısıtlı da olsa özgürlük hissini duyumsar. Kısa zamanda artan paylaşımlarının etkisiyle Héloïse'e karşı kendini sorumlu hisseden Marianne, kontesten izin alarak olup biteni açıklamak ve tamamladığı portreyi ilk önce Héloïse'e göstermeyi ister. Gerçeği öğrenerek kendi portresiyle karşılaşan Héloïse'in, portreyi duygudan ve ruhtan yoksun olmakla eleştirmesiyle "ressamlık gururu" incinen Marianne öfkelenerek, tamamladığı portrenin yüzünü deforme eder. Portrenin tatmin edici olmadığını kabul eden ressam daha iyisini yapabileceğini göstermek için yeniden başlamayı teklif eder. Kontes bu beceriksizliği mazur görmek istemez ancak bu sefer Marianne'i kaybetmek istemeyen Héloïse'in poz vermeyi kabul ettiğini söylemesiyle ressamın ikinci bir şans verir. Kontes beş gün için şatodan ayrılacaktır, döndüğünde portrenin bitmiş olmasını ister. Adeta bir iktidar temsili olan kontesin oradan ayrılmasıyla birlikte hikayenin devinimi değişir.

"Erkek kahramanın" yer almadığı²² filmin dördüncü ana karakteri; şatoda kontes ve Héloïse ile birlikte yaşayan genç hizmetçi Sophie (Luàna Bajrami)'dir. Kontesin yokluğuyla birlikte kadınlar arasındaki sınıf hiyerarşisi de belirsizleşir. Birlikte yemek hazırlayıp, kart oynarlar, Ovidius'u okuyup *Orpheus ve Eurydike* üzerine tartışırlar. Héloïse ve Marianne, portrenin yapımı sırasında giderek daha da yakınlaşır. Sophie, senaryo içinde farklı toplumsal sınıflardan kadınları birbirine yakınlaştıran ikinci bir öykünün ana karakteridir. Hamile olduğunu anlayan Sophie'nin kimse fark etmeden kürtaj yaptırabilmesi için üç kadın dayanışmaya girer. Bölgenin kadınlarının gece vakti bir araya gelerek ateş eşliğinde şarkı söyledikleri şenlikte Sophie'nin hamileliğini sonlandıracak ebe kadınla sözleşilir. Aynı gece Héloïse Marianne'e olan duygularının farkına varır ve dalgınlıkla Marianne'e baktığı bir anda elbisesinin etekleri alev alır. Marianne'in yaklaşık iki hafta süren Bretonya günlerinden zihnine kaydettiği bu imgeyi, filmin açılış sahnesinde gördüğümüz öğrencilerin depodan çıkardığı resimde (F.3) ölümsüzleştirdiğini anlarız. Portre tamamlandıktan sonra Marianne adadan ayrılır. Marianne yıllar sonra Héloïse'i bir konser salonunda son bir defa daha görür ancak Héloïse onu görmez. İki kadın da konseri dinlemeye yalnız gelmiştir. Orkestra Vivaldi'nin *Yaz*'ını çalmaya başlar. Bu, daha önce Marianne'in şatodaki klavsende Héloïse'e çalmaya çalıştığı bestedir. Héloïse yaşadığı aşkın hatırasını getiren müziğin duygusal yoğunluğuyla içlenerek ağlar ama gülümser de. Film, Marianne'den uzanıp Héloïse'in yüzüne odaklanan son bakışla sona erer.

22 Dört kadın karakter etrafında gelişen öyküdeki az sayıdaki erkek karakter yalnızca filmin başında ve sonunda kısaca görünürler.



F. 3: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

I. 17. ve 18. Yüzyıl Batı Sanatında Evlilik Portresi

Marianne'in adaya vardığı günün sabahında kontesle gerçekleşen ilk görüşmesinde, yapım sürecini izleyeceğimiz portrenin bir geleneğin devamı olduğunu öğreniriz. İki kadın sırtları kameraya dönük halde bir tabloya bakarlar (F.4); incelenen kontesin Marianne'in ressam babası tarafından yapılmış olan evlilik portresidir. Bu noktada senaryo sanat tarihindeki ressam babalar ve kızları konusunu yinelemektedir.²³ Annenin evlendirilmesinde de portre aracı kılınmış, tıpkı kızının Bretonya'dan Milano'ya gönderilecek olan portresi gibi kontesinki de yaşamını sürdüreceği yabancı yere ondan önce ulaşmıştır. Şatoya ilk kez girdiğinde kendisini duvarda asılı portresine bakarken bulduğunu söyler, çoktan orada olan portre öznesini beklemektedir. Kontes, kızının evliliğinin gerçekleşebilmesi ve Milano'ya gidebilmelerinin taliplinin portreyi beğenmesine²⁴ bağlı olduğunu ifade ettiğinde, Marianne yetkinliğinden şüphe duymayan bir ressam tavrıyla Milano'ya gideceklerinin teminatını verir.

23 Nochlin aynı makalesinde sanat tarihinde ressam babalar ve kızları konusuna değinir. Bkz. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", 148-49.

24 Evlilik portresinin beğenilmemesiyle ilgili sanat tarihinde deyim yerindeyse efsaneleştirilen bir anlatımın odağında Hans Holbein'in (y.1497-1543) günümüzde Louvre müzesinde sergilenen Cleve dükünün kızı *Anne'in Portresi* (1539) resmi yer alır. Holbein, İngiltere kralı VIII. Henri'nin talimatıyla müstakbel eş adayının portresini yapmak üzere, evlilik görüşmelerini sürdüren elçiyle birlikte 1539'da Cleve düküğüne bağlı Düren'e gönderilmiştir. Saraya gönderilen portrenin memnun edici görünüşü üzere aynı yılın sonlarına doğru Anne'i İngiltere'ye davet eden VIII. Henri, buluşma yüz yüze gerçekleştiğinde büyük bir hayal kırıklığına uğramış ve Anne'in anlatıldığı gibi güzel olmadığından şikayet ederek altı ay içinde evliliği sonlandırmıştır. Holbein'in gerçeği çarpıtarak Anne'i abartılmış bir güzellikle betimlediğini ifade eden eleştirel yorumlara Arthur B. Chamberlain, yazdığı Holbein monografisinde karşı çıkarak bu yorumların gerçeği yansıtmadığını belirtir. Chamberlain'e göre kral VIII. Henri'nin yaşadığı hayal kırıklığını aktaran yazılı kaynaklarda portreye doğrudan bir referans bulunmamaktadır. Holbein'in takip eden yıl maaşını almaya devam etmesini de sanatçı-hami krizinin yaşanmadığını doğrulayan bir kanıt olarak yorumlar. Bkz: Arthur B. Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, vol. II (New York: Dodd, Mead and Company, 1913), 171-184.



F. 4: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Evlilik ile ilintili, özellikle de gelinin odakta olduğu temaların görsel temsili Linda Nochlin'in deyişiyle, Antikiteden Dada çağına kadar sanatın konusu olagelmıştır.²⁵ Değişen toplumsal koşullara bağlı olarak farklı dönemlerde üretilmeye başlanan bu temalar Batı sanatı kapsamında; düğün (Pieter Bruegel, *Köy Düğünü*, 16. yy.), evlilik portresi (Rubens, *Maria de Medici'nin Portresinin Takdimi*, 17. yy.), evlilik sözleşmesi (William Hogarth, *Evlilik Sözleşmesi*, 18. yy.), gelinin uyku vakti -*coucher de la mariée*- (Pierre Antoine Baudouin, 18. yy.), gelinin hazırlanması/süslenmesi -*toilette de la mariée*- (Courbet, 19. yy. - Max Ernst, 20. yy. yapıtları) ve benzeri alt başlıklarda örneklendirilebilir.²⁶ Monarşiyle yönetilen Avrupa toplumunda kraliyet mensupları ve aristokrasi için evlilik, ekonomik ve politik çıkarları koruyup güçlendirmenin en etkili araçlarından biriydi. Hobsbawm, 18. yüzyılın ikinci yarısı için Fransa'da düzenli bir gelir ve ticaret faaliyetlerinden yoksun olan soyluların ekonomik durumunun malikane gelirinin yanı sıra evlilik bağıyla gelecek olan varlığa tabi olduğunu yazar.²⁷ Senaryonun merkezinde yer alan evlilik portresi de evlilik geleneğinin soyluların hamiliğinde sanat piyasasında üretilen bir aşamasını temsil etmektedir. Filmde Fransız ve İtalyan aristokrasisi arasında, portrenin aracılığında kurulması planlanan evlilik, imgesel bir çağrışımla 17. yüzyılda iki ülke arasında kraliyet düzeyinde gerçekleşen ve sanat tarihine konu olan ünlü evliliği anıtırır. Maria de' Medici'nin Paris'te Lüksemburg Sarayını dekore etmek üzere 1621'de Rubens'e (1577-1640) sipariş verdiği resim dizisi aynı zamanda bu

25 Linda Nochlin, *Courbet* (London: Thames & Hudson, 2007), 55.

26 Pieter Bruegel, *Köy Düğünü*, 1568, Kunsthistorisches Museum, Viyana; Pierre Antoine Baudouin, *Gelinin Uyku Vakti*, 1767, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa; Gustav Courbet *Gelinin Hazırlanması*, y.1850-1855, Smith College Museum of Art, Northampton, MA; Max Ernst, *Gelinin Hazırlanması*, 1940, Guggenheim, NYC.

27 Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı 1789-1848*, çev. Bahadır Sina Şener (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005), 66-67.

geleneğin görsel bir tarihçesini de içermektedir. Maria de' Medici'nin hayatından önemli olayların tuvale aktarılacağı bu biyografik proje tüm örtük politik göndermelerinin²⁸ yanı sıra Rubens'in mitolojik ve alegorik figürlerle kurguladığı sahnelere evlilik geleneğini de taşımıştır. Seride²⁹ yer alan *Maria de' Medici'nin Portresinin IV. Henri'ye Takdimi* (y. 1622-1625) başlıklı resim Medici prensesinin Fransa kralının beğenisini kazanmak üzere gönderilen portresini konu edinir (F.5a-b). Yunan mitolojisinde *Hieros Gamos*'un (kutsal evlilik) temsilcileri Zeus ve Hera'nın tanıklığında göksel ve yersel dünyanın gözden uzak bir doğa manzarası içinde bir araya getirildiği kompozisyonda, tarihsel olarak elçilerin gerçekleştirdiği sunum görevi, evlilik ve düğün tanrısı Hymen'e aktararak betimlenmiştir. Başlangıçta düğün şarkısının kişileştirmesi olan *Hymenaeus* ya da *Hymen*, gençlik ve olağanüstü güzellikle imlenen bir tanrı olarak görsel sanatlarda, aşk tanrısı Eros'a göre yüzünde daha ciddi bir ifadeyle, ince uzun yapılı ve elinde bir meşaleyle gösterilerek temsil edilmiştir.³⁰ Portrenin güzelliğinden etkilenen kralın hayranlık dolu bakışları ve heyecanla kaldırdığı eline eşlik eden Eros ve Fransa kişileştirmesi mavi elbiseli figürün el jestleri, kompozisyonda aşk ve romantizm duygularını kuvvetlendiren öğeler olarak belirse de bu evliliğin esas olarak, ekonomik borç içindeki Fransa kralının politik çıkarları gereğince planlandığı bilinmektedir.

-
- 28 Kral naibi Maria de' Medici'nin, oğlu kral XIII. Louis tarafından gönderildiği Blois sürgünü (1617-1619) dönüşünde sipariş verdiği resim dizisinde politik iddialarını alegorik bir anlatımla gizlediğini öne süren görüşlerin değerlendirildiği bir çalışma için bkz: Sara Galletti, "Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France," *Renaissance Quarterly* 67, no. 3 (2014): 878-916, <https://doi.org/10.1086/678777>.
- 29 Louvre Müzesi'nde sergilenen yirmi dört tablodan oluşan "Maria de' Medici Çevrimi"nde (1622-1625) evlilik temalı iki resim daha yer almaktadır. Bunlardan ilki, 5 Ekim 1600'de Santa Maria del Fiore Katedrali'nde kimlikleri tanınacak şekilde betimlenmiş soylu konuklar (bu törene katılan Rubens kendisini de kompozisyona dahil etmiştir) eşliğinde gerçekleşen Maria de' Medici ile IV. Henri'nin düğün törenini konu edinir. IV. Henri'nin yer almadığı düğün töreninde alışıldık bir usulle (vekaletle evlenme; *proxy marriage*), Fransa kralına Maria de' Medici'nin amcası Ferdinando I de' Medici (Granduco di Toscana) vekalet etmiştir. Maria de' Medici'nin oğlu XIII. Louis ile İspanya prensesi Anna (Avusturyalı Anna) ve kızı Elizabeth ile gelecekteki İspanya kralı IV. Felipe'nin çifte evliliğini konu edinen *İspanya Sınırında Prenseslerin Takası* isimli ikinci resim ise evlilik kutsamasından ziyade kraliçenin evlilik diplomasisindeki başarısını betimler. (Ayrıca kraliçe en küçük kızı Henrietta Maria'yı da, Notre Dame Katedrali'nde damadı bir vekilin temsil ettiği törenle İngiltere Kralı I. Charles ile evlendirmiştir)
- 30 Leonhard Schmitz, "Hymen or Hymenaeus," in *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, ed. William Smith (London: C.C. Little and J. Brown, 1849), 536-537.



F. 5a-b (detay): Pieter Paul Rubens, *Maria de' Medici'nin Portresinin IV. Henri'ye Takdimi*, y. 1622-1625, tuval üzerine yağlıboya, 394 x 295 cm., Musée du Louvre, Paris.
© Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard.

Rubens'in resmi Batı sanatı tarihinde konuyla ilgili öne çıkan ana örnek olsa da 18. yüzyıl Fransız sanatında yer alan, çoğunluğunu çoğaltılabilir niteliğiyle gravürlerin oluşturduğu yapıtlar, evlilik portresi geleneğinin yaygınlığını gösterir. Şüphesiz portre, kişinin simasını tanıtmaya ya da hatırasını kayıt altına alma gibi doğrudan "pratik" işlevleriyle evlilik sürecine dahil edilmiştir. Ancak burada yer verilecek olan diğer örnekler, filmde yöneltilen; iki yabancı kişinin evlendirilmesi özellikle de kadının eş olarak sunulması/verilmesi eleştirisine paralel olarak, portrenin, öncelikle iki taraf arasında politik ve ekonomik işbirliğinin garanti altına alınması anlamına gelen evlilik anlayışında nasıl bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Stefan Zweig 1932'de yazdığı biyografisinde Marie-Antoinette için şöyle diyordu: "*Bir arşidüşesin mutlu olmaya ne ihtiyacı vardır ki, kraliçe olduktan sonra?*"³¹ İki taraf/soy arasında imzalanan sözleşmeyle evlilik kaskatı maddeler silsilesine indirgenmiş olmaktadır.

Filmde Héloïse ve intihar eden kardeşinin evliliği neden reddettiklerini açıklayan birden çok diyalog yer alır. Héloïse kardeşinin yazdığı son mektupta nedensizce özür dilemesini onu kendi kaderine terk etmiş olmasından duyduğu üzüntüye yorar. Mesleğini uygulayarak "ev dışındaki" hayata katılabilen ve ayrıca babasının işini (atölyesini) devralacak olmasının da sağladığı ekonomik güvenceyle evlenip-evlenmeme kararı kendisine ait olan ressamın, bu durumda intihar edecek kadar kötü olanın ne olduğunu sorgulayan kibirli çıkışına, Héloïse kızgınlıkla "*evliliğim hakkında ne biliyorsunuz?*" diye karşılık verir. Marianne, "*Milanolu bir soyluyla evlendirileceksiniz o kadarını biliyorum*" der. "*Ben de bu kadarını biliyorum neden endişelendiğimi anladınız mı?*" diye yanıtlayan Héloïse bu zoraki evliliği "sürgün"

31 Stefan Zweig, *Maria Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi*, çev. Tevfik Turan (İstanbul: Can Yayınları, 2021), 21.

olarak tanımlar. Marianne, gizlediği ressam kimliğini açığa çıkardığında, Héloïse ressamı sürgün projesine ortak olmakla eleştirir. Bu eleştiri modeli istediği dışında yapıtına konu eden sanatçının etik sorumluluğunu irdeleyebileceğimiz önemli bir soruyu zihnimize yerleştirir.

Filmden uzaklaşmak pahasına bir parantez açarak evlilik portresi geleneğine bakıldığında, 17. yüzyıl sonlarından itibaren 18. yüzyıl sanatında üretilen yapıtlarda gelinin (adayının) betimlendiği portrenin bir ikon ya da kült nesnesi gibi törensel bir sunum sahnesinin içine, temsil içine ikinci bir temsil ögesi olarak yerleştirildiği görülmektedir. Siparişinden başlayarak sunum ve sergilenme süreciyle adeta bir patriyarka simgesine dönüştürülen portre örneklerinden biri, Fransa kralı XIV. Louis ile Savoy Dükü II. Victor Amadeus'un Dokuz Yıl Savaşlarını (1688–1697) sonlandırmak üzere 1696'da imzaladıkları Turin Antlaşması maddeleri uyarınca 1697'de gerçekleştirilen evliliği konu edinen gravürdür (F.6).

Gravürde, Fransa veliahtı Burgonya Dükü Louis ile evlendirilecek olan Savoy Dükünün kızı Marie Adélaïde'in portresinin sunumu Rubens'in örneğindeki gibi mitolojik figürlerin eşlik ettiği bir kurguyla betimlenmiştir. Fransa ve Savoy soylularının da eklenmesiyle tarihi evlilik ile alegorik anlatımın bir araya getirildiği kompozisyonda, gelinin portresini sunma işi bu sefer -gerçekte arabuluculuğu yapan kraliyet elçileri gibi- ulak tanrı Hermes'e atfedilmiştir. Yunan mitlerinde tanrısal özellikleri "geçiş" içeren anlatılarda vurgulanan Hermes; Zeus'un habercisi, çobanların ve hırsızların tanrısı, yolcuların kılavuzu, kurnazlığıyla her türlü mübadele ve anlaşmanın ustası olduğu gibi "yabancı gelini bir *hestia*'dan (ocak) ötekine götürmede de ustadır."³² "Genç kızlıktan evli kadın olmaya" geçiş anlamını taşıyan geleneksel evlilik sürecinde "gelinin, babasının *aikos*'uyla (ev, yurt) kocasının *aikos*'unu ayıran yolu geçmesine izin veren Hermes, yabancının bu yeni aile bağına uyumunu sağlamakla da görevlidir."³³ Kompozisyondaki alegorik anlatım; sol üstte evliliği olumsuz etkilerinden korumak için kovulan kıskançlık (*envy*) ve kötü söz (*calumny*), ortada trampet ile evliliği kutlayan zafer (*victory*) ve ün (*fame*) gibi kişileştirilmiş figürler ile portrenin hemen alt kısmında içinden taşan hasat mahsülleri, evlilikle artacak bolluğu vurgulayan bereket boynuzu (*cornucopia*) betimleriyle kuvvetlendirilmiştir. Bulutların arasından ışık saçarak beliren sanatların koruyucu tanrısı Apollon'un betimi ise seçtiği "Güneş Kral" (*Le Roi Soleil*) adlandırılmasıyla kendisini Apollon ile eşleştiren XIV. Louis'ye açık bir methiyedir.

32 Yves Bonnefoy, "Evlilik Tanrıları," *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, haz. Levent Yılmaz (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), 256.

33 Bonnefoy, "Hermes.," 402.



F. 6: Denis Née (Nicolas de Largillière kopyası), *Burgonya Düğü Louis ile Marie Adélaïde'in Evliliği*, y.1770, gravür, 25 x 37 cm., The British Museum, Londra.

Yunan ve Roma mitolojisinden alınan figürlerin yanı sıra dönemin ünlü gravürçüsü Pieter Schenk(I)'in (1660-1718/19), henüz evlenen Louis ve Marie Adélaïde'i birbirlerinin portreleriyle betimlediği iki ayrı gravür örneğinde görüldüğü gibi Klasik Roma yazınından alıntılanan ifadeler de evlilik temasını işleyen yapıtlara dahil edilmiştir. Louis'nin Marie Adélaïde'in portresini tutarken gösterildiği gravürün (F.7) alt kısmında, Vergilius'un Aeneis Destanı'nda Aeneas'ın "göz kamaşturan güzelliğiyle" Dido'yu gördüğü anı tasvir eden "dum stupet obtutuque haeret defixus in uno" "İçi hayranlıkla dolar Troialı Aeneas'ın / bir resme takılır gözleri, donakalır birden."³⁴ dizesine; Marie Adélaïde'in, Eros ya da Hymen'in³⁵ meşale ışığıyla aydınlatarak işaret ettiği Louis portresi ile betimlendiği gravürün (F.8) altında ise Catullus'un, dostları Manlius ile Iunia'nın evliliğini anlattığı düğün şiirinde (*epithalamium*)³⁶ yer alan; "Çünkü Manlius'la evleniyor / Iunia, Idalum'da oturan / Venüs kadar güzel / Frigyalı yargıcın yanına geliyor / uğurlu namuslu genç kız."³⁷ bölümünün son dizesi "bona cum bona nubet alite virgo" eklenmiştir. Bu örneklerdeki betimleme anlayışı, hükümdarlığını emperyal bir güç olarak tesis

34 Vergilius, *Aeneis*, 1. 490-500, çev. Türkan Uzel (Ankara: Öteki Yayınevi, 1998), 27.

35 18. yüzyılın sonlarına doğru evlilik ve cinselliğin bir aradalığını vurgulayan Venüs, Eros ve Hymen'in üçlü figür grubu olarak betimlendiği özellikle Pierre-Paul Prud'hon'un (1758-1823) yapıtlarında yer bulan bir kompozisyon kalıbı türetilmiştir.

36 Catullus, *Bütün Şiirleri: Veronalı Catullus'un Kitabı*, çev. Çiğdem Dürüşken ve Erdal Alova (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 11.

37 Catullus, *Bütün Şiirleri: Veronalı Catullus'un Kitabı*, 61. 16-20, 65.

etmek isteyen ve Roma mirasını sahiplenen XIV. Louis'nin 1648'de kurduğu *Académie*'nin klasisizmi ve antikiteyi yücelten sanat idealinden bağımsız değildir. Vernon Hyde Minor, kültür alanında da hegemonya kurmak isteyen XIV. Louis'nin siyasi emelleri ile *Académie*'nin programı arasında inkar edilemez bir bağ olduğunu vurgular.³⁸



F. 7: Pieter Schenk I, *Burgonya Dükü Louis, Marie Adélaïde'in Portresiyile*, y.1697, gravür (mezzotint), 25.7 x 17.5 cm., The British Museum, Londra.

F. 8: Pieter Schenk I, *Marie Adélaïde, Burgonya Dükü Louis'nin Portresiyile*, y.1697, gravür (mezzotint), Bibliothèque Nationale de France (Michel Hennin collection), Paris.

1750'de Fransa'nın kamuya açık ilk sanat koleksiyonunun, Maria de' Medici'nin yaptırmış olduğu Lüksemburg Sarayı'nda kalıcı olarak sergilenmeye başlamasıyla, sarayın doğu kanadında; İtalyan, Fransız ve Kuzey sanatından seçilen yapıtlarla birlikte batı kanadında; 17. yüzyıldaki özgün yerleştirme düzeniyle Rubens'in *Maria de' Medici Çevrimi* de halkın erişimine açılmıştır.³⁹

38 Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012), 30.

39 Fransa'da 18. yüzyılın ortalarından itibaren kamuoyunun giderek artan bir öneme sahip olması üzerine kraliyet ve eğitimli seçkin sanat çevrelerinde Paris'te bir kamu müzesi oluşturma fikri tartışılmaya başlanmıştır. Paris'in merkezinde bulunması, akademi ler bünyesinde barındırması ve bir kraliyet sarayı olmasıyla bu proje için en uygun yer gibi görünen Louvre, o dönemde geniş bir resim koleksiyonunu sergilemeye hazır mekanının bulunmaması nedeniyle tercih edilmemiştir. Lüksemburg Sarayı, 1750'den başlayarak, 1779'da XVI. Louis'nin kardeşi Louis Stanislas Xavier'ye (XVIII. Louis) tahsis edilmesine kadar, çarşamba ve cumartesi olmak üzere haftanın iki günü ücretsiz olarak halkın ziyaretine açılan kraliyet koleksiyonu seçkisine ev sahipliği yapmıştır. Bkz: Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (University of California Press, 1999), 13-48.

XV. Louis'nin sanat ve kraliyet yapıları sorumlusu Lenormand de Tournehem'in 1747'de başlattığı geniş kapsamlı sanat reformunun devamı olarak *Académie* üyeleri tarafından kraliyet koleksiyonunda bulunan farklı ekollere ve dönemlere ait yapıtlardan oluşturulan seçkiyle ressamlar ve üst sınıftan sanat amatörlerine yönelik görsel bir eğitim işlevinin yerine getirilmesi de hedeflenmiştir.⁴⁰ Vigée-Le Brun'un *Souvenirs*'de, çocukluğunda annesinin kendisini Rubens'in baş yapıtlarının sergilendiği Lüksemburg Sarayındaki resim koleksiyonunu görmeye götürdüğünü anlattığı anekdot, Parislilerin bu deneyimini aktarmaktadır.⁴¹ Rubens'in ünlü serisinden, *Maria de' Medici'nin Portresinin IV. Henri'ye Takdimi*, 18. yüzyılda görünürlüğü artan alışıldık bir tema olarak görsel kültürde yerini korurken, evlilik portresi siparişi ve portrenin törensel sunumunun betimlenmesi de kraliyetin evlilik protokolünün bir aşaması olarak uygulanmaya devam etmiştir. Bu kapsamda son olarak -filmin kurgusal zamanı 1770'le de doğrudan kesişen bir örnek olan-, Fransa'da Ancien Régime'in son kraliçesinin evlilik portresine yer verebiliriz. Bu portre, enste kadar varan ağır suçlamalarla 18. yüzyılda "kötü anne" ve ahlaksızlık timsaline dönüştürülen, özel hayatı ve bedeni dönemin politik pornografi kitaplarında aşağılanan Marie-Antoinette'e aittir.⁴²

Neredeyse bir dünya savaşı ölçeğinde yayılım gösteren Yedi Yıl Savaşlarının (1756–1763) yıkıcı atmosferinden barışı sağlayarak güç birliğiyle çıkabilmeleri amacıyla, Bourbon danışmanı Choiseul ve Habsburg danışmanı Kaunitz mimarlığında, Habsburglar ve Bourbonlar arasında bir kraliyet evliliğinin gerçekleştirilmesi kararlaştırılmıştır. Bu politik manevra ile Habsburglar için 15. yüzyıldan itibaren söylenegelen "*Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube.*" "Başkaları savaşılabir, sen, mutlu Avusturya, evlen." mottosu bir kere daha vuku bulacaktır.⁴³ İki hanedanın iktidar evliliği anlamına gelen bu birlikteliği gerçekleştirmeleri için Habsburg İmparatoriçesi Maria Theresia'nın kızı, Avusturya Arşidüşesi Marie-Antoinette (Maria Antonia) ile XV. Louis'nin torunu, müstakbel Fransa kralı Louis-Auguste seçilmişlerse de önce uygunluğunun tasdiki için on üç yaşındaki Marie-Antoinette'in portresinin saray tarafından görülmesi istenmiştir. Dönemin ünlü portre sanatçısı, *Académie* üyesi François-Hubert Drouais'nin (1727-1775) arşidüşesin portresini yapmak için istediği ücret çok yüksek bulununca, Fransız pastelcileri ekolüne dahil edilen Joseph Ducreux (1735-1802) portreyi yapıp Paris'e ulaştırmak üzere, Maria Theresia'nın, kızının yeterince Fransız görüneceğinden emin olmak için talep ettiği bir kuaförle birlikte 1769'da Viyana'ya gönderilmiştir.⁴⁴ Marie-Antoinette'in biraz fazla geniş olduğu söylenen alnını kamufle edecek Parisli ünlü kuaför

40 Andrew L. McClellan, "The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror," *The Art Bulletin* 70, no. 2 (June 1988): 300.

41 Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, 8-9.

42 Lynn Hunt, Marie-Antoinette'i 18. yüzyıl Fransa'sında kadın ve kamusal alan sorunlarının bütünleştiği simge olarak tanımlar. Bkz. Lynn Hunt, "The Many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution," in *Eroticism and the Body Politic* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991), 108–30.

43 Zweig, *Maria Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi*, 24.

44 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 159. Akt. Marguerite Jallut, *Marie-Antoinette et ses peintres* (Paris: Noyer, 1955), 10; Flammermont, "Les portraits de Marie-Antoinette," 16.

Larseneur'ün Viyana'daki ilk görevinden itibaren, kraliçenin meşhur alnı ve saç modası kadın bedeninin politikleştirilen imgesi temelinde dönemin tarih okumasında başlı başına bir tema olarak ele alınmıştır.⁴⁵ Ducreux, Viyana'da kaldığı süre boyunca imparatoriçe de dahil olmak üzere Habsburg Hanedanının üyeleriyle birlikte, uzun süren poz verme oturumlarıyla Marie-Antoinette'in birden çok portresini yapmıştır. Marie-Antoinette'in evlilik portrelerinin künyeleri yeterince açık olmamakla birlikte bunlardan birinin Versailles koleksiyonunda (F.9) bir diğeri özel koleksiyonda yer aldığı belirtilmektedir.⁴⁶ Kayıtlara göre düğün töreninden bir ay kadar önce Louis-Auguste'ün iki minyatür portresi de Habsburg sarayına gönderilmiştir.⁴⁷ Paris'e dönüşünden önce, Viyana Akademisi'ne (*Akademie der bildenden Künste Wien*) üye olan Ducreux, ülkesine döndükten sonra 1776'da *Almanach des peintres*'de "Şimdi kraliçemiz olan arşidüşesi resmetmesi için gönderilen bir hayli yetenekli adam."⁴⁸ sözleriyle yer bulmuş, katıldığı sergilerde kraliçenin "baş ressamı" (*premier peintre de la Reine*) unvanını kullanmıştır.⁴⁹ Marie-Antoinette'in portresinin törensel sunumu ise ileride kraliçenin himayesinde çalışacak olan Jean-Baptiste-André Gautier-Dagoty'nin (1750-1786) gravüründe (F.10a-b) kayıt altına alınmıştır. Sanat tarihçisi Mary Sheriff, bu gravürde sunulan portreden, evlilik anlaşmasını sağlayan kayıp portre olarak bahseder (F.10b).⁵⁰ Gravürde, kraliyet üyelerinin bir araya toplandığı Versailles sarayının bir salonunda XV. Louis'nin, gelecekte XVI. Louis adıyla Fransa kralı olacak torununa, evlilik diplomasasını yürüten Duc de Choiseul'ün taşıdığı portreyi işaret ettiği an gösterilmiştir. Kompozisyonun tam merkezinde yer alan Kral XV. Louis, bir eliyle portreyi işaret ederken diğer eliyle de soyun devamını sağlayacak torunuyla el ele tutuşurken betimlenmiştir. Arşiv kayıtlarında bu gravürün alt kısmı kesilmemiş bir kopyasında, evlilik ve iktidar ilişkisinin politikasını özetler nitelikte, "İttifak, soy, evlilik kenetlenerek aşk için birleşsin." anlamını taşıyan latince "*Foedera, sanguis, hymen nexu Solidentur amori*" ifadesinin yer aldığı belirtilmektedir.⁵¹

45 Maria-Antoinette'in ressamı Vigée-Lebrun'ün hatıralarında bu konuyla ilgili de bir anekdot yer almaktadır: 1786'da portresi üzerinde çalışırken kraliçeye saçlarını pudralamayarak alnının üzerinde ayırması için dil döktüğünü ancak kraliçenin gülererek "bu modayı takip eden son kişi ben olmalıyım, insanların geniş anlımı gizlemek için moda uydurduğumu düşünmelerini istemem" diye yanıtladığını yazar. Bkz. Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, 22.

Ayrıca bu konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Desmond Hosford, "The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics and DNA," *Eighteenth-Century Studies* 38, no. 1 (Fall 2004): 183–200. <https://www.jstor.org/stable/30053635> (Erişim 19.11.2021).

46 Özel koleksiyonda yer alan ikinci portre şu kaynaklardan görülebilir: Philippe Huisman and Marguerite Jallut, *Maria Antoinette* (New York: The Viking Press, 1971), 10, <https://archive.org/details/lish00phil/mode/1up> ve <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf>, 14 (Erişim 19.11.2021).

47 Huisman and Jallut, *Maria Antoinette*, 39.

48 Neil Jeffares, "Joseph Ducreux," in *Dictionary of Pastellists Before 1800* (2006, London), 2. <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf> (Erişim 22.11.2021).

49 A.e., 1.

50 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 159.

51 Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26335-redirectation>. (Erişim 22.11.2021).



F. 9: Joseph Ducreux, *Avusturya Arşidüşesi Marie-Antoinette'in Portresi*, 64.8 x 48.5, kağıt üzerine pastel, 1769. Château de Versailles, Paris. Dist. RMN / © Jean-Marc Manaï.



F. 10a-b: Jean-Baptiste-André Gautier-Dagoty, *Marie-Antoinette'in Portresinin Kral XV. Louis Tarafından Fransa Velihi Louis-Auguste'e Sunumu*, 1770, 64.5 x 80.5 cm, gravür (mezzotint), Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris.

II. Aydınlanma ve “Yeni Héloïse”

Avrupa’da başta Fransa olmak üzere, toplumsal ve siyasi düzeni oluşturan tüm kurumları sorgulamaya açan 18. yüzyılın Aydınlanma ideali, din, devlet ve bireyin toplumsal konumuyla birlikte geleneksel evlilik ve aile kavramlarını da eleştirinin odağına yerleştirmiştir. Dena Goodman, *Women and the Enlightenment* başlıklı metninde 18. yüzyılda bireylerin hayatını doğrudan etkileyen toplumsal kurumların aile ve evlilik olduğunu belirterek Aydınlanma düşünürlerinin eleştirinin merkezine bu kurumları almalarının şaşırtıcı olmadığına değinir. Kralın tıpkı tanrı gibi tebaası için bir baba figürü olarak görüldüğü, kraliyet ve saray yaşantısının devletin mikrokozmosunu yansıttığı Katolik Fransa’da, evlilik ve aile eleştirisi, aynı zamanda monarşi düzeninin eleştirisini de kapsayan güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır.⁵²

Sanat tarihinde bu eleştirinin, oluşum sürecindeki burjuva toplumuna seslenen William Hogarth’ın (1697-1764) *Modaya Uygun Evlilik* (Marriage A-la-Mode, 1743-1745) serisinde karşılığını bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hogarth’ın, Fransız kraliyetinin uygulamalarına öykünen İngiliz aristokrasisini hedefe koyduğu altı tabloda oluşan serisinin, *Evlilik Sözleşmesi* başlıklı ilk resmi (F.11a-b), ailelerin evlenecek çifte bırakacakları miras kayıt altına alan sözleşmenin yergisini konu edinir. Sosyal yapıyı satirik üslupla ele alan Hogarth’ın özgün mizahi dili figürlerin betimlenişinden kompozisyon kurgusuna sahnenin tümünde hemen göze çarpar.⁵³ Nicos Hadjinicolaou *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*’nde, eleştirel görsel ideoloji kavramsallaştırması altında incelediği bu resmi “konu seçimi ile beliren” görsel ideoloji örneği olarak yorumlar.⁵⁴ Frederick Antal’ın *Hogarth and His Place in European Art* çalışmasındaki “rokoko realizmi”⁵⁵ tanımlamasından etkilenen Hadjinicolaou’nun çözümlemesine göre “Rokoko görsel ideolojisinin İngiliz çeşitlenmesine” ait olan resim, burjuvazinin önemseydiği; evliliğin eşler arasındaki karşılıklı sevgiyle kurulması ve servetin çalışılarak kazanılması gibi ahlaki değerleri yücelterek aristokrasinin benimsediği “çürümüş” alışkanlıkları eleştiri yoluyla değiştirmeyi amaçlamaktaydı.

52 Dena Goodman, “Women and the Enlightenment,” in *Becoming Visible: Women in European History*, vol. 3 (Boston: Houghton Mifflin, 1998), 246.

53 Pazarlık masasında gelinin; kelebek gözlüğüyle (*pince-nez*) sözleşmeyi inceleyen belediye meclisi üyesi varlıklı babası ile damadın; gut hastalığının deforme ettiği bacağı ve ismiyle ağçözülülüğü vurgulanan aristokrat babası Kont Squander oturmaktadır. İflas eşliğindeki kont, gelecek çeyizle ekonomik sıkıntıdan kurtulacak karşılığında da İngiltere kralı I. William’a (William the conqueror) dayanan soy ağacından gelen ayrıcalıklı soyadını verecektir. Evlendirilen gençler ise birbirlerine ilgisiz sırt sırta oturmuş pazarlığın bitmesini beklemektedir. Damat, boynunda gelecek sadakatsizliğinin “ön belirimi” siyah Frengi lekeli ile aynada kendini izlerken, genç gelin adayı da bezgin ve mutsuz bir halde, kurdeleye geçirilmiş nişan yüzüğüyle oyalanırken betimlenmiştir. Hogarth’ın, başarısızlıkla sonuçlanacağını serinin ilk resminde sezdirmediği bu çıkar evliliği öyküsünde, iki gencin durumu sembolik bir anlatımla boyunlarından birbirine zincirle bağlanmış iki köpek imgesinde özetlenir.

54 Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, çev. Halim Spatar (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998), 176-179.

55 Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art* (New York: Basic Books, 1962), 134.



F. 11a-b (detay): William Hogarth, *Evlilik Sözleşmesi*, y. 1743, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 91 cm, National Gallery, Londra.

Hadjinicolaou'nun kitabıyla aynı yıl 1973'te yayınlanan *Happy Mothers and Other New Ideas in French Art*⁵⁶ (Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler) başlıklı makalesinde, Aydınlanma sürecinde üretilen Fransız resminde “kadın” betimlerini inceleyen Marksist-feminist sanat tarihi yaklaşımının ilk temsilcilerinden Carol Duncan, şekillenmekte olan modern burjuva devletin kadına yönelik ideallerinin meşrulaştırılmasında sanatın araçsallaştırıldığını öne sürerek yeni bir tartışma alanı açmıştır. Duncan, 18. yüzyılın sonlarına doğru Aydınlanma düşünürlerinin yazılarında evlilik ve çocuk yetiştirme geleneğine yönelik eleştirilerin belirmesine paralel olarak Fransız resminde “mutlu evlilik, sevgi dolu anne, şefkatli baba” gibi yeni temaların artan bir popülerlikle betimlenmeye başlaması arasında bağ kurar. Kadının “ideal” rollerine ilişkin ideolojik söylemin kültür aracılığıyla üretilmesine dikkat çeken Duncan, bu imgelerin feodal toplumda yüzyıllar boyunca kabul görmüş teamüllere karşı burjuvazinin ürettiği yeni fikirlerin taşıyıcısı niteliğinde olduğunu belirtir.⁵⁷ Filmde dönemin Fransa'sına ilişkin tarihsel referanslar Duncan'ın makalesinde açıkladığı görsel ve yazılı kültürle kesişmektedir. Evliliği reddeden Héloïse ve anne olmak istemeyen Sophie ile kadınlara “doğaları gereği” biçilen ideal rollere itiraz eden karakterler kurgulayan Sciamma, filmdeki bazı sahne düzenlerinde ve diyaloglarda 18. yüzyılın egemen söylemiyle çatışan bir dil kullanmıştır. Özellikle bir sonraki bölümde değinilen Sophie'nin kürtaşı sahnesi, Duncan'ın da makalesinde incelediği örneklerden biri olan Jean-Baptiste Greuze'ün *Sevgili Anne* resmi ile karşılaştırıldığında, ortaya 18. yüzyıl Fransız resminde kadının dünyasının sınırlarını belirleyen görsel anlatı yapısını ters yüz eden, karşıt bir imgenin çıktığı söylenebilir.

56 Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in French Art,” *The Art Bulletin* 55, no. 4 (December 1973): 570–83.

57 Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in French Art.”, 573.

Simone de Beauvoir'ın “kadını kocasına ve anneliğe adanmış kılan ve kendini burjuvazinin sözcüsü olarak gören” diye andığı⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau'nun, *Julie Yahut Yeni Héloïse* (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761) ve *Émile ya da Eğitim Üzerine*'si (Émile ou De l'éducation, 1762) Duncan'ın da altını çizdiği gibi “kadın meselesi” üzerine çalışan araştırmacıların yayınlarında, yeni ideolojik söylemin inşasında öne çıkan metinler olarak değerlendirilmiştir.⁵⁹ Yayınlanmalarının ardından hızla ülkelerarası okuyucu kitlesine ulaşan⁶⁰ bu iki kitapta Rousseau 18. yüzyıl Fransız yazının iki ünlü kadın karakterini; (sırasıyla) Julie/ “yeni” Héloïse ve Sophie'yi⁶¹ yaratmıştır. *Julie Yahut Yeni Héloïse*'de Rousseau, 18. yüzyılda Fransız okurun, yazarların ve sanatçıların neredeyse takıntılı olduğu bir konuyu “1693'ten 1800'e kadar birbirlerine yazdıkları Latince mektupların Fransızca baskıları, düzyazı versiyonları, oyunları ve hiciv metinlerinin duraksamadan yayınlandığı”⁶² 12. yüzyılın iki filozofu, rahibe Héloïse (y.1101-1164) ve öğretmeni Katolik din adamı Peter Abélard'ın (y.1079-1142) trajediyle sonlanan ünlü aşk hikayesini yeniden canlandırır. Abelard, Héloïse'in himayesinde yaşadığı amcası Fulbert tarafından kastre edilmiş, iki aşık yaşamlarını ayrı manastırlarda sürdürmek zorunda kalmışlardır. Rousseau'nun kadının yeni ahlaki rolünü ortaya koyduğu uyarlamasında, “yeni Héloïse” Julie'nin de, öğretmeni Saint-Preux ile entelektüel ilişkisi tutkulu bir aşka dönüşür ancak, evlilik dışı ilişki tabusunun yorumu 12. yüzyıldaki yaşam öyküsünden belirgin şekilde farklılaşır.⁶³ Rahibe/filozof Héloïse, -çocukları Astrolabe'in doğumundan sonra gizli kalmak koşuluyla kabul etmiş olsa da- Abélard'a yazdığı birinci mektupta Abélard'ın evlenme teklifini özgürlük ve aşka ket vuracağını söyleyerek reddederken⁶⁴; Rousseau'nun yeni Héloïse'i,

- 58 Simone de Beauvoir, yine de 18. yüzyılın “demokratik ve bireyci idealinin” kadından yana olduğunu, düşünürlerin çoğunluğunun kadınları cinsiyet temelinde eşit insan olarak tanımladıkları görüşündedir. Bkz. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler*, çev. Gülnur Acar Savran, cilt. I (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020), 143.
- 59 18. yüzyılda imgenin üretimi ve yorumlanması süreçlerinde, kadın sanatçılar, hamiler ve koleksiyoncuların konularını/kendilerini konumlandırma biçimlerini toplumsal cinsiyet bağlamında ele alan *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe* kitabının editörlüğünü paylaşan sanat tarihçileri Melissa Hyde ve Jennifer Milam, 18 yüzyılı konu edinen sanat ve toplumsal cinsiyet araştırmalarında uzun süre Rousseau'nun yeni burjuva toplumsal düzeninde ev içinde tanımladığı kadınlık tasavvuruna odaklanılması nedeniyle, toplumda farklı özelliklerle var olan kadın kimliklerinin yeterince araştırılmadığı eleştirisini yöneltirler. Bkz. Melissa Hyde and Jennifer Milam, eds., *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Women and Gender in the Early Modern World (Routledge: Taylor & Francis Group, 2003), 5.
- 60 Robert Darnton 1800'e gelmeden yaklaşık yetmişen fazla baskı yapan *Julie Yahut Yeni Héloïse*'in olasılıkla 18. yüzyılın en çok satan romanı olduğunu, (L.C. Mercier'den aktararak) baskıların çok hızlı satılması nedeniyle talebi karşılamak için ciltlerin günlük hatta saatlik kiraya verildiğini yazar. Bkz: Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (New York: Basic Books, 1999), 247.
- 61 Rousseau'nun Émile'in gelecekteki eşi olarak kurguladığı hayali kadının adı.
- 62 Mary D. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France* (Chicago&London: The University of Chicago Press, 2004).
- 63 *Julie Yahut Yeni Héloïse* (1761), evlilik dışı cinselliği konu etmesi nedeniyle Aydınlanma döneminde yayınlanan çoğu metin gibi Papalığın Yasak Kitaplar İndeksine (*Index Librorum Prohibitorum*) alınmıştır. *Émile ya da Eğitim Üzerine ve Toplum Sözleşmesi* de 1762'de yayınlanmalarının ardından aynı listeye dahil edilmiştir.
- 64 Héloïse ve Peter Abélard'ın mektuplarını sade ve etkileyici bir dille oyun metnine dönüştüren Ronald Duncan, Héloïse'in birinci mektubundaki ilgili kısmı şöyle şiirleştirmiştir: “İnanmalısın bana. Hatırlasana: karın diye tanınmanın ne büyük şeref ne kutsal bir unvan olduğunu bildiğim halde, istemedim seninle evlenmeyi. Metresin

“*Baron d’Etange, kızını, biricik evladını, serveti olmayan bir küçük burjuvaya vermeye razı olur mu?*”⁶⁵ diyen babası ile uzlaşır ve babasının, kendisi için eş olarak seçtiği eski dostu soylu M.de Wolmar ile evlenir. Kilisedeki evlilik töreninde “aydınlanma” yaşayan Julie, kullandığı dili de dönüştürerek Saint-Preux’ye “aşkına” yerine “dostuna” hitabıyla yazmaya devam ettiği mektuplarda evliliği yalnızca karı-kocanın menfaati değil bütün insanlığın iyiliği için müşterek bir dava olarak tanımlar. Julie’nin mektuplarında, yalnızca kendileriyle meşgul olan bencil aşıkların aksine, namuslu ve makul iki kişinin gerçekleştirdiği bir akit olarak vurgulanan evlilik, medeni hayatın gerektirdiklerini beraber yerine getirmek, evi idare etmek, çocukları iyi yetiştirmek gibi sorumlulukların üstlenileceği erdemli bir birlikteliktir. Bu düşünceler, daha önce Saint-Preux’nün Julie’ye yazdığı mektuplarda dile getirilen; “Parislilerin kadın ve erkeğin birbiri üzerinde hak iddia etmediği, karısının yaptığı yolsuzluklara tahammül eden kocaların; sadakatsizlikleri karşısında kocalarını cezalandırmayan kadınların serbestlik içinde sürüp giden evliliklerinin”⁶⁶ yergisine karşı Rousseau’nun ideal evlilik anlayışını sergiler. Evlilikle “aklına” tekrar kavuştuğu söyleyen Julie, annelik mevkiine eriştiğinde ise ruhunun yüceldiğini ifade eder: “*Çocuklarımla babalarını etrafımda gördüğüm zaman her şeyde fazilet eseri bulur gibi oluyorum..onlar beni daha iyi hale getiriyorlar.*”⁶⁷ Ancak Rousseau, Julie’nin tutkuyu terk ederek mantığın “doğru yolunda” ahlaklı ve erdemli kadına ulaşmasındaki payı onun kendi öz bilinçli başkalaşımına değil Julie’nin “*Beni, ben istemeden kendi kendimden üstün yapıyor.*”⁶⁸ diye tarif ettiği kocası Wolmar’a atfetmiştir. Goodman’ın yorumuyla, Rousseau’nun Paris’e karşı yücelttiği “Clarens’de kurduğu ekonomik olarak kendi kendine yeterli, modern toplumun ahlaki yozlaşmasından uzak kırsal toplulukta Julie’nin doğal erdeminin çiçeklendiği koşulları yaratan kişi Wolmar’dır. Uygun bir ortama yerleştirildiğinde, eş ve anne olarak kendisi için ideal rol verildiğinde, Julie’nin doğası, topluluğu duygusal olarak birbirine bağlayacak uyum ilkesi olarak belirecektir.”⁶⁹

Rousseau’nun aklı rehber alan kocanın olgunluğu altında, kadını ahlaki ve duygusal odağa yerleştirdiği aile modelini tanıttığı *Julie Yahut Yeni Héloïse*’in toplumda bulduğu çarpıcı karşılığa ilişkin Lynn Hunt’ın yorumu dikkat çekicidir. Hunt, “empati” kavramı merkezinde romanın psikolojik etkileri ve insan haklarının ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında; 18. yüzyıl yazınında kullanılan mektup-roman biçiminin yazarın kendi kimliğini

olmak benim için daha çekiciydi. Çünkü özgürlüktü. Evlilik bağları ticari bir anlaşma gibi, gereksiz yere bağlıyor insanları. ‘Karı’ lafından nefret ediyordum, metresin olarak pekala da yaşar, giderdim. Köpeğe tasma takmasan da, sadakati bağlar onu sana. Bilirsin ki isteyerek kalmaktadır yanında. İşte ben de bu özgürlüğü istiyordum. Beni seçtiğini, sana olmasa bile, tüm dünyaya hem de kendime kanıtlamak diledim.” Ronald Duncan, *Abélard ve Héloïse*, çev. Zeynep Avcı (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2018), 34.

Orijinal mektuplar için bkz: <https://www.gutenberg.org/files/35977/35977-h/35977-h.htm> (Erişim 10.12. 2021)

65 Jean-Jacques Rousseau, *Julie Yahut Yeni Héloïse*, çev. Hamdi Varoğlu (İstanbul: Maarif Basımevi, 1943), cilt I, 23.

66 Rousseau, *Julie Yahut Yeni Héloïse*, cilt II, 116-117.

67 Rousseau, *Julie Yahut Yeni Héloïse*, cilt III, 134.

68 A.e., 176.

69 Goodman, “Women and the Enlightenment.”, 256.

tamamen gizlemesine olanak tanınmasıyla, romandaki kurgusal karakterlerin okuyucu tarafından gerçekmiş gibi algılanmasına yol açtığını ve böylece okuyucunun karakterlerle güçlü bir psikolojik özdeşlik kurduğundan söz eder.⁷⁰ Duncan ve Hunt'ın yorumları, 18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin etkisinde gelişen farklı mecralardaki sanat üretiminin, hem yeni toplumsal düzeni inşa eden hem de kurdukları görsel yazınsal anlatıyla bu söylemi yeniden üretilen kitleleştiiren çift yönlü süreci vurgulamaktadır.

Senaryosu 1770'ler Fransa'sında kurgulanan *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde ana karakterlerden birinin Héloïse ismini taşıyor oluşu kaçınılmaz olarak filmdeki Héloïse karakteri ile 12. yüzyılın filozof/rahibe Héloïse'i ve Rousseau'nun "yeni Héloïse"i arasında bağlantı kuran yorumları çağırıştır. Filmdeki Bretonyalı aristokrat Héloïse karakteri, manastırda eğitim alması ve evliliği reddetmesiyle 12. yüzyılın rahibe Héloïse'yle ortaklaşır. Bretonya'nın, rahibe Héloïse'in de evi olduğu, Peter Abelard'ın, amcasından kaçırdığı sevgilisi Héloïse'i hamilelik sürecinde kendi ailesinin yanında Bretonya'da sakladığı bilinmektedir. Filmdeki Héloïse, Rousseau'nun romanındaki yeni Héloïse ile klasik metinler üzerine fikri tartışmalar açması, opera ve müziğe ilişkin deneyimlerini yorumlamasıyla kesişir. Film ve romanın anlatısında önemli bir ortak motif de portredir. Yeni Héloïse, portresini yapan İtalyan ressamdan gizlice aldığı kopyayı sevgilisi Saint-Preux'ye postalar ve yazdığı mektupta: "*Resmim, bana bir parça az veya çok benzemiş bunun annem için de kuzenim için de pek bir ehemmiyeti yok, fakat senin, benden başka bir yüze karşı göstereceğin sevgi eserleri, resmim benden daha güzel olduğu nispette tehlikeli bir nevi sadakatsızlık olurdu: sahip olmadığım güzelliklerden zevk duymayı da istemem. Zaten, daha itinalı giyinmek de benim isteğimle olmadı; ama beni dinlemediler, babam bizzat, resmin o halde kalmasını istedi. Hiç olmazsa şuna inanmanı rica edeceğim ki, saç biçiminden başka o kıyafet benim kendi kıyafetim değildir, ressam, hepsini kendi bildiği gibi yaptı ve beni muhayyilesinin eserleriyle süsledi.*" diye tarif ederek portreyi -filmdeki Héloïse gibi- kendi gerçekliğinden kopuk olmakla eleştirir.⁷¹

Sıralanan temaların ortaklığı film ve roman arasında karşılaştırmalı bir okumaya olanak tanısa da yönetmen-senarist Sciamma bu bağlantıları doğrulamaz. Bretonya'yı Brontë kardeşlerin içinde yaşadıkları gri, yağmurlu ve ardından güneşin doğduğu, kasvetli ama değişken atmosferini anımsattığı için seçtiğini söyler. Kendisine film ve roman arasındaki ilişkinin sorulduğu konuşmaların birinde Rousseau'yu mizojinist⁷² olarak tanımlayarak "Héloïse" ismini yalnızca

70 Hunt, *İnsan Haklarını İcat Etmek: Tarihsel Bir Anlatı*, 42-43.

71 Julie Yahut *Yeni Héloïse*, Cilt II, 141.

72 Sciamma'nın mizojinist tanımlaması üzerine bu noktada, Rousseau'nun cinsiyetçiliği tartışmalarında Joan Landes'in *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*'daki yorumuna da yer verebiliriz. Landes, kamusal alanı cinsiyet temelinde ayıran argümanlarıyla kadınların reformist cumhuriyette politik sessizliğe tabi kılınmalarını desteklemiş olmasına rağmen Rousseau'nun "yavan bir mizojinist" olarak tanımlanamayacağı görüşünü savunur. Landes, Rousseau'nun yalnızca kadınlar hakkında değil aynı zamanda kadınlar için yazdığını, böylece kadınları yeni bir politik ve ahlaki özne olarak çağırıldığını (interpellated) belirtir. Rousseau'nun kadınlara, tüm yönetimin ahlaki esenliğinin bağlı olduğu çok önemli bir kültürel rolü yerine getirme fırsatı sunduğunu ifade eden Landes, Rousseau'nun erdemli cumhuriyetin yaratımında kadınlara yaptığı davetin üst ve alt sınıftan geniş bir kadın kesiminde coşkuyla karşılık bulmasının yadsınamayacak bir öneme sahip olduğuna dikkat çeker.

sevdiği için kullandığını⁷³ belirtmiş; bir diğer konuşmada Fransa’da 18. yüzyılda süregiden hararetli edebiyat tartışmalarına göndermede bulunan bir yanıtla, “*Voltaire’in takımıdayım!*” diyerek⁷⁴ Rousseau’ya karşı tarafını dile getirmiştir. Rousseau’nun 1760’da “*Sizden nefret ediyorum.*”⁷⁵ diye hitap ettiği “can sıkıcı” eleştirmenlerinden biri olan Voltaire, parodisini⁷⁶ yazdığı *Julie Yahut Yeni Héloïse*’i “bayağı ve saçma” olarak tanımlamıştır.⁷⁷ Dahası Voltaire’e göre Rousseau: “*Hassasiyet isteyen operalarda, neşe isteyen komedyalarda ve hakikat isteyen ahlaki mektuplarda çok daha az muvaffak oldu: bütün bu vasıflardan mahrumdu. Bundan dolayı da, kendisine yabancı bu tarzlarda muvaffak olamadı.*”⁷⁸ *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, hâlihazırda 18. yüzyıldan ressam, hem de portre yapan ressam bir kadını merkeze alan anlatısıyla 1762’de yayınladığı eğitim kılavuzu *Émile*’de kız çocukları için “*Ama ben onların manzara resmine, hele portreye yönlendirilmelerini hiç istemem. Yapraklar, meyveler, çiçekler, giysi ve süslemelere zarif bir görünüş kazandırmaya, zevklerine uygun süsleme modeli bulamadıkları takdirde de model yapmaya yarayabilen her şey onlara yeter.*”⁷⁹ diye yazan Rousseau’nun anti-feminist retoriği besleyen görüşlerine karşı verilmiş temsili bir yanıtı içermektedir.

18. yüzyıldaki “Héloïse” fenomeni, Fransız ressam Augustin Bernard d’Agesci’nin (1756–1829) döneminin bir tür entelektüel kadın imgesini de yansıtan, *Héloïse ve Abelard’ın Mektuplarını Okuyan Lady* (y.1780) adlı resmine konu olmuştur (F.12a-b). Bernard d’Agesci, üst sınıftan bir kadını kişisel odasında gösterdiği kompozisyona, yazı masasının üzerinde açık sayfalarında “Héloïse” ve “Abelard” isimleri okunabilen kitabıyla birlikte olasılıkla kadının kendi yazışmalarını imleyen mektubu ve dönemin popüler şairi Pierre-Joseph Bernard’ın *L’art d’aimer* kitabını⁸⁰ da dahil etmiştir. Resimdeki kadın betimi özellikle yüzündeki esrik ifade, vecd

Bkz. Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1988), 66-67.

- 73 Portrait of a Lady on Fire Q&A | Céline Sciamma, The Landmark (Los Angeles, CA), February 10, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p0vs5-RmluU>. (11:30-12:30 / Erişim 15.12.21).
- Héloïse’in adı ve karakter özelliklerinden hareketle kurulan bu tarihsel bağ benzer şekilde ressam Marianne ile Fransa’nın özgürlük simgesi “Marianne” arasında da kurulabilir. Antik Roma’nın *Libertas* adındaki özgürlük tanrıçasından türetilen Frig başlıklı figürün, özgürlük alegorisi olarak Fransız Devrimi’nin simgesine dönüşmesi ve Üçüncü Cumhuriyet döneminden itibaren “Marianne” adıyla anılmasına ilişkin olarak bkz: Simge Özer Pınarbaşı, “Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçeklik,” *Art-Sanat* 9 (2018): 121–42.
- 74 Céline Sciamma and Adèle Haenel, “Portrait de la jeune fille en feu”: rencontre au Méliès de Montreuil, September 19, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TuAGHsEJ59w&t=1823s>. (29:30-30:10 / Erişim 15.12. 21).
- 75 Russell Bertrand, *The History of Western Philosophy*, vol. III (London: George Allen & Unwin, 1961), 690.
- 76 Bu konuya değinen bir çalışma için bkz: Donald R. Wehrs, “Desire and Duty in ‘La Nouvelle Héloïse,’” *Modern Language Studies* 18, no. 2 (Spring 1988): 79–88.
- 77 Roger Pearson, *Voltaire Almighty: A Life in Pursuit of Freedom* (New York and London: Bloomsbury, 2005), 294.
- 78 Voltaire, *XIV. Louis Asrı*, çev. Nahid Sırrı Örik, vol. III (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946), 32.
- 79 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ya da Eğitim Üzerine*, çev. Yaşar Avunç (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 529.
- 80 Mary Sheriff, resimde mektubun altında, notaların yazılı olduğu bir kağıdın üzerinde konumlandırılan ikinci kitabın deşifre edilmesinde Marta Wolff’un “*An Early Painting by Greuze and Its Literary Associations*” (The Burlington Magazine, Sep. 1996) başlıklı çalışmasını kaynak gösterir. Bkz. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 277.

haliyle (*ecstasy*) Hristiyanlığın önde gelen kadın figürleri Azize Teresa ve Mecdelli Meryem ikonografisiyle (Mecdelli'nin çıplaklığının gösterim biçimi, atribütlerinden biri olan inci kolye ve el jestleri de burada bir anoloji kurmaya imkan tanır) ilişkilendirilerek değerlendirilebileceği gibi esas olarak Bernard d'Agesci'nin çağdaşları Jean-Baptiste Greuze (1725-1806) ve Jean-Honoré Fragonard'ın (1732-1806) resimlerinde kendinden geçmiş yüz ifadesiyle betimlenen “erotik anne/kadın” imgesiyle (F.13) ortaklaşan bir çerçeveye yerleşmektedir. Bernard d'Agesci'nin resmini 18. yüzyılın yazın ve görsel üretim ilişkisi bağlamında kapsamlı bir çözümlemeyle yorumlayan⁸¹ Marry Sheriff, feminizm ve toplumsal cinsiyet kuramının bir yöntem olarak sanat tarihi çözümlerinde sağladığı önemli açılım ve imkanları destekleyerek uygulamakla birlikte, bakış açısı “kendini doğrulamaya” kayan bir tutuma yöneldiğinde, yöntemin yapının içerdiği başka okuma olanaklarının göz ardı edilmesi riskini doğurabileceğine işaret eder.⁸² Bu görüşleri doğrultusunda Bernard d'Agesci'nin resmindeki kadın figürünün baştan çıkmış ve baştan çıkararak görüntüsüyle erkek izleyiciye haz veren bir imge sunmanın ötesinde; resimde rahibe Héloïse'in ilham veren mektuplarıyla tetiklenen hayal dünyasında, kadının kendi okuma eyleminden duyduğu coşku ve hazzının görselleştiğini, resmin dışı yaratıcılığı öncülleyen pozitif bir bildiri taşımakta olduğunu öne sürer.⁸³



F. 12a-b (detay): Augustin Bernard d'Agesci, *Héloïse ve Abelard'ın Mektuplarını Okuyan Lady*, y. 1780, tuval üzerine yağlıboya, 81.3 × 65.8 cm., Mrs. Harold T. Martin Fund; Lacy Armour Endowment; Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, 1994.430. The Art Institute of Chicago.

F. 13: Jean-Baptiste Greuze, *Mme. Greuze/Sevgili Anne için taslak (?)*, 1765, kağıt üzerine pastel, 44 x 32.2 cm., National Gallery of Art, Washington.

81 Mary D. Sheriff, “Inspired by Heloise,” in *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004), 201–39.

82 Mary D. Sheriff, “Seeing Beyond the Norm: Interpreting Gender in the Visual Arts,” in *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2011), 161–86.

83 Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 11.

III. Sanat Tarihinde “Kimsenin Görmediği” Kürtaçı Sahnelemek

“Hayatumdaki bu olayı tek bir resimle temsil etmem gerekseydi, içinde kırmızı bir sondanın yüzdüğü emaye bir leğen ile, formika kaplı, duvara yaslanmış küçük bir masa resmi yapardım. Biraz sağda, bir saç fırçası. Dünyanın herhangi bir müzesinde, bir ‘Merdivenaltı Kürtaçı Evi’ resmi olduğuna inanmıyorum.”⁸⁴ Fransız yazar Annie Ernaux’nun, 1963’te yirmi üç yaşındayken yaşadığı kürtaç deneyimi ve 1960’larda Fransa’daki kürtaç yasaklarını anlattığı otobiyografik romanı *L’Événement*’da (Kürtaç, 2000)⁸⁵ geçen bu ifadelerden etkilenerek senaryoya Sophie üzerinden dahil ettiği ikinci öykü ile Sciamma, kadınların hayatına içkin apaçık bir gerçek olan kürtaçın, sanat tarihinde konu edilmeyişine, kadınların görünmez kılınan deneyimlerine dikkat çeker.⁸⁶ Marianne’in Héloïse ile sanat eğitimi üzerine gerçekleştirdiği diyaloglarda seslendirilen cinsiyete dayalı eşitsizlik vurgusu, kürtaç sahnesiyle yapıtın konusuna da yöneltilerek filmde feminist eleştirinin ivmesi kuvvetlendirilir. Bu, aynı zamanda kutsal ve dindışı hemen her temaya model olan kadın bedenini, eril bakış altında resmeden geleneğin de eleştirisidir. Sciamma, kürtaçı sahneleme biçimiyle ve takip eden sahnede sanat tarihinde eksik olduğunu düşündüğü bu temayı ressam Marianne’in çizimiyle (F.19) görünür kılarak sanat tarihine “müdahalede” bulunur.

Nihayetinde bir resme dönüşerek 18. yüzyılın son çeyreğindeki Fransız sanatına “kurgusal olarak dahil olan” kürtaç sahnesini, Aydınlanma düşünürlerinin aile, annelik ve çocuk yetiştirme konularına ilişkin görüşlerini tuvale taşıyan betimleme anlayışının neredeyse tüm nüvelerini yansıtan Greuze’ün *Sevgili Anne (La Mère bien-aimée, 1769)* resmiyle karşılaştırarak yorumlayabiliriz.

Diderot’nun 1763 Salonunu değerlendirdiği yazısında “Fırçanın bunca zamandır kötülüğü ve sağtöresizliği onaylayıcı hizmeti yetmedi mi? Onun, bizi eğiten, uyaran ve erdeme davet eden dramatik şiirle yarışır duruma gelmiş olmasından hoşnutsuzluk duymalıyız. Cesaret dostum Greuze, resimde sağtöresel konuları sürdürün ve her zaman bu yolda çalışın.”⁸⁷ sözleriyle işaret ettiği Jean-Baptiste Greuze’ün kompozisyonları, Duncan’ın *Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler* makalesinde ele aldığı gibi, 18. yüzyılın burjuva aile ideolojisinin kültürel üretimle pekiştirilmesinin tipik örneklerini sunmaktadır. Norman Bryson, *Word and Image*’de (1981) Greuze’ün resimlerinde hala tartışmakta olduğumuz aile hayatı ideolojisi üzerine kayıtsız

84 “Je ne crois pas qu’il existe un ‘Atelier de la faiseuse d’anges’ dans aucun musée du monde.” Fransızca “faiseuse d’anges” (melek yapan), merdivenaltı kürtaç yapan kişi için kullanılan bir adlandırmadır. Annie Ernaux, *L’Événement* (Paris: Gallimard, 2000), 81-82.

85 Annie Ernaux, *Kürtaç*, çev. Siren İdemen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000).

86 Sciamma ve Ernaux’nun birlikte, feminizm, sinema ve edebiyat üzerine konuştukları bir röportaj için bkz: Céline Sciamma & Annie Ernaux: *Sœurs de Combat*, interview by Lucie Geffroy and Josse Emmanuelle, *La Déferlante*, December 8, 2020, <https://en.calameo.com/read/006591289f3663ad69da4> (Erişim 19.12. 2021) İngilizce çevirisi için: <https://mlleclaudine.tumblr.com/post/644515654306791424/c%C3%A9line-sciamma-annie-ernaux-s%C5%93urs-de-combat> (Erişim 19.12. 2021)

87 Sağtöresel: ahlaki. Denis Diderot, *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*, çev. Kaya Özsezgin (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 195.

kalınmayacak yorumların varlığının, bu yapıtların yalnızca tasarım özelliklerine odaklanan form çözümlemesiyle algılanmaya imkan tanımadığını belirtir.⁸⁸ Rokoko ve Neoklasizizm arasında konumlandırılan üslubu -resimlerinde öne çıkan anlatı temelinde- Aydınlanmanın *sensibilité* nosyonuyla tanımlanan Greuze, ressamlık kariyerinde yaşadığı düşüşten önce, 1755-1785 arasındaki üretimiyle Fransız sanatının en önemli sanatçılarından biri olarak görülüyordu.⁸⁹ Bryson, Duncan'ın dile getirdiği görsel üretim üzerindeki yazın etkisine Greuze'ün başarısını anlamlandırma amacıyla değinerek, Greuze'ün yapıtlarında görselleştirdiği konuların, Parislilerin desteklediği Rousseau'nun *Yeni Héloïse*'i gibi roman ve Diderot'nun tiyatro oyunları -*drame bourgeois*- gibi diğer sanatlarla ortak bir ikonografide birleşmesi bağlamında yorumlar ki Duncan'ın makalesinin adında vurguladığı bu ortak temayı Bryson da “mutluluk arayışı” olarak adlandırır.⁹⁰ Greuze'ün 1765 Salonuna ilk taslaklarıyla⁹¹ katıldığı *Sevgili Anne* Diderot tarafından bu sefer, hem sergilediği sanatsal yetenek hem de topluma hitaben aile hayatının sağladığı faydaları ve mutluluğu resmeden ahlaki içeriğiyle “mükemmel” olarak nitelenmiş, Diderot “*resmin, iyi kalpli ve sağduyulu her erkeğe; ‘ailenizi rahat ettirin, karınıza verebileceğiniz kadar çok çocuk verin ve böylece mutlu bir yuvayı garantileyebilirsiniz’ diye seslendiğini*” yazmıştır.⁹²

88 Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 123.

89 Fransa'daki hamileri dışında Greuze'ün resimlerine ilgi gösterenler arasında Rus Çariçesi II. Katerina, Kutsal Roma İmparatoru II. Joseph ve İsveç Kralı III. Gustav yer alır.

90 Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, 124.

91 Greuz'ün 1765 Salonunda sergilediği taslağın ardından, *Fermier-général* unvanıyla kraliyetin maliye işlerinde de görev yapan dönemin varlıklı koleksiyoncularından Jean-Joseph de Laborde'un (1724-1794) siparişi üzerine yağlıboya tablo olarak tamamlanan *Sevgili Anne*'nin 1769 Salonunda sergilenecek resimler arasında listelendiği ancak Markiz de Laborde'un izin vermemesi nedeniyle resmin sergiden geri çekildiği belirtilmektedir. Bkz. Anita Brookner, *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1972), 66.

92 Denis Diderot, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, trans. John Goodman (New Haven and London: Yale University Press, 1995), 123 numaralı başlık altında, 106.



F. 14a: Jean-Baptiste Greuze, *Sevgili Anne*, 1769, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 131 cm., Collection comte de la Viñazza, marquis de Laborde, Madrid. ©Le projet *Utpictura18* izniyle.

Sevgili Anne'nin (F.14a), elinde tüfeği ve yanında köpekleriyle birlikte avdan dönen babanın eve girdiği anda karşılaştığı "aile manzarasını" gösteren kompozisyonu, referansını Kutsal Aile'den alan geleneksel aile resimlerinden ayrılarak özel hayatın alanına yönelir. Kapı aralığındaki hizmetçi figüründen başlayarak babanın ve büyükannenin el jestleriyle tüm dikkatin yönlendirildiği resmin -diğer deyişle mutlu ailenin- merkezi figürü, etrafını çepeçevre saran altı çocuğuyla neredeyse kıpırdayamaz halde betimlenmiş olan genç annedir. Beyazın tonlarıyla aydınlatılmış anne ve çocukları grubu, Batı sanatında *puttolarla* çevrelenmiş Madonna betimlerini hatırlatsa da Diderot'nun aktarımına göre Greuze'ün "anne" betimi dönemin izleyicisinde cinsel çağrışımlarla yüklü bir imge izlenimini uyandırmıştır. Diderot, Greuze'ün bu resim için yaptığını düşündüğü anne taslağını⁹³ tarif ederken, "kadının ağzının açıklığı, ıslak gözleri, bedeninin duruşu, şehvet ve acının birleşen ifadesi karşısında, sergiyi gezen erkeklerin resmin önünde durup oyalanmasına karşın edepli ve saygıdeğer kadınların utanıp kızarak resmin önünden gözlerini çevirerek hızla geçtiklerinden" bahseder.⁹⁴ *Sevgili Anne*'deki kadın figürünün yüzündeki ifade ve elbisesinin göğüs kısmındaki açıklığıyla eve henüz girmiş babanın neredeyse üzerinden düşecekmiş gibi gösterilen kıyafetleri de resimdeki cinsellik çağrışımını artırır. Sheriff de, bu resimde babanın elindeki tüfeği fallik bir imge olarak

93 Bazı kaynaklarda söz konusu pastel çizimin bu metinde yer verilen F.13 numaralı görsel olduğu ifade edilmiştir. Bkz. <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/2899-mere-bien-aimee-pastel-washington-greuze> (Erişim 22.12.2021).

94 Diderot, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, 115 numaralı başlık altında, 102.

yorumlamıştır.⁹⁵ Nitekim, Greuze’ün “anne” imgesini Michel Foucault’nun 18. yüzyıldan itibaren cinselliği düzenleyen iktidar pratiklerini açıklarken kullandığı “*kadın bedeninin histerikleştirilmesi*” kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünmek de oldukça açıklayıcıdır. Üç yönlü olarak tanımladığı bu süreçte Foucault’nun sözleriyle: “*Kadın bedeni bütünüyle cinsellikle dolup taşan bir beden olarak çözümlenmiştir -yani nitelenmiş ve saf dışı bırakılmıştır-. Bu beden, düzenli doğurganlığını sağlamak zorunda olduğu toplumsal bünye; esas ve işlevsel ögesi olmak zorunda kaldığı aile düzlemi ve biyolojik-ahlaksal bir sorumluluk çerçevesinde eğitimi boyunca güvence vermek zorunda olduğu çocukların yaşamıyla organik bir iletişime sokulmuştur. Bu histerikleştirmenin en görünür biçimini ‘anne’ (ve onun negatif görüntüsü olan ‘asabi kadın’) oluşturur.*”⁹⁶

Sciamma filmdeki kürtaj kesitini, kadın deneyimlerini bir araya getirdiği iç içe geçen bir olay örgüsüyle kurgulamıştır; Sophie’nin hamileliği ve kürtaşı ile kadının bedeni/doğurganlığı üzerindeki iradesi; kadınların bir araya gelerek hayatta kalmaya dair kuşaktan kuşağa üretilen bilgiyi aktardıkları, yaşamın neşesini ve kederini paylaştıkları şenlik sahnesiyle dayanışma ve “cadılık”; bu alt öykünün son aşamasında Héloïse’in yönlendirmesiyle Marianne’in kürtaj anını resmettiği sahne ile sanat tarihinin feminist eleştirisi birbirine bağlanan güçlü bir görsellik ile ifadesini bulur.

Marianne regl sancısı nedeniyle uyuyamadığı gece, mutfakta karşılaştığı Sophie ile aralarında geçen diyalogda Sophie’nin üç aydır regl olmadığını öğrenir. Filmin akışı içerisinde daha önce sezdirilmeyen bu beklenmedik haber karşısında Marianne, herhangi bir yargıda bulunmadan, kimden hamile kaldığını soruşturmadan, Sophie’ye yalnızca çocuk isteyip istemediğini sorar. Kararını çoktan vermiş olan Sophie’nin kendinden emin bir şekilde “*hayır*” yanıtını vemesiyle Héloïse ve Marianne Sophie’ye destek olarak çeşitli geleneksel yöntemlerle düşük sürecini başlatmaya çalışırlar. Kentli ressam Marianne’in hayatını merak eden Héloïse’in soruları aracılığıyla Marianne’in de daha önce kürtaj olduğunu öğreniriz. Üreme odaklı egemen düzenin regl, evlilik dışı cinsellik, kürtaj gibi üzerine görünmezlik örtüsü çektiği beden deneyimlerinin filmdeki bu ilk bahsinden sonra geçilen gece şenliği sahnesinde ebe kadın elleriyle Sophie’yi muayene ederek (F.21) hamileliğin devam ettiğini ve kürtaj için kendisine gelmesi gerektiğini söyler.

Héloïse ve Marianne’in Sophie’yi yalnız bırakmadıkları ebenin evinde, biri henüz bebek üç çocuk ve onlara göre yaşça biraz daha büyük, ebeye yardımcı bir genç kız daha yer almaktadır. Filmde ebenin evindeki küçük çocukların neden orada olduklarına ilişkin bilgi verilmez. Kürtajın yapıldığı evde çocuklara yer vermesiyle Sciamma’nın, anne olmak istememenin çocuk karşıtlığıyla değil, kadının kendi hayatına dair arzularıyla ilgili bir tercih olduğunu vurgulamak istediğini düşündürür. Sophie tüm kürtaj işlemi boyunca fiziksel ve duygusal acılar içinde yatakta uzanırken yakın çekimle bebekle aynı karede temas halinde gösterilir.

95 Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 219.

96 Michel Foucault, *Cinselliği Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), 79-80.

Sophie ağlarken bebek onun yüzüne dokunur, Sophie bebeğin elini tutar (F.15). Greuze'ün altı çocuğu tarafından neredeyse yutulmuş halde (F.14b), cinselliği aileye tabii kılınmış mutlu anne/kadın imgesiyle karşılaştırdığımızda Sciamma Sophie'yi, anne olmama -ya da hayatının o döneminde anne olmayı istememe- kararını gerçekleştirdiği zor anlarında, alışılmadık biçimde bir bebekten güç alırken göstermiştir. Sciamma'nın anneliğin reddi gibi çatışmalı bir konuda, kürtaj sahnesinde bebeğin kadınla ilişkisinin gösterim biçimiyle tarih ve kurgunun kesişim alanında hem biçim hem de içerik yönüyle bir karşıt imge oluşturduğu öne sürülebilir.

Kucağında çocuklarıyla betimlediği “Sevgili Anne”nin göğüs kısmını açıkta bırakan Greuze'ün bu gösterim biçimi, Rousseau'nun *Émile*'de annelerin bebekleri sütanneye göndermeleri yerine kendilerinin emzirmelerini salık veren görüşlerini desteklediği yönünde yorumlanmıştır.⁹⁷ Rousseau'nun deyişiyle kadınlar bebeklerini emzirince “devletin nüfusu çoğalacak, ahlaksızlığın panzehirinin yeşereceği aile yaşamıyla kısa sürede bir reform gerçekleşmiş olacaktır.”⁹⁸ Ailenin belkemiği olarak konumlandırılan anne, doğurduğu ve yetiştirdiği çocuklarla kocasına ve ailesine mutluluk getirdiği gibi aynı zamanda devletin de iyi yurttaştan beklediği talepleri karşılayarak topluma fayda sağlamış olmaktadır. Denebilir ki Sciamma, Sophie karakteriyle çocukların büyütülmesinde üstlendiği rolle devletin “iyi yurttaş” olarak nitelediği tek tip kadın tanımının dışında kalan kadınların farklı varoluş biçimlerine temas eder. Aile ve devlet otoritesinin erdemli kadın kutsamasından mahrum kalacak olmasına karşın Sophie'nin kürtaj öyküsünde pişmanlık, suçluluk gibi duygular öne çıkarılmadan, mağdur ya da kurban durumuna düşürülmeden yalnızca genç kadının seçimini izleriz.

Bu alt öykünün ikinci önemli aşaması, kürtajı gösteren resmin yapılma sürecidir. Resmin kompozisyonunu evlilik portresinde model konumunda olan Héloïse'in kurgulamasıyla, Sciamma edilgen model kalıbını kırma arzusunu gerçekleştirir. Héloïse, aklındaki fikri açığa çıkarmadan, -daha önce bu deneyimi yaşamış olmasının etkisiyle de- acı çeken Sophie'ye bakmakta zorlanan Marianne'den gözlerini kaçırmaksızın ebeyi ve kürtajın yapıldığı anları (F.16-F.17) gözlemlemesini ister. Şatoya yorgun argın döndükleri akşam “birlikte” resim

97 Greuze'ün 1765'te üzerinde çalışmaya başladığı *Sevgili Anne* resmi, Rousseau'nun 1761 ve 1762'de yayınlanan *Yeni Héloïse* ve *Émile*'deki görüşlerini yaygınlaştıran özellikleriyle birlikte okunmuştur. Sanat tarihçisi Emma Barker da, Greuze üzerine nispeten yakın zamanda yayınlanan çalışmasında, resimdeki anne figürünün erkek izleyici üzerinde *Yeni Héloïse* romanındaki Julie'ye benzer bir etki uyandırdığını, ayrıca anne betimindeki emzirme vurgusuyla Greuze'ün Rousseau'nun *Émile*'deki görüşlerini olumladığını ileri sürer. Bkz. Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 90-91.

98 Rousseau'nun bebekleri sütanneye göndermenin zararları üzerinde uzun uzadıya durduğu *Émile*'den ilgili bir kısım şu ifadeleri içermektedir: “*Ama anneler çocuklarını beslemek için alçakgönüllülük gösterecek olurlarsa, ahlak kendiliğinden değişir; tüm yüreklerde doğal duygular yeniden canlanır; devletin nüfusu çoğalır; Her şeyi birleştirecek olan bu nokta, yalnızca bu noktadır. Aile yaşamının çekiciliği ahlaksızlığa karşı panzehirdir. Çocukların verdiği usandırıcı olduğu sanılan sıkıntı hoşta gider; anne ile babayı birbiri için daha gerekli, daha değerli kılar; aralarındaki evlilik bağı güçlendirir. Aile canlı ve coşkulu olursa, ev işleri kadının en sevdiği uğraşı, ev kocanın hoş bir eğlencesi durumuna gelir. Böylece, düzeltilen bu tek yanlışın ardından, kısa süre sonra genel bir reform doğacaktır, doğa kısa sürede tüm haklarını geri almış olur. Kadınlar yeniden anne oldular mı, erkekler de az sonra yeniden baba ve koca olacaklardır.” Jean-Jacques Rousseau, *Émile ya da Eğitim Üzerine*, çev. Yaşar Avunç (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 19.*

yapacaklarını söyledikten sonra, kendini ebe kadının yerinde; Sophie'yi de ebenin evinde uzandığı pozisyonundaki gibi nazikçe yerleştirerek Marianne'in resmedeceği kompozisyonu düzenler (F.18). Héloïse'in fikri ve yönlendirmesiyle üç kadın ortak üretime girişerek kadınların yaşamından "sanat tarihinde görmezden gelinen" bu deneyimi resme aktarırlar. Böyle bir mizansenin gözleri önünde kurgulanmış olmasından etkilenen ressamın dikkat kesilmiş bakışları altında, kamerayı fırça vuruşlarına odaklayan yönetmen sanki izleyicisini bu resmin (F.19) ortaya çıkışına özellikle tanık kılmak ister gibidir.



F. 14b (detay): Jean-Baptiste Greuze, *Sevgili Anne*, 1769, ©Le projet *Utpictura18* izniyle.

F. 15: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.



F. 16-17-18-19: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

IV. Gece Şenliği ve “Cadılar”

Sophie'nin kürtağını gerçekleştiren ebe ve yardımcılarıyla ilk önce kadınların toplandığı gece şenliğinde karşılaşırız (F.21). Bu sahneyle 18. yüzyılda cadılık imgelemine canlandırmak istediğini söyleyen Sciamma⁹⁹, evlilik dışı hamilelik, kürtağ gibi toplumsal düzenin ötekiye atfettiği konuları, farklı yaşlardan kadınların bir araya geldiği bir gece şenliği içine yerleştirerek “tedavi eden, bedeninin gizlerini ve bitkilerin özelliklerini bilen yaşamın ve ölümün sırlarına vâkıf olan”¹⁰⁰ “kadınların” cadılıkla yaftalanarak katledildikleri tarihi, hafızadan çekerek hatırlatır. Gece şenliğine Sciamma'nın işaret ettiği cadılık perspektifinden bakıldığında filmde, yaşam biçimleri sistemin meşruluğunu tehdit eden, kuşku ve korku duyulması gereken bir tür karşı-topluluk olarak ötekileştirilen cadıların, şabat, ebe kadın, “uçma merhemi”, bir ağızdan şarkı söyleme gibi ritüel öğelerinin yorumlandığı anlaşılır. Bunlar arasında ebe kadın temsili ayrıca tarihsel bir öneme sahiptir. Avrupa’da uzun bir geçmişe yayılan cinselliğin kontrol altına alınması sürecinde önceleri şifacı-ebe-bilge kadın arketipi çeşitli doğum kontrol yöntemleri uyguladıkları bilinen heretiklere atfedilmiş, 15. yüzyıldan itibaren ise Katolik teologların metinlerindeki şeytanla girdiği işbirliğiyle gebeliği ve doğumu engelleyen, şeytana bebek kurban eden cadı kadın tarifinin ardından ebe giderek artan bir vurguyla cadılıkla ilişkilendirilmiştir.¹⁰¹ Walter Benjamin’in “Hiçbir matbu eser insanlara bu üç kalın ciltten daha büyük zarar vermemiştir.”¹⁰² diye bahsettiği *Malleus Maleficarum*’da (Cadı Çekici, 1486) cadılıkla ilgili her şeyin tamamıyla kadınların doyumsuz cinsel şehvetinden kaynaklandığının ilan edilmesi¹⁰³ ve ebelerin cadıların en kötücülü olarak mimlenmesi¹⁰⁴ şeytani cadılık kurgusunun en çok kadın bedeni ve üreme üzerinde denetim kurmak için üretildiğini düşündürür.

99 Chris O’Falt, “‘Portrait of a Lady on Fire’ Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year’s Best Musical Moment,” *IndieWire*, February 18, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/> (Erişim 05.01.2022)

100 Françoise Héritier et al., *Kadınların En Güzel Tarihi*, çev. Yonca Aşçı Dalar (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), 98.

101 Silvia Federici, *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim* (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012), 256-265. Federici, kapitalizmin yükselişi ile kadınlar karşı sürdürülen cadı avı arasında paralellik kurduğu *Caliban ve Cadı*’da, cadıların işkence odalarında ve kazıklarda yakılarak yok edildiği dönemde burjuva kadınlık ve eve bağlılık ideallerinin şekillendirilmekte olduğunu, cadı avları tarihinin kadın bedeni üzerinde devlet kontrolünün kurumsallaşmasına hizmet eden bir süreç olarak okunabileceğini yazar (A.e., 262-264).

102 Walter Benjamin, *Radjo Benjamin*, haz. Lecia Rosenthal, çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 129.

103 Kramer and Sprenger, *The Malleus Maleficarum*, P. I. Q. VI, 47.

104 Heinrich Kramer and James Sprenger, *The Malleus Maleficarum*, trans. Montagu Summers (New York: Dover Publications, 1971), P.I Q.VI - Q.XI; P.II Q.I C. XIII; P. III Q.XXXIV.



F. 20-21-22: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Gün batımında yürüyerek yola çıkan (F.20) Héloïse, Marianne ve Sophie'nin ateşin aleviyle aydınlanan gecenin karanlığında, doğa içinde kadın topluluğuyla bir araya gelmesi “şabatı” anımsatır (F.22). Engizisyonun şekillendirdiği cadılık anlatısında Cadı Şabatı (*Witches Sabbath*); gece vakti genellikle uçarak yapılan uzun bir yolculuğun ardından dağlar, mağaralar, ormanların derinlikleri gibi gözden uzak kuytu yerlerde Şeytan ya da başka bir demonun (bazen de büyük bir teke; Goya'nın cadılık temalı resimlerinden bu imgeyi hatırlayabiliriz) öncülüğünde toplanan cadıların, hasatları yok eden kara büyü, bebek kurbanı, dans ve müzik eşliğinde ziyafet, orji gibi şeytana taparak icra ettikleri, toplumun ahlaki değerlerini yıkmaya yönelik muhtelif kötülük ve sefahetin gerçekleştiği ayini tanımlar.¹⁰⁵ Farklı kültürel katmanların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan karmaşık anlatıya göre cadıların şabata gitmek için gerekli olan uçma kabiliyetine çeşitli bitkilerin karışımıyla hazırladıkları merhemi (*flying-ointment*) vücutlarına ya da uçma aracı olarak kullandıkları süpürge sopasına -kimi zaman da bir hayvana- sürerek eriştikleri kabul edilmekte; bu sihirli merhemini aynı zamanda dönüş(tür)me (likantropi) gücü verdiği de söylenmekteydi. “Uçmak” bazı ifadelerde fiziki bir eylem olarak, bazılarında ise beden uyku halindeyken ruhun uçarak gitmesi şeklinde tarif edilmiştir.¹⁰⁶ Cadıların şabatının canlandığı

105 Klasik Antikçağın cadıları bir yana, Hristiyanlığın inşa ettiği, yaklaşık 13. yüzyılın ortalarından 18. yüzyıla kadar tüm Avrupa ile birlikte Yeni Dünya'ya da yayılan cadılık, genelleştirilen tanımlamaların aksine bu suçla itham edilenlerin kimliği ve ritüellerin içeriği açısından yekpare bir görünüme sahip değildir. Örneğin tarihçi Carlo Ginzburg, *Gece Savaşları* (1966) kitabında 1570'lerde İtalya'nın Friuli bölgesinde, ekinleri ve hayvanları korumak için uçarak gittikleri gece buluşmalarında “oyunlarında” ellerindeki rezene demetleriyle, süpürgearası sapları taşıyan kötü cadılara karşı savaştıklarını söyleyen *benandanti* (gezginler) tarikatını ele alır. Ginzburg'un tespitine göre Engizisyonun yönlendirici sorgulamalarıyla, özünde bir tarım ve bereket ritüeli olan gece buluşmaları bir yüzyıl içinde çarpıtılarak Şeytan'ın Şabat'ına dönüştürülmüştür. Bkz. Carlo Ginzburg, *Gece Savaşları: 16. ve 17. Yüzyıllarda Cadılık ve Tarım Kültürleri*, çev. Ceren Sungur (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2022), 16-32, 33.

106 Örneğin, Gustav Henningsen 16. ve 17. yüzyıllarda Sicilya'da var olan eski perilik kültürüyle ilişkili olduklarını tespit ettiği *donas de fuera* adındaki dişil topluluğun şabat ve diğer ritüellerinin çoğunun tamamen maddi olmayan bir rüya ve görü dünyasında anlamlandırılabilceğini söyler. Şüphesiz bu rüya alemi vurgusu cadılık kültürüne

gece şenliğinin ardından, cadıların uçma merhemi de filmde Héloïse ve Marianne’in seviştiği sahnede ortaya çıkar. Bu sahneye yakından bakmadan önce filmde anıtırılan ritüel öğelerinin Batı sanatındaki görsel temsilini, üretildikleri çağın bakış açısı, inanç ve kaygılarını yansıtan üç yapıt üzerinden ana hatlarıyla hatırlayabiliriz.¹⁰⁷

Cadılığın tüm ritüellerinin betimlendiği zengin imge repertuarının oluşum sürecinde ilk görsel kalıplar 16. yüzyılda kuzeyli sanatçılar Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer ve Hans Baldung Grien’in resimlerinde belirir. Altdorfer (1482/85-1538) 1506 tarihli çiziminde “ormanda toplanarak büyü yapan kadın grubu” imgesini üretmiştir (F.23). Dürer’in, “keçiye ters binerek uçan cadı” imgesiyle (1500, The Met.) ortaklaşan Altdorfer’in çiziminde, çıplak vücutları ve savrulan uzun saçlarıyla tekensizlikleri vurgulanan cadılar, yerde duran merhem ya da yağ kabıyla hazırlanarak keçiler üzerinde şabata uçarken betimlenmiştir. Bir süre Nuremberg’de Dürer’in atölyesinde çalışan Hans Baldung Grien’in (1484/85-1545) yapıtları, Strasbourg merkezli kuzey hümanizması etkisinde erkek hami ve izleyici çevresine sunulan, cadının vahşi ve şehvetli yönünü öne çıkaran çıplak kadın figürlerini içerir.¹⁰⁸ Grien’in pornografik görseleğe ulaşan cadı betimleri içinde, biri yaşlı olmak üzere üç cadıya odaklanan 1514 tarihli çiziminde ritüele içkin öğeler soyutlanarak, ikonografik resim yüzeyinin tümüne hakim olan kadın figürlerinin iç içe geçen pozisyonlarda genital bölgelerinin sergilenmesine indirgenmiştir (F.24). Grien’in üç cadı çiziminin alt kısmına iliştilmiş “*ein gut jaar-iyi bir yıl*” ibaresi doğrultusunda bu tasarımın bir din adamına yeni yıl tebrik kartı olarak hazırlanmış olmasının çarpıcı bir biçimde gösterdiği gibi, sanat tarihçisi Linda Hulst’un ifadesiyle cadılık imgeleri eril sanatsal yaratıcılıkla dişil kötülücülüğün sentezlendiği, mizojiniyi pekiştiren bir bağlamda şekillenmiştir.¹⁰⁹

17. yüzyıldan itibaren Karşı-Reformasyon ve yeni demonolojistlerin şeytani cadılık üzerine ürettiği ayrıntılı metinlerin etkisiyle cadı avlarının geniş bir coğrafyaya yayılarak davaların zirveye ulaştığı siyasi ve kültürel ortamın belirleyiliğinde cadılığın görsel dili 16. yüzyıldan farklılaşarak Antwerpli ressam Genç Frans Francken’in (1581-1642) yapıtlarında özetlenebilecek yoğun ikonografide ifadesini bulmuştur. Cadılık temasının en ayrıntılı betimlerini üreten Francken’in 1606 tarihli *Cadıların Mutfağı*¹¹⁰ adlı resmi kalabalık bir iç mekan kompozisyonunda

ilişkin araştırmalarda tam olarak aydınlatılması mümkün olamamış “uçma” ve bağlantılı olarak tarif edilen bir tür trans halini açıklayabilme çabasıyla ilişkilidir. Bkz. Gustav Henningsen, “‘The Ladies from Outside’: An Archaic Pattern of the Witches’ Sabbath,” in *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries* (New York: Oxford University Press, 1993), 191–215.

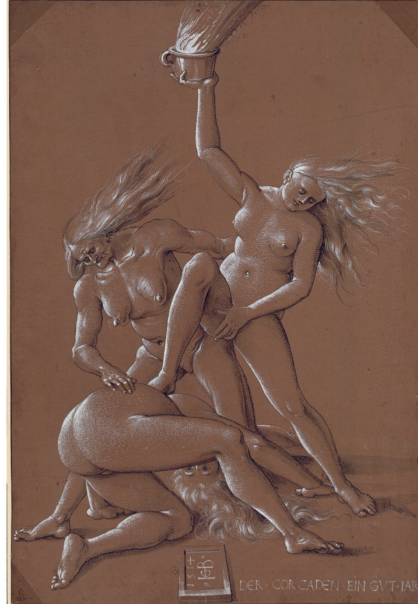
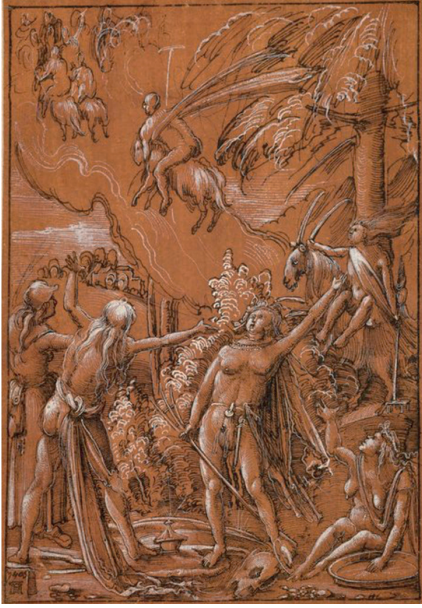
107 Batı sanatındaki cadı betimlerini inceleyen bazı çalışmalar için bkz. Linda C. Hulst, *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005); Charles Zika, *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe* (London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2007).

108 Margaret A. Sullivan, “The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien,” *Renaissance Quarterly* 53, no. 2 (Summer 2000): 363, 367.

109 Hulst, *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe*, 26.

110 Resimdeki ayrıntılı ikonografiye ilişkin bir çözümleme için bkz. Baykar Demir, “Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Danışman: Doç. Dr. Serap Yüzgüller, 2017).

kara büyü, demonlar, kaynayan cadı kazanı, arka planda apokaliptik bir manzara tasviriyile birlikte farklı yaşlardan kadınları cadıların büyü işleriyle meşgul olurken gösterir (F.25a). 16. yüzyıl yapıtlarından farklı olarak, resmin sağ kısmında vücutlarına uçma merhemi (F.25b) sürmek üzere hazırlanan genç ve güzel, üst sınıfa mensup kadın betimleriyle bu resimlerin alıcısı Habsburg elitine hitaben, güzelliği yozlaştıran ve kirleten bir uğraş olarak cadılığın ahlaki eleştirisi vurgulanmıştır.



F. 23: Albrecht Altdorfer, *Şabat Uçuşuna Hazırlanan Cadılar*, 1506, kağıt üzerine kalem ve siyah mürekkep, 18x12.5 cm., Cabinet des Dessins, © Michel Urtado/ Musée du Louvre, Paris.

F. 24: Hans Baldung Grien (atölye kopyası?), 1514, *Cadılar- Yeni Yıl Tebriği*, kağıt üzerine kalem ve siyah mürekkep, 30.9 x 21 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.



F. 25a-b (detay): Genç Frans Francken, *Cadıların Mutfağı*, 1606, ahşap panel üzerine yağlıboya, 54.5 x 66.5 cm., The State Hermitage Museum, St Petersburg.

Francken'in resminde belirgin bir gösterimle yer bulan uçma merheminin filmdeki yorumlanış biçimi ise Antropolog Michael Harner'in Avrupa cadılığında halüsinojenik bitkilerin rolünü ele aldığı çalışmasındaki savını adeta yankılıyor gibidir. Harner'a göre cadıların "uçuşunun" ya da şabat yolculuğunun (*trip*) kaynağı, insanlığın geçmiş zamanlar boyunca deneyimlemiş olduğu, eski ve yeni dünyada yaygın olarak bulunan *Solanaceae* familyasına ait, deri yoluyla emilebilen atropin ve türevlerini içeren *atropa belladonna*, *mandragora*, *hyoscyamus*, *datura* gibi bitkilerden hazırlanan karışımın kullanımında aranmalıdır.¹¹¹ Harner, Joseph Hansen'in 1901 tarihli Ortaçağda cadılık üzerine kitabında yer verdiği Dominiken din adamı Jordanes de Bergamo'nun *Quaestio de Strigis* (y.1470-71) başlıklı el yazmasından aktararak "cadıların koltukaltları ya da vücudun diğer tüylü bölgelerine bu merhemi sürdükten sonra yolculuk yaptıklarını" ifade eden kaydı referans gösterir.¹¹² Harner'in bir diğer referansı tıp hekimi Eric Hesse, *Solanaceae* ailesinin yoğun cinsel uyarılmaya yol açan kimyasal etkisini kadınların vücutlarına *belladonna* ve benzerlerinden yapılan "cadı merhemini" sürdükten sonra anlattıkları erotik hikayelerle ilişkilendirerek örneklendirir.¹¹³ Hesse, ayrıca *solanaceae* psikozunun kişinin kendisini bir hayvana dönüşmüş olarak tarif etmesine ve deride parestezi (karıncalanma) oluşumuna bağlı olarak vücut tüylerinin uzadığı algısına kapılmasına neden olduğunu belirtir.

111 Micheal J. Harner, "The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft," in *Hallucinogens and Shamanism* (London Oxford New York: Oxford University Press, 1972), 125-150.

112 Harner, "The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft.", 131 akt. Joseph Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, 195-200 (Bonn: Carl Georgi. Universitäts-Buchdruckerei und Verlag).

113 Eric Hesse, *Narcotics and Drug Addiction* (New York: Philosophical Library, 1946), 103.



F. 26-27: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Cadıların uçma merhemi, şenliğin sonrasında Héloïse ve Marianne'in yatakta çıplak uzandıkları sahnede belirmesiyle, Batı sanatında erkek sanatçıların eril hazza yönelik ürettikleri erotik cadı imgeleri, Sciamma'nın yorumunda bu çerçeveyi kıran yeni bir görsel bağlamda hayat bulur. Héloïse şenlikteki kadınlardan birinden aldığı küçük merhem kabını Marianne'e "bir tür bitki.. insanı uçuruyormuş, zamanı yavaşlatıyormuş" diye tanıtarak kısıtlı zamanlarını genişletme vurgusuyla birlikte kullanmayı teklif eder. Héloïse ufak kap içindeki koyu yeşil karışımı (F.26) -tıpkı Jordanes de Bergamo'nun 15. yüzyıldaki kaydı gibi- önce kendi koltukaltına sonra Marianne'inkine sürerken yönetmen görsel bir esriyle, koltukaltının çok yakın çekimiyle oluşturduğu vulva göndermesiyle, izleyiciyi bir an için yanıltarak cinselliğin ve erotizmin gösteriminde, kadın bedeninin sergilenme biçimlerinin kanıksanmış görsel kalıplarıyla oynar. Merhemi süren iki kadının yakın temasının ardından sahnenin sonunda cadının dönüşümü gerçekleşir; kamera Héloïse'in yeşilden siyaha "dönen" gözlerine odaklanır (F.27). Öte yandan filmde "uçanlar" ya da ikinci bir anlamıyla "yükselenler" yalnızca Héloïse ve Marianne değildir. Gece şenliği sahnesinde kadınlar, vaktin geldiğini anladıkları bir anda sohbet etmeyi bırakarak birbirlerine yaklaşır, "cadıların büyü tılsımı" gibi tek bir cümlenin tekrarından oluşan şarkıyı, el çırparak tuttıkları tempoyla *a capella* söylerler. Sciamma şarkıda tekrarlanan Latince ifadeyi Nietzsche'nin "*Kendimizi yukarılara ne kadar çok çıkarırsak uçamayanlara o kadar küçük görünürüz.*"¹¹⁴ sözünden esinlenerek film için kendisinin ürettiğini söylemiştir.¹¹⁵ Ses ve görüntünün birleşimiyle neredeyse bedene kavuşan kolektif bir enerjinin oluştuğu, Héloïse ve Marianne'in duygularının açığa çıktığı bu anlarda filme adını veren resmin imgesi belirir: Héloïse'in elbisesinin etekleri alev alır (F.31).

114 Friedrich Nietzsche, *Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*, çev. Hüseyin Salihoglu ve Ümit Özdağ (Ankara: İmge Kitabevi, 2014), 303.

"Nicht zu vergessen! – Je höher wir uns erheben, um so kleiner erscheinen wir denen, welche nicht fliegen können." <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Morgenröte/Viertes+Buch/574.+Nicht+zu+vergessen!> (Erişim 07.01.2022).

115 Chris O'Falt, "'Portrait of a Lady on Fire' Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment," *IndieWire*, February 18, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/> (Erişim 09.01.2022).

Sciamma, Marianne'in adadan ayrıldıktan sonra hafızasından yapacağı *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (F.28) adlı resmi incelikle tasarlamıştır. Héloïse, bakışları Marianne'e takılı kaldığı için önce ateşi farketmez, bu sırada ikisi arasındaki göz teması neredeyse hiç kesintiye uğramaz, elbisenin tutuştuğu fark edilince de "büyülenmiş" gibi kıpırdamadan birbirlerine bakmayı sürdürürler. Héloïse'in gülümseyen ifadesi bir anda kedere bürünür, aşk ve kayıp duygusu aynı anda yaşanır. Filmin açılış sahnesinde öğrencilerin depodan çıkarmasıyla gördüğümüz resimde ise, Marianne'in Héloïse'i kendisine bakarken değil, arkası dönük uzaklaşırken resmettiği anlaşılır. Bu anlamda resim, film boyunca canlanan Orpheus ve Eurydike mitinde olduğu gibi kavuşmaya en yakın anda bakışla birlikte gelen ayrılığı duyumsatır.

Delmaire, bu resmi üretirken Claude-Joseph Vernet'nin (1714-1789) *Ayışığında Liman* adlı yapıtıdan (F.29) esinlendiğini belirtir. İki resim yan yana konulduğunda, Vernet'nin ay ve ateşin ışığıyla aydınlanan gece manzarasının Delmaire'e plastik öğeleri oluşturma açısından yol gösterici olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Delmaire'in resminde, koyu renk kıyafetiyle tuval yüzeyinde incelikten uzayan arkadan gördüğümüz figürün doğa içindeki yalnız temsili, görsel bir çağrışımla Caspar David Friedrich'in (1774-1840) *Deniz Kıyısında Keşif*'ini de anımsatır (F.30).



F. 28: Hélène Delmaire, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019).

F. 29: Joseph Vernet, *Ayışığında Liman*, 1771, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 164 cm., Musée du Louvre, Paris.

F. 30: Caspar David Friedrich, *Deniz Kıyısında Keşif*, 1808-10, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 171.5 cm., ©Nationalgalerie, Staatlichen Museen zu Berlin / Andres Kilger.

F. 31: *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

V. Yüzünü Arayan Portre ve Uzanan Çıplak: “Marianne/Héloïse”

Sciamma üçüncü filmi *Kızlar Çetesi*'nin (2014) ardından verdiği bir röportajda, sinemasını tarif ederken “birinin yüzünü görmeye duyulan arzu”yu ortaya çıkarmanın peşinde olduğunu, filmlerinin karakterlerin birden çok portresini içerdiğini söyler.¹¹⁶ *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde metaforun ötesine geçerek somutlaşan bu arzu, senaryoya örülen *Orpheus ve Eurydike* mitinin anlatısıyla desteklenmiştir. Marianne, Héloïse ve Sophie'nin mit üzerine tartıştıkları sahnede, *Dönüşümler*'den okunan “gözden kaybolmasından korkarak ve şiddetle görmeyi arzu ederek, çevirdi gözlerini o aşık adam ve Eurydike, aniden kayıp gitti.”¹¹⁷ dizelerindeki “şiddetle görme arzusu” tam da filmdeki ressamın duygusunu anlatmaktadır.

Sanat yaşamında portre türünün önemli bir yer tuttuğu usta ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) notlarında, “Başarılı bir portre için, resmini yapmak istediğimiz yüze sızmamız gerekir; uzun uzadıya, dikkatle her yandan incelemek hatta ilk seansı sadece buna ayırmak gerekir.” diye yazar.¹¹⁸ Poz vermeyi reddeden modelin yüzüne “sızabilmek” ve dolayısıyla portrenin yapım süreci, Marianne karakteri için zorlu bir imtihana dönüşmüştür. Ancak, ressam kimliğiyle güçlü bir özdeşlik kurmuş olan Marianne'in bu imtihanı vermeye gönüllü olduğu filmin hemen başında sezdirilir. Adaya yolculuğu sırasında suya düşen resim malzemeleri kutusunu kurtarmak için duraksamadan denize atlar (F.32a), ardından tüm yükünü tek başına sırtlanarak ıslak kıyafetleriyle şatoya tırmanır (F.32b-c). Orpheus'un yasağı ihlal ederek sevgilisi Eurydike'yi yeraltına neden geri gönderdiğini yorumlama sırası kendisine geldiğinde, Orpheus'un, “*Eurydike'nin kendisini değil anısını; aşıkların değil şairlerin yolunu seçtiğini*” söyleyerek şair üzerinden kendisini de özdeşleştirdiği sanatçı personasını yüceltir.



F. 32a-b-c: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films

Marianne şatoya vardığı gün, portresini yapacağı modeli görmeden, kendisinden önceki ressamın yüzü resmetmeden bıraktığı, tamamlanmamış tuvaliyle karşılaşır (F.33a). Kontesten

116 Céline Sciamma, ‘Cinema is the only art ever where you share somebody’s loneliness’ and other insights from Céline Sciamma, interview by Alex Heeney, Seventh Row, February 1, 2015, <https://seventh-row.com/2015/02/01/celine-sciamma-girlhood/> (Erişim 12.01.2022).

117 Ovidius, *Dönüşümler I-XV*, çev. Asuman Coşkun Abuagla (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), X. 56:57, 267.

118 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Atölyede Söyledikleri: Notlar ve Düşünceler*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: Janus Yayıncılık, 2016), 25. Fransızca orijinali için: <https://archive.org/details/penses1922ingr/134>. (Erişim 12.01.2022).

öğrendiğimiz üzere bu ressam, Héloïse'in yüzünü bir kez olsun görmeyi başaramamıştır. Héloïse ile yürüyüşe çıktıkları ilk buluşmada onun yüzünü hemen göremez, Héloïse (*Eurydike*) arkadan peleriniyle gösterilir, Marianne (*Orpheus*) onu geriden takip eder (F.33b). Orpheus ve Eurydike'nin "karşılıklı sükûnetle yol adıkları"¹¹⁹ mit canlanırken Sciamma'nın yorumunda geriden takip eden Eurydike değil Orpheus olur, üstelik bu *sükûnetle* gerçekleşen bir yürüyüş değildir, "Eurydike" uçuruma doğru koşarken "Orpheus" ona zar zor yetişir. İzleyici de merak duygusunda ressamla ortaklaştırılır, filmin yaklaşık ilk yirmi dakikası boyunca Héloïse'den bahsedilse de kendisi görünmez, Héloïse'in yüzü ressamın bakışıyla birlikte, ressamla aynı anda görülür. Marianne'in yaşadığı bu gerilim, aynada kendisini modelin yeşil elbisesi içinde "yüzsüz" olarak gördüğü kesik imgesine yansır (F.33c).



F. 33a-b-c: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

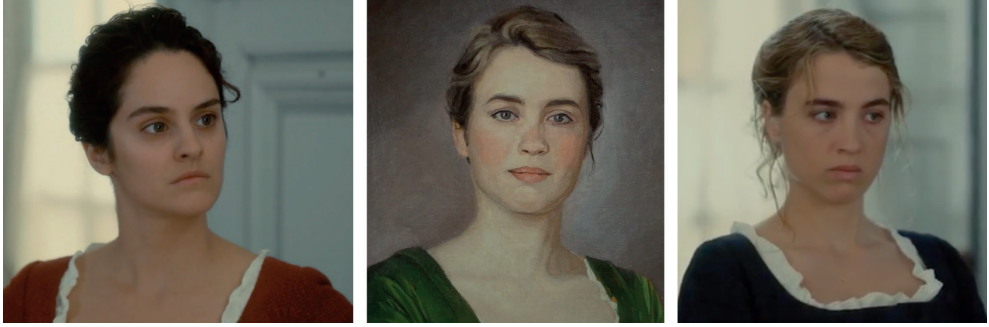
F. 34a-b-c: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Héloïse'in evlilik portresinde giyerken betimleneceği yeşil elbise, modelin yüzüyle ressamın bir türlü kavuşamayan bakışı ilişkisinde bir simgeye dönüşerek filmde birden çok sahnede karşımıza çıkar. Sophie yeşil elbiseyi teslim ederken, Marianne çoktan işe koyulmuş bir ressamın ön hazırlık sürecinde olduğu gibi kumaşın dokusunu inceler, yeşilin tonuyla modelin saç renginin uyumunu düşünerek elbisenin tuvalde nasıl görüneceğini tüm yönleriyle zihninde canlandırmaya çalışır (F.34a). Héloïse'den gizlice sürdürdüğü çalışmalarında kendisini ve Sophie'yi model olarak kullanır, ikisi de yeşil elbiseyi giyip poz verir (F.34b-c). Sciamma, yeşil elbiseyi ilk önce ressama ve sonra Sophie'ye giydirek, modelle çalışma imkanına sahip

119 Ovidius, *Dönüşümler I-XV*, X.54, 266.

olmayan ressam kadınların kendilerini model olarak kullanıp çoğunlukla otoportre üretmiş olmaları anlatısına dokunmak istediğini söyler.¹²⁰ Ressam Marianne ve hizmetçi Sophie'nin yeşil elbise içinde gösterimi bir yandan, yüzü ya da toplumsal sınıfı değişse de patriyarkanın kadınlar üzerine çöken büyük gölgesi üzerine düşündürdüğü gibi bir yandan da portrenin esas modeli Héloïse'in yüzünü o elbise içinde görme arzusunu besler.

Üç kadının da farklı rollerle katıldıkları tüm üretim süreci, bakma ve hatırlama eylemlerinin bir aradalığının deneyimlenmesi eşliğinde gerçekleşir. Marianne, Héloïse'i gördüğü her fırsatta, ona sezdirmeden bakışını, yüzünün detaylarını, mimiklerini, ellerinin duruşunu, nefes alış-veriş biçimini hafızasına kaydetmeye, bazen de cebinde taşıdığı kağıt parçalarına hızlıca çizerek aktarmaya gayret eder. Marianne'in hatırlamaya çalıştığı imge parçalarıyla yüzün bütününe ulaşma çabası, iyi bir portre resmetmesi için yeterli olabilmış midir? Yanıtı portrenin öznesi Héloïse şöyle verir:



F. 35: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Marianne: *Bir şey söylemeyecek misiniz?*

Héloïse: *Bu ben miyim?*

Marianne: *Evet.*

Héloïse : *Beni böyle mi görüyorsunuz?*

Marianne: *Sadece ben değil.*

Héloïse: *Sadece siz değil ne demek?*

Marianne: *Bu bir kurallar, gelenekler, fikirler bütünüdür.*

Héloïse: *Yani hayat yok mu içinde? Ya benim varlığım?*

Marianne: *Varlığınız gerçeğin kendisinden yoksun geçici anlardan ibaret.*

Héloïse: *Her şey geçici değildir, bazı duygular derindir. Bunun bana benzememesi anlaşılabilir bir durum. Ancak sizi de yansıtmıyor. İşte o üzücü.*

Marianne: *Beni yansıtmadığımı nereden anladınız! Sanat eleştirmeni olduğunuzu bilmiyordum.*

Héloïse: *Ben de sizin ressam olduğunuzu bilmiyordum.*

120 Céline Sciamma, No man's land: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire, interview by Isabel Stevens, British Film Institute, March 3, 2020, (Erişim 13.01.2022).

<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/portrait-lady-fire-celine-sciamma-female-sex-art-solidarity>

Héloïse'in kendisinden gizlice yapılan portresini (F.35) görmesiyle Marianne ile aralarında gelişen yukarıda alıntılanan diyalog, filmde model ve ressamın ilişkisinde kırılma anını oluşturur. Bu diyalog ressam açısından bakıldığında, Fransa'da 17. yüzyılın sonlarından itibaren 18. yüzyılda sanat eğitimi ve üretimi ilişkisinde süregiden özgürlük ve disiplin ikiliği tartışmasının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Modelin, portredeki temsili sorgulayan “*bu ben miyim?*” sorusuyla başlayan eleştirileri, ressamı yapıtı ve kendisiyle yüzleştirir. Marianne portresini savunurken verdiği “*Bu bir kurallar, gelenekler, fikirler bütünüdür sonucudur*” yanıtıyla adeta *Academié*'nin klasik geleneğini özetleyen “En iyi kurallar, en iyi ustalardır”¹²¹ şiarını seslendirmektedir. Héloïse ise “*Yani hayat yok mu içinde? Ya benim varlığım?*” çıkışıyla Antikite'den itibaren tartışılan ve Rönesans'ta yeniden ele alınan bir sorunsala doğrudan temas etmiş olur: Sanatçı portrede modelin ruhunu/ “varlığını”nasıl gösterebilir?



F. 36a-b (detay): Domenico Ghirlandaio, *Giovanna degli Albizzi Tornabuoni'nin Portresi*, 1488, 77 x 49 cm., © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

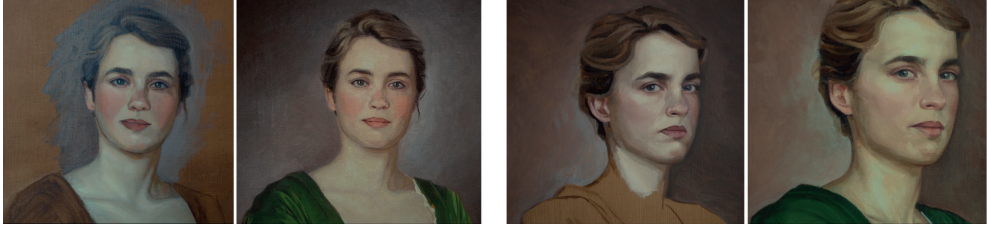
Héloïse'in portresinde eksikliğini sorguladığı “varlığı”, bedensel olanın ötesinde kişinin karakterine/ruhuna işaret etmektedir. Bu soru Floransalı ressam Domenico Ghirlandaio'nun (1448-1494), Giovanna degli Albizzi Tornabuoni'nin ölümünden sonra yaptığı portresine (1488), bir *cartellino*¹²² üzerinde dahil ettiği, Romalı şair Martialis'in *Epigramlar*'ından alıntılanan “*Niteliklerini, ruhunu verebilseydi keşke sanat onun! Daha güzel tablo bulunmazdı yeryüzünde.*”¹²³ dizelerinde seslendirilen arayışı hatırlatır (F.36a-b). Ghirlandaio'nun portreye eklediği dizeler, modelin ruhunu yansıtabilme imkanını hem bir sanatsal ifade aracı olarak resmin kapasitesi, hem de ressamın becerisinin sınırlarını düşündürecek biçimde iki yönüyle

121 Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, 30.

122 Resim yüzeyinde görsel yanılsama etkisi uyandıran küçük parşömen ya da kâğıt.

123 Martialis, *Epigramlar*, çev. Güngör Varinlioğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), X.32, 357.

de yorumlanmıştır.¹²⁴ Sciamma ressam ve model arasındaki bu diyalogla filme *Academié*'deki güncel bir tartışmayı, sanatta insan duygularının ele alınması konusunu taşımıştır. Minor, *Academié*'nin yöneticisi Charles Le Brun'un 1670'lerde "ifade"nin önemine dikkat çekerek müfredata dahil ettiğini; Le Brun, Descartes, Hobbes gibi yazarların ifadeyi, Yeni-Platoncu düşüncenin etkisindeki Rönesans'tan farklı olarak "metafizik olmayan, belirlenimci ve pozitivist" bir yaklaşımla ele aldıklarını yazar.¹²⁵



F. 38: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Marianne konuşmanın sonunda yaşadığı hüsrarla bir bez parçasını tuvale bastırarak portredeki yüzü deforme eder (F.2). Héloïse'in Marianne ile daha fazla vakit geçirebilmek için kendisini istemediği evliliğe taşıyacak olmasına karşın poz vermeyi kabul etmesiyle sil baştan yapılacak olan ikinci portre artık modelin işbirliğinde gerçekleşecektir. Nitekim birlikte çalışmaya başladıkları ilk sahnede, modelin bedenini, başını, ellerini, elbisesinin duruşunu istediği gibi konumlandırdıktan sonra tuvalinin başına geçen ressamın ilk sözü "*Bana bakın*" olur. Bakış artık tek taraflı değil karşılıklıdır, ressam ilk defa modeliyle bakışı paylaşır. Héloïse karakterini canlandıran Adèle Haenel, senaryodaki bu kırılmayı modelin nesne olmaktan özne olmaya dönüşen süreci olarak tarif eder.¹²⁶ Héloïse'in ikinci portre için poz verdiği oturumların birinde, Marianne'e "*nü modellerden çalışıyor musunuz?*" diye sormasıyla, Nochlin'in elli yıl önce "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*" başlıklı makalesinde tartıştığı¹²⁷, ressam kadınların çıplak modelden çalışmalarını yasaklayan kurumsal yapıdan söz edilerek kadınların sanat eğitiminde erkek meslektaşlarıyla eşit imkanlara sahip olmadıklarına değinilir. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art* (1996) adlı kitabında Fransa'da 18. yüzyılda Vigée-Lebrun ile birlikte dönemin diğer sanatçı kadınlarının üretim koşullarını ve onları çevreleyen ahlaki, yasal söylemleri irdeleyen Sheriff de kadınların görsel sanat eğitiminde

124 Matialis'in *Epigramlar*'ından alıntılanan ifadeyi, yeteneklerinin sınırlarına hayıflanana Ghirlandaio'nun değil, olasılıkla portenin hamisi -Giovanna'nın eşi- Lorenzo Tornabuoni ve onun yakın dostu dönemin ünlü hümanisti Angelo Poliziano'nun birlikte tasarlayarak porteye dahil ettirmiş olabileceklerini öne süren bir analiz için bkz: Maria DePrano, "'No Painting on Earth Would Be More Beautiful': An Analysis of Giovanna Degli Albizzi's Portrait Inscription," *Renaissance Studies* 22, no.5 (November 2008): 617-41, <https://doi.org/111/j.1477-4658.2008.00532.x>.

125 Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, 113.

126 Portrait of a Lady on Fire Cast and Crew Q&A, TIFF Talks, September 6, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=88L8pEr1nk> (09:50-10:50 / Erişim 15.01.22).

127 Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", 136-142.

akademinin dışında bırakıldıklarının ve akademik eğitimin özünü oluşturan çıplak erkek modelden etüt çalışması yapamadıklarının altını çizer.¹²⁸ Kadın modelden anatomi çalışmaları, erkek ressamlar için de -kumaş drapeleri ya da yüz ve el çizimleri dışında- akademi sınırları içinde mümkün olmadığından sanatçıların kişisel stüdyolarında gerçekleşmiştir.¹²⁹ Sanatçı kadınları, nadiren ve düzensiz aralıklarla üyeliğe kabul eden *Académie*, 1770’te “olağanüstü yetenekleri” sayesinde *académicienne* ünvanıyla bünyesine katılabilecek kadın sayısını dörtle sınırlamış, üyeliğe kabul edilen kadınlar ise oy kullanma ve ders verme hakkına sahip olamamışlardır.¹³⁰ 1770’ler aynı zamanda Parisli varlıklı elit çevreler arasında güzel sanatların popülerleşmeye başladığı periyodun başlangıcıdır. Sanatla ilgili yayınların çeşitlenmesi ve artmasıyla, *Salon* sergilerinin geniş izleyici kitlesine ulaşmasıyla birlikte, resim eğitimine duyulan talep giderek artmış, üst sınıftan aileler özellikle kız çocuklarına daha önce görülmedik oranda resim eğitimi aldirmek istemişlerdir.¹³¹ Bu dönemi çalışan sosyolog Sofio, 1770’lerde Greuze ile başlayan bir trendle onu takiben 1780’lerde David, Suvée, Ménageot, ardından Meynier, Regnault, Lethière, Girodet, Labille-Guiard, Vigée-Brun gibi birçok ressamın akademi dışındaki stüdyolarında onlarca kız öğrenciye resim eğitimi verdiklerini yazar.¹³²

Filmde 18. yüzyıl Fransa’sının ressam kadınlar kuşağının bir temsilcisi olarak düşünebileceğimiz Marianne, kontesten aldığı portre siparişiyle aynı zamanda, çıplak erkek modelden çalışmaları yasak olan kadınların, *Académie*’nin resim türleri hiyerarşisinde üst sırada konumlandırarak yücelttiği tarihi konulu resimlerden daha çok portre, otoportre, natürmort, minyatür gibi türlere yönelmiş olmalarını da örnekler. Marianne, Héloïse’in portresi üzerinde çalışırken Sophie de bir yandan, isimleri anonim kalan kadınların el zanaatları alanındaki üretimlerini temsilen, bir vazodaki çiçekleri model olarak sabırla gergeline nakşeder. Héloïse ikinci portre tamamlanmak üzereyken bu sefer beğendiğini dile getirdiğinde Marianne “*belki sizi daha iyi tanıyorum*” Héloïse ise “*ya da ben değişmişimdir.*” diye karşılık verir. Ressam ve modelin aralarında bir tür güven ilişkisini kurmalarıyla yapılan ikinci portre, portreyi sipariş edeni değil modeli öncüller. Ressam, “*kurallar, gelenekler, fikirler bütünü*”nden özgürleşmiş; model, portresinde aradığı kendine dair bakışı ve de kendisinin bir versiyonunu bulabilmiştir (F.38).

Héloïse’in tamamlanan ikinci portresi filmde göreceğimiz son resim olmaz. Sciamma Fransa’nın 18. yüzyıldaki sanat ortamına son bir güçlü gönderme daha yaparak, filmin bitiminde yer alan konser sahnesinden önce Marianne’i kalabalık izleyici kitlesinin, duvarlarda neredeyse boşluk bırakılmadan sergilenen eserleri incelediği Louvre’da düzenlenen dönemin en prestijli sergisine, *Salon*’a katılırken gösterir (F.39). “Orpheus ve Eurydike”yi resmettiği tablosuna

128 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 106.

129 Candace Clements, “The Academy and the Other: Les Grâces and Le Genre Galant” 25, no. 4 (Summer 1992): 474, <https://doi.org/10.2307/2739308>.

130 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 79.

131 Séverine Sofio, “‘Portrait of the Artist at Work’ Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France,” trans. Colin Keaveney, *Arts et Savoirs*, no. 6 (2016): 2-3, <https://doi.org/10.4000/aes.795>.

132 A.e., 3.

kendi adı yerine ressam babasının imzasını attığını öğrendiğimiz Marianne, bu yolla belki de *Académie*'nin kadınlara çektiği duvarı aşmaya çalışmaktadır. Sanat tarihi kanonunda mitin gösterimine ilişkin benimsenen yaygın kompozisyon kalıpları yerine, kendisini dönüştüren deneyimin tefekkürünü yansıtan “Orpheus’un arkasını dönüp Eurydike’ye baktığı anı, iki aşğın karşılıklı son bakışını” betimleyen ressam, *Académie*'nin kadınlar için uygun bulmadığı, bedeninin idealize edilmiş formunu ve çıplak modelden etüt gerektiren tarihi konulu (dinsel, mitolojik ve alegorik) bir resim üretmiş olmasıyla da geleneksel yapıya meydan okumaktadır. Sheriff, Vigée-LeBrun’un “portre ressamı” olarak tanınmasına karşın 1783’te *Académie*’ye başvurusunda “*Barışın Geri Getirdiği Bolluk*” (1780, Louvre) adlı alegorik bir resmi sunarak entelektüel, tarihi ve ahlaki öneme sahip metinlere dayandırılan, erkek sanatçıların hakimiyetindeki türü kendisine mal ettiğini yazar.¹³³ Ayrıca 18. yüzyıl boyunca Fransa’da *Académie* üyesi olmayan kadınların eserlerini Exposition de la Jeunesse, Académie de Saint-Luc Salonu ve Salons de la Correspondance’da sergiledikleri bilinmektedir.¹³⁴



F. 39-40-41: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

“Orpheus ve Eurydike” resminde, Marianne ve Héloïse’in mitin ana karakterleriyle özdeşleştirilmesi bir kere daha vurgulanır. Bretonya’daki adanın kayalık sahil manzarasını Hades’e aktaran Marianne, sergiye Orpheus’u betimlediği gibi mavi bir kıyafetle katılırken, resimdeki Eurydike’yi de Héloïse’in filmde yer yer kendisine bir hayalet gibi görüldüğü ve şatodan ayrılırken vedalaştıklarında giydiği gibi beyazlar içinde betimlemiştir. *Salon* broşürünü (*livret*) incelerken (F.40) gözüne takılan bir kaydı görmek için merakla kalabalıkları aşan Marianne karşısında çok iyi tanıdığı bir yüzün, Héloïse’in, yıllar sonra başka bir ressam tarafından yapılmış portresini bulur. “Görevlerini” yerine getirerek annesinin seçtiği eşle evlenip ailenin devamını sağlayacak soyu doğurmuş olan Héloïse bu sefer portrede, Duncan’ın makalesi aracılığıyla değindiğimiz gibi, 18. yüzyıl Fransız resminde üst sınıftan kadınlar için modaya dönüşen bir imgeyle, anne olarak belirir. Asil ve güzel anneyi çocuğuyla el ele tutuşurken tasvir eden portre

133 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 78. Ayrıca bkz: Mary D. Sheriff, “Woman? Hermaphrodite? History Painter? On the Self-Imaging of Elisabeth Vigée-Lebrun,” *The Eighteenth Century* 35, no. 1 (Spring 1994): 3–27.

134 Sofio, “‘Portrait of the Artist at Work’ Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France.”, 3.

(F.41) aynı zamanda, - tıpkı Marianne'in "Orpheus ve Eurydike" resmini yorumlayışı gibi Héloïse'in kompozisyona dahil ettirdiği, köşesinden 28. sayfasını araladığı kitap ayrıntısında aşkın hatırasını da görselleştirmektedir. Filmin izleyicisinde, *Salon*'da resme bakan Marianne'in yaşadığına benzer vurucu bir etki uyandıran bu ayrıntıdaki kitap, Marianne'in adaya beraberinde getirdiği, bir sahnede üç kadının birlikte okuyup Orpheus'un Eurydike'yi ikinci defa ölüme gönderen bakışını yorumladıkları ve nihayetinde Héloïse'de kalan *Dönüşümler*'dir. 28. sayfada ise filmde daha önce yapımına tanık olduğumuz Marianne'in Héloïse için kendisini "uzanan çıplak" olarak betimlediği resmi yer almaktadır. Kadraja giren 28. sayfada mitin anlatıldığı X. bölümün/kitabın son dizelerindeki -onların aşkıyla da uyumlu- "kısa ömürlü çiçek" (Cette Fleur dure peu de tems) ifadesi görünür.¹³⁵ Sciamma, burada da görsel bir oyuna başvurmuştur; 28. sayfanın üst kısmında seçilen D'OVIDE LIV. X. yazısına karşın (yukarıda anılan "*şiddetle görmeyi arzu ederek*" ifadesinin geçtiği dizeler), sayfanın devamında okunan "kısa ömürlü çiçek" dizesi Orpheus'un Adonis'in ölümünü anlattığı X: 735-739'dan aktarılmıştır.

Marianne, adadaki son gününde Héloïse'in minyatür portresini bu defa yalnızca kendisi için resmederken (F.43), Héloïse de kendisinde kalması için onun resmini ister ancak istediği bir portre olmaz, aşık olduğu kadının o an karşısında uzandığı çıplak halinin resmini saklamak istemektedir. Sciamma'nın kadının arzusunu vurguladığı bu resim *Görme Biçimleri*'nde John Berger'in işaret ettiği gelenek dışı nü'lerin esinini taşıyan, Batı sanatının geleneksel "uzanan çıplak" temasının ters yüz edilmiş özgün bir yorumunu sunar. Her şeyden önce bu resimde uzanan çıplağa konu olan ressamın bedenidir. Model de ressamın karşısında uzanmaktadır ancak onun çıplaklığı burada film boyunca başka sahnelerde gördüğümüzden daha "örtülüdür" (F.42). Esas çıplak ressamdır, bedenini de yalnızca karşısındaki kadın model görebilmektedir, izleyici ikisi arasına sızamaz. Berger'in deyişiyle "*seyirci yalnızca onların ilişkisine tanık olabilir; bundan öte bir şey yapamaz.*"¹³⁶ Marianne, Héloïse'in çıplaklığını örten aynadan kendini izleyerek yüzünü resmeder, peki ama bu resimde çıplağın bedeni kime aittir? Héloïse'in elini başına yaslama jestinin Marianne'in resminde belirmesinden ve aynanın pozisyonundan Marianne'in yalnızca kendi yüzünü görebilecek olmasından da anlaşıldığı üzere Marianne, Héloïse'in bedeninde kendi yüzünü resmetmektedir, ortaya çıkan uzanan çıplakta hem ressam hem modeli bir aradadır, Berger'in aynı kısımda devam eden güçlü ifadesiyle "*ressam, görüşüyle kadını kendisine sınıksız bağlamıştır; artık ikisi taşa yontulmuş bir çift gibi iç içedirler.*"¹³⁷(F.44). Böylece Sciamma başta değinildiği gibi, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde aşkla birlikte aşkın hatırasını da anlatma arzusunu, birbirlerine "*pişman olma, hatırla!*" diyerek veda eden iki kadının, "Marianne/Héloïse" olarak beliren "uzanan çıplak" resminin yer aldığı *Dönüşümler*'in 28. sayfasında, bir portrenin ayrıntısında ortaya koyar (F.45).

135 Mitle ilgili bu ayrıntıyı fark ederek benimle paylaşma nezaketini gösteren Doç. Dr. Serap Yüzgüller'e teşekkür ederim.

136 John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (Metis Yayınları, 2011), 57.

137 Berger, *Görme Biçimleri*, 57.



F. 42-43-44-45: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Değerlendirme

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi'nde, Sciamma'nın sanat tarihine yönelttiği feminist eleştiri, hem sanatçı kadının toplumsal konumunu hem de kadının yapıttaki temsilini sorgulamaya olanak tanıyan çift yönlü düşünce alanını açığa çıkarır. Ressam ve model karakterlerinin inşasından başlayarak senaryoda feminist sanat tarihi yazınında seslendirilen görüşler bir arada yankılanmaktadır. Adeta Nochlin'in "uyarısına" yanıt verircesine Sciamma, sanat tarihinde çok iyi bilinen, ya da unutulmuş bir kadının öyküsünü anlatmak yerine 18. yüzyılda yaşadığını ve ürettiğini hayal ettiği yeni bir ressam kurgulamayı tercih ederek özneyi değil deneyimi öne çıkarır. Marianne cinsiyeti nedeniyle dışlandığı, sanatın Batılı-beyaz-erkeğin egemenliğindeki kurumsal yapısı içerisinde talep edilenleri karşılayabilmek, üretimiyle var olabilmek için -belki de farkında olmaksızın- eril kodları içselleştirmiştir. Portre, sanatçının eğitimi, üslubu, hayalgücü ile modelin beklentilerinin karşılaştığı çetrefilli bir resim türüdür. Marianne, Héloïse'in reddettiği evliliğine aracı olacak portresini ondan gizlice yaparken, siparişi veren esas müşteri kontesi memnun etme ve portrenin beğenisine sunulacağı Milanolu soylu erkekte haz uyandırma beklentileriyle uzlaşım halindedir. Sciamma'nın pasif model kalıbını kırma arzusuyla kurguladığı Héloïse, Marianne'in koşullandığı bu sebepler dolayısıyla tamamlanan ilk portrede kendisini "görememiştir". Héloïse'in, portredeki tasvirin Marianne'i de yansıtmadığını dile getiren eleştirisi, ressamın üretimini sorgulamasının yolunu açar. Ressam ve modelin işbirliğinde gerçekleşen ikinci portrenin oluşum sürecinde, bakışın ve yorumun yalnızca ressama özgü olmadığı vurgulanarak bakan ve bakılan arasındaki asimetrik ilişki dengelenir. İki kadını giderek yakınlaştıran üretimle birlikte açığa çıkan aşkın da etkisiyle ressam ve modelin dönüşümüne tanık oluruz. Ancak bu dönüşümün gücü, Héloïse'in sonunda kendisini "bulabildiği" ikinci portrenin istemediği evliliğine aracı kılınmasını engellemeye yetmez.

Bretonya'nın kısıtlayıcı ikliminde sosyal yaşam ve sanatın deneyimlenmesinde kentli ressam Marianne'e göre yalıtılmış bir yaşam süren, manastırdan henüz çıkmış olan Héloïse filmdeki en özgür fikirleri öne süren karakterdir. Radikal bir tavırla, kürtajı betimleyen bir resim yapma önerisi de ondan gelir. Filmde, evlenmek istemediği için intihar eden kız kardeşinin yazgısını üstlenen Héloïse, evlilik dışı hamile kalan ve anne olmak istemeyen Sophie, eril sanat ortamında sanatçı kimliğiyle var olmaya çalışan Marianne ile idealleştirilen kalıplara sığmayan kadın portreleri çizen Sciamma, soylu bir erkekle yapılacak evliliğin sağlayacağı himayeyi, taşranın kasvetli, yalnız yaşamından kurtulmak için çıkış yolu olarak gören kontes karakteriyle kadınları kuşatan patriyarkal iktidarı hatırlatır. 18. yüzyıl Batı sanatını feminist perspektifle çözümleyen sanat tarihçileri bu dönemde kültür ile toplumsal cinsiyet politikaları arasındaki derin yapısal ilişkileri açığa çıkarmışlardır. Bu bağlamda film için kapsamlı bir literatür araştırması yapan Sciamma, film boyunca üretilen; kürtaj, Héloïse'in dönemin modasını yansıtan anne olarak portresi, Orpheus ve Eurydike miti ile uzanan çıplak gibi farklı temaları içeren resimlerde kadın bakışını öncülleyen bir görsel anlatı dili kurmuştur.

Sciamma'nın sinemaya ilişkin arzusundan doğan bu dönem filminin içerik ve biçim kurgusunun yarattığı karşılaşma, güncel olanla sıkı bir bağ kuruyor. Örneğin kadının cadı olarak ötekileştirilmesi, 21. yüzyılda bugün hala kurulu düzeni eleştiren kadınları imha etme metaforu olarak yerli yerinde duruyor. Toplumsal cinsiyet kuramı ile ikili cinsiyet tanımını tartışmaya açan Judith Butler'ın 2017'de düzenleyicilerinden biri olduğu, demokrasi temalı konferans daveti için gittiği São Paulo'da ellerinde ulusal bayrak ve haç taşıyan kitlenin "cadıyı yakın!" sloganları eşliğinde Butler'ın yüzünün yerleştirildiği pembe sütyenli(!) cadı kuklasını yakarak imha etmeleri ya da kürtaj hakkı protestolarında Barbara Kruger'ın "Bedenin savaş alanı" (*Your body is a battleground*) işinin 1989'da Washington'da kullanılmasının ardından 2019'da Polonya sokaklarında yeniden belirmesi, keza Türkiye'de 7-8 Temmuz 2012'de kürtaj yasağı protestolarında kamusal alanda gerçekleştirilen eş zamanlı sanatsal eylem pratiklerinin işaret ettiği gibi söz konusu kadın bedeni ve cinselliği olduğunda tarihin gidişatı henüz zaman aşımına müsaade etmiyor. Bu noktada Sciamma'nın kadın bakışı ve dayanışmayı görünür kılan sineması oldukça anlamlı bir yerde konumlanıyor.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Antal, Frederick. *Hogarth and His Place in European Art*. New York: Basic Books, 1962.
- Antmen, Ahu, ed. *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Barker, Emma. *Greuze and the Painting of Sentiment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Batuman, Elif. "Céline Sciamma's Quest for a New, Feminist Grammar of Cinema." *The New Yorker*, January 31, 2022. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/02/07/celine-sciammas-quest-for-a-new-feminist-grammar-of-cinema>.
- Benjamin, Walter. *Radyo Benjamin*. Haz. Lecia Rosenthal. Çev. Cemal Ener and Elif Okan Gezmiş. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. Metis Yayınları, 2011.
- Bertrand, Russell. *The History of Western Philosophy*. Vol. III. London: George Allen & Unwin, 1961.
- Bonnefoy, Yves. *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*. Çev. Levent Yılmaz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Brookner, Anita. *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1972.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Catullus. *Bütün Şiirleri: Veronah Catullus'un Kitabı*. Çev. Çiğdem Dürüşken and Erdal Alova. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Chamberlain, Arthur B. *Hans Holbein the Younger*. Vol. II. New York: Dodd, Mead and Company, 1913.
- Clements, Candace. "The Academy and the Other: Les Grâces and Le Genre Galant" 25, no. 4 (Summer 1992): 469–94. <https://doi.org/10.2307/2739308>.
- Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books, 1999.
- De Beauvoir, Simone. *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler*. Çev. Gülnur Acar Savran. Cilt. I. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Delmaire, Hélène. Hélène Delmaire-Femininity, Honesty, Incommunicability. Interview by Julia Kalvelyte. *Metal Magazine*, September 7, 2020. <https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/helene-delmaire>.
- . The Brush Behind the Film: How Painter Hélène Delmaire Created Our Portrait of a Lady on Fire Cover. Interview by Benjamin Mercer. *Criterion*, February 9, 2020. <https://www.criterion.com/current/posts/7084-the-brush-behind-the-film-how-painter-h-l-ne-delmaire-created-our-portrait-of-a-lady-on-fire-cover>.
- Demir, Baykar. "Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi." İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2017.
- DePrano, Maria. "'No Painting on Earth Would Be More Beautiful': An Analysis of Giovanna Degli Albizzi's Portrait Inscription." *Renaissance Studies* 22, no. 5 (November 2008): 617–41. <https://doi.org/111/j.1477-4658.2008.00532.x>.
- Diderot, Denis. *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*. Translated by John Goodman. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- . *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

- Duncan, Carol. "Happy Mothers and Other New Ideas in French Art." *The Art Bulletin* 55, no. 4 (December 1973): 570–83.
- Duncan, Ronald. *Abélar ve Héloïse*. Çev. Zeynep Avcı. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2018.
- Ernaux, Annie. *Kürtaj*. Çev. Siren İdemen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . *L'événement*. Paris: Gallimard, 2000.
- Evans, Howard V., and Charlotte B. Evans. "Women Artists in Eighteenth-Century France." *Man and Nature / L'homme et La Nature* 1 (1982): 199–207.
- Federici, Silvia. *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. Çev. Öznur Karakaş. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012.
- Foucault, Michel. *Cinselliği Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Galletti, Sara. "Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France." *Renaissance Quarterly* 67, no. 3 (2014): 878–916.
- Ginzburg, Carlo. *Gece Savaşları: 16. ve 17. Yüzyıllarda Cadılık ve Tarım Kültürleri*. Çev. Ceren Sungur. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2022.
- Goodman, Dena. "Women and the Enlightenment." In *Becoming Visible: Women in European History*, 3:233–62. Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. Çev. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.
- Harner, Micheal J. "The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft." In *Hallucinogens and Shamanism*, 125-150. London Oxford New York: Oxford University Press, 1972.
- Heenev, Alex, and Orla Smith, eds. *Portraits of Resistance*. PDF edition. Seventh Row, 2020.
- Heninngsen, Gustav. "'The Ladies from Outside': An Archaic Pattern of the Witches' Sabbath." In *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheris*, 191–215. New York: Oxford University Press, 1993.
- Héritier, Françoise, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, and Nicole Bacharan. *Kadınların En Güzel Tarihi*. Çev. Yonca Aşçı Dalar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Hesse, Eric. *Narcotics and Drug Addiction*. New York: Philosophical Library, 1946.
- Hobsbawm, Eric. *Devrim Çağı 1789-1848*. Çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.
- Hosford, Desmond. "The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics and DNA." *Eighteenth-Century Studies* 38, no. 1 (Fall 2004): 183–200.
- Huisman, Philippe, and Marguerite Jallut. *Maria Antoinette*. New York: The Viking Press, 1971.
- Hults, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Hunt, Lynn, ed. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimor and London: The John Hopkins University Press, 1991.
- . *İnsan Haklarını İcat Etmek: Tarihsel Bir Anlatı*. Çev. Eymir Albal. Ankara: Lykeion Yayıncılık, 2021.
- Hyde, Melissa, and Jennifer Milam, eds. *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. Women and Gender in the Early Modern World. Routledge: Taylor & Francis Group, 2003.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique. *Atölyede Söyledikleri: Notlar ve Düşünceler*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2016.
- İşlek, Süheyla Tolunay. "Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi." *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, no. 13 (Temmuz 2020): 25–42.

- Jeffares, Neil. "Joseph Ducreux." In *Dictionary of Pastellists Before 1800*. 2006, London. <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf>.
- Kramer, Heinrich, and James Sprenger. *The Malleus Maleficarum*. Translated by Montagu Summers. New York: Dover Publications, 1971.
- Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- Martialis. *Epigramlar*. Çev. Güngör Varnlıoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. University of California Press, 1999.
- McClellan, Andrew L. "The Musée Du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror." *The Art Bulletin* 70, no. 2 (June 1988): 300–313.
- Minor, Vernon Hyde. *Sanat Tarihinin Tarihi*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Mulvey, Laura. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev. Nilgün Abisel. 25. *Kare*, no. 3 (1993): 18–24.
- Murray, Margaret Alice. *The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology*. Oxford: Clarendon Press, 1921.
- Nietzsche, Friedrich. *Tan Kızılığı: Ahlakal Önyargular Üzerine Düşünceler*. Çev. Hüseyin Salihioğlu ve Ümit Özdağ. Ankara: İmge Kitabevi, 2014.
- Nochlin, Linda. *Courbet*. London: Thames & Hudson, 2007.
- . "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" In *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Çev. Ahu Antmen, 148–49. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- O'Falt, Chris. "'Portrait of a Lady on Fire' Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment." *IndieWire*, February 18, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/>.
- Ovidius. *Dönüşümler I-XV*. Çev. Asuman Coşkun Abuagla. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Özer Pınarbaşı, Simge. "Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçeklik." *Art-Sanat* 9 (2018): 121–42.
- Pearson, Roger. *Voltaire Almighty: A Life in Pursuit of Freedom*. New York and London: Bloomsbury, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ya da Eğitim Üzerine*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- . *Julie Yahut Yeni Héloïse*. Çev. Hamdi Varoğlu. İstanbul: Maarif Basımevi, 1943.
- Schmitz, Leonhard. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, edited by William Smith. Vol. II. London: C.C. Little and J. Brown, 1849.
- Sciamma, Céline. "Cinema is the only art ever where you share somebody's loneliness" and other insights from Céline Sciamma. Interview by Alex Heeney. Seventh Row, February 1, 2015. <https://seventh-row.com/2015/02/01/celine-sciamma-girlhood/>.
- . "No man's land: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire." Interview by Isabel Stevens. British Film Institute, March 3, 2020. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/portrait-lady-fire-celine-sciamma-female-sex-art-solidarity>.
- . "Portrait de la jeune fille en feu : rencontre au Méliès de Montreuil, September 19, 2019." <https://www.youtube.com/watch?v=TuAGHsEJ59w&t=1823s>.

- . Portrait of a Lady on Fire Cast and Crew Q&A. TIFF Talks, September 6, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=88L8pIErInk>.
- . Portrait of a Lady on Fire Q&A. The Landmark (Los Angeles, CA), February 10, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=p0vs5-RmluU>.
- . Screenwriters' Lecture Series 2019: Céline Sciamma (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=H7F9k-340fc&t=30s>.
- Sciamma, Céline, and Annie Ernaux. Céline Sciamma & Annie Ernaux: Sœurs de Combat. Interview by Lucie Geffroy and Josse Emmanuelle. La Déferlante, December 8, 2020. <https://en.calameo.com/read/006591289f3663ad69da4>.
- Scott, Joan Wallach. *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.
- Sheriff, Mary. "Fragonard's Erotic Mothers and the Politics of Reproduction." In *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991.
- Sheriff, Mary D. "Inspired by Heloise." In *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 201–39. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.
- . *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*. Chicago&London: The University of Chicago Press, 2004.
- . "Seeing Beyond the Norm: Interpreting Gender in the Visual Arts." In *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, 161–86. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press, 2011.
- . *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . "Woman? Hermaphrodite? History Painter? On the Self-Imaging of Elisabeth Vigée-Lebrun." *The Eighteenth Century* 35, no. 1 (Spring 1994): 3–27.
- Sofio, Séverine. "'Portrait of the Artist at Work' Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France." Translated by Colin Keaveney. *Arts et Savoirs*, no. 6 (2016): 1–20. <https://doi.org/10.4000/aes.795>.
- Sullivan, Margaret A. "The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien." *Renaissance Quarterly* 53, no. 2 (Summer 2000): 333–401.
- Syme, Rachel. "'Portrait of a Lady on Fire' Is More Than a 'Manifesto on the Female Gaze.'" *The New Yorker*, March 4, 2020. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze>.
- Vergilius. *Aeneis*. Çev. Türkan Uzel. Ankara: Öteki Yayınevi, 1998.
- Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*. Translated by Lionel Strachey. New York: Doubleday, Page & Co, 1903.
- Voltaire. *XIV. Louis Asri*. Çev. Nahid Sırrı Örik. Vol. III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Wehrs, Donald R. "Desire and Duty in 'La Nouvelle Héloïse.'" *Modern Language Studies* 18, no. 2 (Spring 1988): 79–88.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. İlknur Özdemir. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012.
- Zika, Charles. *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*. London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2007.
- Zweig, Stefan. *Maria Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi*. Çev. Tevfik Turan. İstanbul: Can Yayınları, 2021.

Görsel Kaynakça/Visual References

F.1: <http://www.helenedelmaire.com/albums/blind/>

F.2 - F.3 - F.4: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.5a-b (detay): http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25621

F.6: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-1109-628

F.7: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0508-3

F.8: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41505324h>

F.9: <http://collections.chateauversailles.fr/#557b5c8c-3f1e-4633-8ffa-8ed568de6c64>

F.10a-b (detay): <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26335-presentation-du-portrait-de-marie-antoinette-a-louis-dauphin-de-france-en-presence-du-roi-et-de-sa-cour?offset=5>

F.11a-b (detay): <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/william-hogarth-marriage-a-la-mode-1-the-marriage-settlement>

F.12a-b (detay): <https://www.artic.edu/artworks/133859/lady-reading-the-letters-of-heloise-and-abelard>

F.13: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.111508.html>

F.14a-b (detay): <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1049-mere-bien-aimee-greuze>

F.15 - F.16 - F.17 - F.18 - F.19 - F.20 - F.21 - F.22: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.23: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/108862-Le-Depart-pour-le-sabbat-max>

F.24: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/471c5706-6437-4fa7-b6aa-ad71e8ae6a40>

F.25a-b (detay): <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31186>

F.26 - F.27: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.28: Hélène Delmaire, Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019).

F.29: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vernet/claude/night.html>

F.30: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=965511&viewType=detailView>

F.31 / F.32a-b-c / F. 33a-b-c / F.34a-b-c / F.35: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.36a-b (detay): <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ghirlandaio-domenico/portrait-giovanna-degli-albizzi-tornabuoni>

F.39 - F.40 - F.41 - F.42 - F.43 - F.44 - F.45: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

