

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

19. YÜZYILDA EDEBİYAT VE RESMİ BULUŞTURAN KADIN FİGÜRÜ: LORD ALFRED TENNYSON'UN SHALOTT LEYDİSİ UYARLAMALARI

Dr. Öğr. Üyesi. Orhan ERKAL¹¹Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, İstanbul
orhan.erkal@altinbas.edu.tr, ORCHID No: 0000-0002-6744-9473

Geliş Tarihi/Received Date: 30/09/2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 05/11/2020

Özet

19. yüzyıl sanat alanında birçok farklı üslubun ve eğilimin görüldüğü bir dönem olarak ortaya çıkmaktadır. Gelenek ve yeni teknolojiler karşı karşıya gelmekte, sadece sanatın değil toplumun çehresi de değişmektedir. Yeni bilimsel araştırmalar, teoriler ve bulgular bu dönüşümü hızlandırmaktadır. İngiltere'de bu hızlı değişime bir karşı duruş olarak orta çağcılık anlayışı ön plana çıkar. 18. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan özgün ve farklı bir İngiliz sanatı yaratma isteği de böylelikle Victoria dönemi orta çağcılık anlayışı ile kendisine istediği temeli inşa eder. İngiliz kökenli efsanelerin edebiyat ve resim alanında ele alınmaları, sanatın İngiliz kökenlerinin temellendirilmesinde büyük rol oynar. Bu noktada kral Arthur efsaneleri ve onların görselleştirilmesi işi birçok dönem sanatçısı tarafından benimsenir.

Lord Alfred Tennyson'un Shalott Leydisi şiirinin görsel uyarlamaları da bu dönem içerisinde azımsanamayacak kadar çok sayıdadır. Neredeyse şiirin her önemli anı dönem sanatçıları tarafından farklı teknikler kullanılarak resmedilmiştir. Özellikle akademi karşıtı duruşlarıyla bilinen Ön Rafaelloca Kardeşlik arasında bu şiir oldukça popüler olmuş ve kardeşliğe mensup birçok sanatçı Tennyson'un çeşitli şiirlerini görselleştirmiştir.

Romantik bir temaya sahip olan Shalott Leydisi şiiri günümüze değin popülerliğini korumuş, resmin yanı sıra müzik alanında da bir esin kaynağı olmayı başarmıştır. Bu çalışmada Lord Alfred Tennyson'un şiirinin farklı sanatçılar tarafından yapılan görselleştirmeleri üzerinde durulmuş, konu ile ilgili referans kaynaklar taranarak şiirin 19. yüzyıl İngiliz resmine katkıları incelenmiştir. Bu çalışmanın konu üzerine derinleşmek isteyen araştırmacılara yol gösterici olması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: 19. yüzyıl, Edebiyat, Resim Sanatı, Ön Rafaelloca Kardeşlik, Lord Alfred Tennyson

A FEMALE FIGURE THAT BROUGHT TOGETHER LITERATURE AND PAINTING IN 19TH CENTURY: ADAPTATIONS OF LORD ALFRED TENNYSON'S LADY OF SHALOTT

Abstract

19th century is an era where different genres and tendencies are present. Tradition and new Technologies come across on different fronts which lead to not only art but society changing. New scientific researches, theories and findings are quickening the pace. As a result of rapid change in England a new thought emerges; medievalism. The efforts of establishing a pure English art which emerges in the late 18th century in England gains a strong foothold through the Victorian Medievalism of 19th century. The revisiting of English myths,

in the field of literature and paintings helps to establish the national roots of English art. The myths of king Arthur and the visualization of those myths are embraced by many artists of the era.

Among those; The Lady of Shalott by Lord Alfred Tennyson are numerous. All the key moments in the poem are visualized with many different techniques by the visual artists of the era. The poem was especially popular among the Pre-Raphaelite Brotherhood and many artists who are a member visualized the poem.

The Lady of Shalott which has a romantic theme kept its popularity until our era managed to become a muse to both painting and music. In this research the visualization of Lord Alfred Tennyson's poem by various artists examined. The reference sources are examined to determine the contribution of the poem to the 19th century English painting. This research aims to provide a basis for researchers on further scholarly studies on the subject.

Keywords: 19th century, Literature, Painting, Pre-Raphaelite Brotherhood, Lord Alfred Tennyson

1.GİRİŞ

Tarih boyunca sanat; toplumlar ve toplumları yöneten kesimler tarafından benimsendiği ve korunduğu ölçüde kendisini gösterebilme şansı bulmuştur. Antik topluluklara bakıldığında toplumların kendileri için önemli gördükleri kültürel olayların neredeyse tümü için sanatı araç olarak kullandıkları görülmektedir. Örneğin antik Mısır medeniyeti resim ve heykel yoluyla günlük yaşantısında sanatı kullanmıştır. Tanrı heykelleri tapınma ihtiyacını giderdiği gibi, resim sanatı da kültürü, ritüelleri, alışkanlıkları, yaşantıyı göstermiştir. Büyüyüp genişleyen Mısır krallığında da zamanla resim ve heykel işleri için matematiksel bir standardizasyon (kanon) geliştirilmiştir.

Herhangi bir şeye standardizasyon getirmek aynı zamanda kurallara bağlama yoluyla onun akıbetine dair öngörülebilir bir durum yaratır ki; bu da erki elinde tutan kesim için paha biçilmez bir kontrol mekanizması olarak düşünülebilir. Bu durumu bir örnekle anlamlı kılmak gerekirse; dini amaçlarla üretilen tanrı heykellerinin ülke sınırlarının tümünde aynı görünüme sahip olması, sanat ve din yoluyla toplumun iç düzenini kontrol etmede kolaylık sağlar. Pers savaşları sonunda yakılıp yıkılan Atina'nın Akropol'ünü tekrar inşa ettiren Perikles bu işi dönemin birkaç sanatçısına emanet etmiştir. Bu yapılardan bir tanesi bilindiği üzere Parthenon olup yapının üzerindeki heykel gruplarını tasarlayan heykeltıraş ise Phidias'tır.

Yöneten kesim sanatçıyı yakında tutup ona iş vererek siyasi gücünü pekiştirmiş, böylelikle toplumu da yönlendirmiştir. Dolayısıyla sanatçı yöneticiden, yönetici de sanatçıdan fayda sağlamıştır. Sanat tarihi boyunca bu karşılıklı fayda ilişkisi gözlemlenebilir. Zira sanatçı ile erki elinde tutan kesimin uyumlu bir ilişki içinde olmaları farklı tarihsel dönemlerde sanatın gelişimine pozitif katkılarda bulunmuştur. Floransa'nın politik gücünü elinde bulunduran Medici'ler, Vatikan Papaları, Fransa'da Güneş Kral Louis gibi siyasi kimliklerin egemenlik gösterdikleri dönemler incelendiğinde, sanatçıların hamileri olmaları sebebiyle o coğrafyada sanatın gelişimindeki pozitif durum izlenebilir. Çünkü bu kimlikler sanatçıları koruma altına almış ve üretimlerini devam ettirebilmeleri için gerekli koşulları sağlamıştır. Böylelikle bir nevi söylenebilir hale gelen politik istikrar ile kültür ve sanatın aynı doğrultuda seyrettiğidir. Başka bir deyişle toplumdaki politik refah seviyesi sanatın içinde bulunduğu dönemdeki rolünü belirler.

Her çağ ve her toplum özelinde bu durum bu şekilde cereyan etmemektedir. Zira sanatçıların sadece hamiler tarafından sanat yapmalarının mümkün kılındığını söylemek doğru olmaz. Çünkü sanatçılar aynı zamanda loncalar kurmuşlar ve kurumsallaşarak güçlerini pekiştirmişlerdir. Bu da, aynı zamanda herhangi bir hamiden bağımsız olarak kendi ayakları üzerinde durabilmelerini ve kendi iradelerini ortaya koyabilmelerini sağlamıştır. Örneğin bu durum için Gombrich; "Kentler önem bakımından büyüdükçe, bütün zanaatçı ve ustalar gibi sanatçılar da loncalarda örgütlendiler. Bu loncalar pek çok bakımdan bizim bugünkü sendikalarımıza benziyorlardı. İşleri, üyelerinin haklarını ve ayrıcalıklarını gözetmek ve ürünleri için güvenilirli bir pazar sağlamaktı" (Gombrich 2009, s.247) ifadelerini kaleme almıştır. Sanatçıların kendi kurumlarını oluşturmaları ve yönetmeleri aynı zamanda sanat piyasasına kendi istedikleri eserleri arz edebilmelerine olanak sağlamıştır. Bunun üzerine çeşitli araştırmalar yapılmış, özellikle 2015 yılında Türkçeye çevrilerek basılan Michael Baxandall'ın lonca sisteminin nasıl işlediğiyle ilgili bilgiler sunan "15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim, Stilin Toplumsal Tarihine Giriş" başlıklı kitabı ile bu kurumsallaşmanın vazgeçilmez bir yapıtaşı olan usta çırak ilişkilerini irdelleyen Michael North'un 2014'de Türkçeye çevrilerek basılan "Hollanda Altın Çağ'ında Sanat ve Ticaret" başlıklı eserleri bu tartışmayı başarılı şekilde ortaya koymuşlardır.¹ Örgütlenen bu yapı zamanla hamiler ve koruyucuların tekelinden çıkmış ve kentsoylulara da sanat bağlamında fikir ve üretimlerinin arz edilmesini sağlamıştır.

XVII. yüzyılda, yazarların, bestecilerin ya da ressamaların çoğunun izler çevresi, özgül talepleri olan ve beğenileri de çok iyi bilinen az sayıda müşteriler, uzmanlar ve amatörlerden ibaretti. Fakat XVIII. yüzyılda, dinsel olmayan konser, resim sergisi ve edebiyat eleştirisi gibi yeni sanat kurumlarının da katkılarıyla çok daha büyük ve karmaşık bir kamuoyu oluşmuştu, bu kamuoyunun artan çeşitliliği ve anonimliği, sanat kavrayışını şekillendiren terimlerin yeni baştan tanımlanmasını zorunlu hale getirdi. Sergilere ve konserlere giden, kitapları ve eleştirileri okuyan ve bunları tartışmak amacıyla kafe ve kulüplerde toplanan bu izler çevre artık o kadar genişti ki sanatsal üretim bunların ortak bireysel tercihleriyle sürdürülebilecek bir desteğe kavuşmuştu (Shiner, 2010 s. 139).

Larry Shiner'in kaleme aldıklarına bakıldığında Rönesans ve Barok dönemde mevcut ve sınırlı olan kesim artık yerini kalabalık bir kamuoyuna bırakmaktadır. Emperyalist Avrupa'nın kalabalıklaşan şehirleri de bu girift yapının yoğun olarak gözlemlenebileceği yerler olarak ön plana çıkar. Böylelikle farklı beğenilerin ve üslupların aynı dönem içerisinde birbirlerine paralel olarak var olması bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Shiner'in işaret ettiği "sanat kavrayışını şekillendiren terimlerin yeni baştan tanımlanması" meselesi de yine bu girift yapının doğrusal bir sonucudur.

19. yüzyıl İngiltere'si bilindiği üzere sınırlarında güneş batmayan imparatorluk olarak adlandırılmakta ve onun başkenti Londra bu sebeple oldukça farklı kültürden ve kökenden insanın bulunduğu bir metropol olarak tarih sahnesine çıkmaktadır. Bu araştırmanın odağına aldığı, Lord Alfred Tennyson'un Shalott Leydisi şiirinin, resim sanatındaki izdüşümü Ön Rafaelloca sanatçılarda gözlemlenmektedir. Dolayısıyla konunun daha iyi irdelenmesi için öncelikle 19. yüzyıl Kraliçe Victoria İngiltere'sinin sanata yaklaşımının mercek altına alınması doğru bir yol olarak gözükmektedir.

1 Burada Baxandall ve North'un kitapları, okuyucuya sanatın kendi içinde kurumsallaşması ile ilgili olarak ileri okumalar yapmak istemeleri halinde önerilmektedir.

2. SAHNEYİ OLUŞTURMAK: 'KRALİÇE VİCTORİA DÖNEMİ'NİN SANATA YAKLAŞIMI

19. yüzyıl içerisinde sanat tarihi açısından İngiltere özelinde ilginç bir kategorileşme mevcuttur. Giriş bölümünde belirtildiği üzere bu dönemde İngiltere'den sınırlarında güneş batmayan imparatorluk olarak bahsedilmektedir. Böylesine güçlü bir imparatorluğun dünya tarihi üzerinde kendisine has bir iz bırakmış olması da çok doğaldır.

19. yy. İngiltere'si; sanayi devrimi, teknolojisi, kapitalist sistemi ve sınırı Akdeniz'den Hindistan'a uzanan kolonileriyle büyük bir değişim geçirmiş ve dünyanın emperyal bir gücü haline gelmişti... Bilindiği üzere Sanayi Devrimi bu topraklarda başlamıştı. Milyonlarca insan fabrikalarda, imalathanelerde, madenlerde çalışmak için köylerden kentlere göç etmişti. O dönem Londra'nın nüfusu iki milyondan altı milyona sıçramıştı... (İstanbulluoğlu, 2019 s. 29).

İstanbulluoğlu'nun ifade ettiklerine bakıldığında; İngiltere'nin refah düzeyinin Onu batı için bir merkez haline getirmekte olduğu anlaşılmaktadır. Bilimsel ve sanatsal çalışmaların hızla devam ettiği üniversiteler, yayılcı emperyalist politika gibi etmenler bu refah düzeyini sağlamakta olan yapıtaşları olarak ön plana çıkarlar. Sanat alanı özelinde meseleye yaklaşmak gerekirse; Lionel Lambourne 19. yüzyıl İngiltere'sinin sanatını irdelediği kitabının giriş bölümünde;

Bir başlangıç yapabilmek için dönüp 18. yüzyıla ve Kraliyet Akademisi'nin kuruluşuna bakmak gereklidir. Kurucusu, heybetli sör Joshua Reynolds 1792 yılında ölene dek rektörlük görevini sürdürmüştür. 1768 yılında kurulduğunda, üyelik 40 akademisyene açıldı. Fakat akademisyenlerin meslek olarak sanatçı olmaları şartı koşulmuştu... Reynolds'un akademiye kurmasındaki güdü; sanatçılık mesleğinin toplumdaki statüsünü kaliteli işler yapan sanatçı üyelerin açacağı halka açık sergiler ile yükseltmek böylelikle de bir ulusal resim üslubu ve resim okulu kurabilmektir (Lambourne, 2005 s.9).

Lambourne bu ifadeleriyle sanat özel alanında kurumsallaşmanın temellerinin atıldığı, dolayısıyla kültür alanına katkı üretecek sanatçıların belli kurullarla ve İngiliz kimliğiyle yetiştirilmesinin planlandığını gözler önüne serer. Bu konuda istikrarın garantörü okulun adından da anlaşılacağı üzere monarşidir. Böyle bir geleneğin devamının garantörü de elbette yine monarşi olacaktır. Hamilik geleneğini sürdüren bir başka hükümdar ise araştırmamızın konusu gereği irdelenen tarih aralığında İngiltere'de hüküm sürmüştür. Tahta çıktığı 1837 yılından ölüm yılı olan 1901'e uzanan dönem İngiltere tarihinde Victoria dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu ifade daha sonra tüm dünya tarafından da kabul görüp kraliçenin hüküm sürdüğü dönemin sosyal yaşantısını, ahlak anlayışını, sanat ile ilgili gelişmelerini tanımlayan bir terim olarak karşımıza çıkar.

Birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da İngiltere özelinde bu dönemin Victoria dönemi olarak anılmasının sebebi Kraliçe Victoria ve Prens Albert'in sanata olan düşkünlükleridir. Asil çift, yönetimde oldukları süre boyunca sanatçıları desteklemeyi sürdürmüşlerdir. Lambourne yukarıda bahsi geçen kitabında yeni hüküm döneminde kraliyet ailesinin sanatın yönü hakkında belirleyici bir rol oynamış olduklarından bahseder. Prens Albert Kraliçe Victoria'nın gözünde erdem örneği bir eş, müzik, resim ve tasarım ile yakından ilgilenen bir kimliktir. Prens Albert sanatla tutku ile ilgilenmektedir. Öyle ki; kendisi

İtalyan, Alman ve Flaman erken Rönesans resimlerinin koleksiyonunu yapmaktadır (Lambourne, 2005 s.29). Ayrıca bilindiği üzere; 1852 yılında bizatihi kraliçenin girişimleriyle “Doğu Sanatları Müzesi ve Güney Kensington Müzeleri” kurulmuş ve daha sonra bu iki müze birleştirilerek bugün faaliyetlerine devam eden “Victoria & Albert Müzesi” halini almıştır.

Günümüzde oldukça verimli, farklı ve kendine has özellikleri gözetilerek mercek altına alınan Victoria Döneminin o çağda yaşamakta olan sanatçılar veya düşünürler tarafından aynı biçimde görülmediği, hatta sanat adına bir tıkanma noktası olduğu düşünülmekteydi. Bu durumun altında yatan sebepler, sanayi devriminin getirilerinin toplumun çok büyük bir kısmını oluşturan işçi sınıfının durumunu daha iyiye götürmemesi, varsıllar için koşulların iyi seyretmesinin karşısında yoksulların durumunun günden güne kötüleşmesi gösterilebilir. Zira;

Sanayi Devrimi'yle el emeği gücünün yerine geçen makine gücü ile insanlar ilk defa karşılaşıyorlardı. Sanayileşme öncesi toplumsal sistem aşağı yukarı belliydi ve bu kadar büyük hızda değişim yoktu... Toplumun inanç anlayışını kökünden sarsan jeolojik ve bilimsel araştırmalar İncil'le çelişiyordu. Charles Darwin, Thomas Huxley gibi bilim insanlarının çalışmalarının inanç üzerine yarattığı şüpheler toplumu daha da kaotik bir ruh haline sokmuştu (İstanbuluoğlu, 2019, s.30).

Ayrıca sanat alanında da bir bilinmezlik durumu söz konusu idi. Victoria Dönemi sanatının üzerine 1945 yılında bir makale kaleme alan Haydn Huntley bu dönemi 3 periyoda ayırmış ve bu dönemleri Erken Victoria (1837-50), Orta Victoria (1850-80) Geç Victoria (1880-1901) olarak isimlendirmiştir. Huntley, erken dönem İngiliz sanatının diğer Avrupa ülkelerinin sanatlarından çok da farklı olmadığını, genel anlamıyla romantik dönem olarak adlandırılabilceğini söyler. Bu dönem için bir “Stiller Savaşı” olgusu olduğunu, tekrar canlanan gotik üslup, klasisizm ve tekrar canlanan rokoko stiline moda olduğunu söyler. Bu durumun bir bunalım yarattığını, hatta; John Constable'ın 1822'de “Sanat tükenecek, 30 yıl içerisinde İngiltere'de hakiki bir resim kalmayacak” dediğini kaleme almaktadır (Huntley, 1945, s.127).

Tıkanma dönemleri genel hatlarıyla yaratıcı ve umut dolu çözümlere de gebe dir. Toplumun hızla değişiminin karşı hareketleri oluşur. Bu hareketin İngilizce ismi “Victorian Medievalism”dir. Bu ifadenin tam Türkçesi “Victoria Dönemi Orta Çağcılığı” olarak düşünülebilir. Çünkü “19. yüzyılda İngiltere'nin içinde bulunduğu büyük değişim ve dönüşüm herkesi memnun etmemişti. Bu kıtada başlayan Sanayi Devriminin getirilerinden uzaklaşmak isteyen bazı kişiler çareyi *escapism*'de buluyorlardı” (İstanbuluoğlu 2019 s. 33). Bu ifade Türkçeleştirilmek istendiğinde kaçışla alakalı olduğu anlaşılacaktır. 19. Yüzyıl İngiltere'si için bu aynı zamanda modern dünyanın getirilerine karşı orta çağcılığın popüler olması anlamına geliyordu. Prens Albert'in erken dönem Rönesans resimlerinin koleksiyonunu yaptığı bilgisi tekrar göz önüne alındığında ise kraliyetin de ortaçağa olan ilgisi anlaşılabilir. Nitekim Edwin Henry Landseer tarafından 1844'de yapılan portre resmine bakıldığında prens ve kraliçenin ortaçağ kostümleri içerisinde resmedildikleri görülecektir (resim 1). Resim, Kraliçe Victoria ve Prens Albert'i 12 Mayıs 1842'de tertip edilen kostüm balosunda ortaçağ kıyafetleriyle gösterir. Kraliçe ve Prens'in kıyafet balosuna katıldıkları kostümlerin İngiliz Kralı III. Edward ve Kraliçe Philippa'yı temsil ettiği bilinmektedir. III. Edward ile Philippa'nın hüküm sürdükleri döneme bakıldığında (1327-1377) tarihsel olarak 14. yüzyıla denk geldiği görülmektedir. Dolayısıyla tarihlenmenin İtalyan Quattrocento'sundan yani Rönesans uyanışından önceye, Geç Gotik Döneme dahil edilebileceği açıktır. Zira Victoria Dönemi Orta Çağcılığı kendisine İngiliz Gotiğini yol gösterici tayin etmektedir.



Resim 1: Edwin Landseer, Kraliçe Victoria ve Prens Albert 12 Mayıs 1842 Tarihli Kostümlü Baloda, Tuval Üzeri Yağlıboya, 142,6 x 111,8 cm, 1844

Nitekim bu durum, dönemin önemli düşünür ve yazarı John Ruskin tarafından da ortaya konulmaktadır. Ruskin, çağın İngiliz beğenisi altında yatanın aslında Gotik üsluptan temellendiğini mimari alan örneğiyle ifade etmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın insanları sanattan aldıkları tüm zevki, resimlerden, heykellerden, erdem sahibi minik nesnelere veya piktoresk tabirinin altında keyfini sürdüğümüz ortaçağ mimarisinden alıyor: Hiçbir yerde modern binalardan zevk alınmıyor; gerçek duygu sahibi insanların tümünün modern şehirlerden kaçıp kendilerini doğal manzaranın içine atmaktan büyük bir sevinç duyduklarını görüyoruz... (Ruskin, 2015 s.44).

Orta Çağa kaçış 19. yüzyıl İngiltere'sinde giderek daha etkin bir hale gelmiş ve Victoria döneminin Romantizm anlayışı içerisinde kendisine yer bulmuştur. Hatta ileriye giden yolun sürekli değişim ile sağlanamayacağı, geçmiş dönemlerin sanatlarına özellikle Gotik Sanata tekrar dönülmesi gerektiği düşüncesi Ruskin tarafından ifade edilmektedir. Öyle ki; sürekli olarak yeniliğin ya da değişimin peşinden koşmak hastalıklı bir durumdur. Ruskin'e göre; sağlıklı değişim ihtiyaçlardan kaynaklanan bir değişimdir. Hatta Gotiğin sağlıklı bir değişim yolu ile kendi içerisinde tutarlı olarak evrildiğini, kısmen hastalıklı bir değişim sevgisi sebebiyle yıkıldığı yine Ruskin tarafından kaleme alınmaktadır (Ruskin, 2015, s 45-46).

Ruskin'in sözleri izlendiğinde Gotik'in etkisinin yarıda kesildiğini düşündüğü, dolayısıyla olgunlaşmış şartlar altında Victoria Orta Çağcılığı aracılığıyla tekrar yükselebileceği ve yeni bir sanatsal üslup olarak ortaya çıkabileceğinin altını çizdiği anlaşılmaktadır. Nitekim bugünün İngiltere'sinde birçok orijinal Gotik ve Neo-Gotik mimari eser de görülebilmektedir. Bunlardan belki de en ünlüsü ünlü saat kulesi Big Ben'in içinde bulunduğu Westminster Sarayı'dır.

Bu noktada Kraliçe Victoria döneminin sanata yaklaşımı neticesinde toplumda yaşanan dönüşümler yine bu dönemle ilişkili olarak anılacak olan önemli bir sanatçı grubunu ve onların yeni üslubunun oluşturulmasını sağlayacak zemini hazırlar. Bu sanatçı grubu, araştırmamızın ana konusu olan Shalott Leydisi'ni çokça ele alarak resmeden Ön Rafaelocu Kardeşlik'tir.

3. LEYDİ'NİN KÖKENLERİ VE ÖN RAFAELLOCULAR

Lord Alfred Tennyson tarafından kaleme alınan "Shalott Leydisi" şiiri ortaçağ İngiltere'sinde geçen Kral Arthur efsaneleri ile ilişkilidir. Tennyson'un bu ve başka şiirlerinin yer aldığı bir resimli şiir kitabı 1857 yılında yayınlanır. Edward Moxon tarafından yayınlanan kitap birçok Tennyson şiirinin görselleştirilmesi açısından büyük önem arz eder. Colin Cruise'a göre, İngiltere'de bu dönemde edebi eserlerin görselleştirilmesi açısından bir doruk yaşanmaktaydı. Zira Ön Rafaelocu kardeşlik birçok şairin edebi eserlerini kendilerine odak almaktaydılar. William Morris gibi Tennyson'da bu durumdan nasibini almıştı (Cruise, 2010 s. 121).

Tennyson'un edebi eserlerinin Ön Rafaelocu sayılamayacağı, fakat eserlerine konu olan Kral Arthur hikayelerinin tema olarak Ön Rafaelocu Kardeşliğin ilgisini çektiği, dolayısıyla Tennyson'un şiirlerinin ön Rafaelocu Kardeşliğe mensup sanatçılar tarafından hassasiyetle geniş bir çalışma alanı sağladığı, konu ile ilgili araştırmalar yapmış olan William Emory Smyser tarafından belirtilmektedir (Smyser, 1910, s. 504-505). Nitekim Moxon tarafından yayımlanan resimli şiir kitabı dışında birçok Victoria dönemi sanatçısı tarafından da "Shalott Leydisi" şiiri ilgi ile resmedilmiştir. Zira makalenin önceki bölümünde İngiliz toplumunun içinde bulunduğu çok katmanlı değişim ve dönüşüm sürecinin bir orta çağcılık ve gotik düşüncesini tekrar canlandırma hareketinin etkinleşmekte olduğundan bahsedilmişti. İşte bu noktada Kral Arthur efsanelerinin geçtiği İngiliz orta çağ dönemi sanatçılar için ideal bir üretim alanı oluşturuyordu.

Esasen "Shalott Leydisi"nin kökenleri ile ilişkili bir araştırmaya gidildiğinde Tennyson'un şiirinin konu aldığı öykünün daha önceki yüzyıllarda kaleme alınmış olduğu görülecektir. Zira "Shalott Leydisi" konu olarak Alfred Tennyson'dan önce 13. yüzyılda yazılmış olan "La Damigella di Scalot" (Scalot'lu Kadın veya Nedime) kısa öyküsünde yer almaktadır. Tennyson'un şiirini etrafına inşa ettiği kısa öykünün aslı İtalyancadır. Öyküde, diyarın önemli derebeylerinden birinin kızı Sör Lancelot'a aşık olur. Fakat Lancelot Leydi'nin aşkına karşılık

vermez çünkü kalbini Kraliçe Gunievere'e vermiştir. Leydi Lancelot'u o derece sevmiştir ki, bu aşk onun ölümüne sebep olacaktır. Ölümü gerçekleştğinde naaşının gösterişli bir kayığa, iyi bir yatağın üzerine, en gösterişli gysileri ve takılarıyla konulmasını ister. Gösterişli, yelkensisiz ve küreksiz kayığının içerisinde denize bırakılır. Dalgalar O'nu Camelot'un kıyısına kadar getirir. Kıyıya yanaşan bu gösterişli kayığın içerisindeki Leydi'yi görmek üzere Lordlar ve Şövalyeler kıyıya gelirler. Kral Arthur, kimsenin kullanmadığı kayığı görünce şaşırır ve Leydinin kesesinde yer alan mektubu okur. Mektupta şöyle yazmaktadır: "Bu, Scalot Leydisi dünyanın en iyi insanları olan yuvarlak masanın tüm şövalyelerine sağlık ve esenlik diler. Benim neden yitip gittiğimi merak ederseniz eğer, sebebi dünya üzerindeki en müthiş ve aynı zamanda en kaba şövalyedir. Sör Lancelot. Sevgim ile onun beni sevmesini sağlayamadım. Göresiniz ki, bıkkınlık içinde aşkımdan yitip gittim!" ("La Damigella di Scalot." https://en.wikipedia.org/wiki/La_Damigella_di_Scalot 25.07.2020 Tarihinde erişildi).

Bu öykü Tennyson'un şiirinde İtalyanca aslından farklı detaylar içermektedir. Örneğin Tennyson'da Leydi "Camelot'a doğru akan bir nehrin ortasında Shalott diye bir adada neden ve nasıl olduğunu bilmediğimiz sebeplerden ötürü bir büyü ile kuleye hapsedilmiştir" (İstanbuluoğlu, 2019, s.72). Orijinal olarak kabul ettiğimiz La Damigella di Scalot böyle bir detay içermemektedir. Tennyson'un şiirinin ikinci kısmında bahsedilen Shalott Leydisi'nin gece gündüz demeden aynadan gördüklerini, dış dünyanın yansımasını bir halı üzerine dokuması da İtalyan orijinalinde yer almamaktadır ("The Lady of Shalott (1832) <https://poetryfoundation.org/poems/45359/the-lady-of-shalott-1832> 25.05.2020 tarihinde erişildi).

Leydi'nin bir aynadan yansıyan görüntüleri durmadan dokuyor olması aynı zamanda Platon'un mağara alegorisine bir gönderme olabilir. Zira Leydi gerçek dünyanın bir yansımasına mahkum edilmiştir. Yansımadan gördüğü Lancelot'a aşık olarak kafasını çevirir ve kendisini lanetlemek pahasına kulesinden dışarıya adım atar. Bu açıdan bakıldığında tarif edilen durum; mağara alegorisinde bahsedilen mahkumların zincirlerinden kurtulmaları halinde yaşayacakları sancılı dönüşüme işaret etmektedir. Platon'un alegorisinde mağaranın dışına çıkan mahkumların iki farklı davranış biçimi sergilemesi öngörülmektedir. Birincisi mağaranın dışına ilk defa adım atan mahkumun canı güneş ışığı sebebiyle çok yanacak ve mağaraya geri dönmek isteyecektir. İkincisi ise; uzun bir adaptasyon sürecinden sonra mağaranın dibinde gördüğü yansımaların gerçek hallerini fark edebilecektir (Cevizci, 2015 s. 78-79).

4. LANETİNİN TUTSAĞI LEYDİ

Leydi'nin ayna üzerinden dış dünyaya dair gördüklerinin birer yansıma olduğunun farkında olduğu, şiirin II. kısmının sonunda tüm gördükleri karşısında "I am half sick of shadows" (gölgelerden bıktım) demesinden anlaşılmaktadır. Derya İstanbuluoğlu "19. Yüzyılda Kral Arthur Efsanesi'nin Ele Alınışı ve Görsel Sanatlarda Temsili" başlıklı tezinde Staines'den alıntılıdığı: "Shalott Lady'si Tennyson'ın sanatçı olarak doğasının bir izdüşümüdür, Lady bir sanatçıdır, dünyadan koparılmış uzaklaştırılıp kuleye hapsedilmiş bir dokumacıdır. Gerçek dünyadan uzaklaştırılan Lady'nin esas konusu gerçekliğin çarpıtılmış halidir çünkü o gördüklerini değil shadows of the world'ü (dünyanın gölgeleri) çizer (İstanbuluoğlu, 2019 s 75)." ifadeleri de gerçekliğin çarpıtılmış haline mahkum edilmiş olan Leydi'nin her şeyin farkında olduğu kanısını kuvvetlendirmektedir.

Nitekim şiirin bu kısmındaki metaforik anlatım da, dönem sanatçılarının ilgisini oldukça çeken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu an, dönem sanatçıları Sidney Harold Meteyard ve John William Waterhouse tarafından resmedilmiştir (Resim 2 ve 3). Örneklenen her iki resimde de aynı konu ele alınmış olmasına karşın kompozisyon ve renk kullanımı açısından farklılıklar göze çarpmaktadır.

Meteyard'ın resmi yatay bir kompozisyon yapısına sahiptir. Leydi yaptığı işe ara vermiş ve içi geçmiş bir halde tasvir edilmiştir. Kompozisyonda çapraz olarak yer alan iki ana hareket bulunur. Bunlardan biri Leydi'nin vücudunun konumlandığı sol üst kısımdan sağ aşağıya kadar inen hareket ile onun ters hareketi olan dokuma tezgahının hareketidir. Sanatçı ayrıca iki farklı dünyayı ve Leydi'nin bu iki dünyanın arasında kalmışlığını da izleyiciye göstermektedir. Bunun için izleyicinin direkt olarak karşısında yer alan ayna önemli bir rol oynamaktadır. Zira aynanın yansıttığı dışarının görüntüsü izleyicinin bulunduğu alandır. Bununla beraber aynanın yansıttığı görüntünün oldukça karanlık oluşu da gerçek dünyanın gölgelerinin leydi tarafından görülmekte olduğuna işaret etmektedir. Aynanın karanlık yüzeyi ile Leydi'nin odanın içerisine giren günışığı ile aydınlanmış hali karşılaştırıldığında, aynanın gerçekliği yansıtmadığı ya da gerçekliğin çarpıtılmış bir halini yansıttığı fikri ağırlık kazanır.



Resim 2: Sidney Harold Meteyard, "Gölgelerden Bıktım" dedi Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 76,2 x 101,6 cm 1913

Meteyard'ın eserine karşın, Waterhouse'ın konuyu ele alışını daha farklıdır. Waterhouse'ın resminde kompozisyon dikey olarak kurgulanmış ve genel olarak daha karanlık bir atmosfer hakimdir. Leydi ellerini başının arkasına ovuşturmuş ve düşüncelere dalmış gibidir. Leydi'nin içinde bulunduğu oda karanlık ve sıkıştırıcıdır. Işık kaynağı izleyicinin bakmakta olduğu dış mekan olarak kullanılmaktadır. Bu durumda

Leydi'nin kendisi gölgede kalmakta ve dış dünyanın yansımalarını dokumak konusunda gönülsüzlüğü ortadadır ve eylemsizdir. Meteyard'ın resminden farklı olarak burada ayna; ışıklı ve gerçek dünyanın berrak bir yansımalarını sunmaktadır. Açık bir biçimde nehrin aktığı yönde Camelot gözükmektedir. Başka bir deyişle; Meteyard'da aynadan yansıyanlar gerçek dünyanın gölgeleri olarak gösterilmiş ve aydınlık içindeki Leydi bu durumdan bunalmış olarak tasvir edilmiştir. Buna karşın Waterhouse; Leydi'yi karanlıklar ve gölgeler dünyasına hapsederek aynadan yansıyan görüntünün cezbediciliğini ön plana çıkararak Leydi'nin psikolojik durumuna ağırlık vermektedir. Waterhouse'ın Leydisi bir sonraki hamlesini düşünmekte, Meteyard'ın Leydisi ise bunalmışlık içinde dalıp gitmektedir. Daha önce de bahsedildiği üzere; Waterhouse'ın Leydisinin mesken tuttuğu kule çok daha klostrifobik olarak tasarlanmış, yerde dağılmış olarak tasvir edilen iplikler ve karanlık betimlemesi bu eserdeki psikolojik atmosferi derinleştirmektedir. Buna karşın Meteyard'ın Leydisi'nin meskeni oldukça düzenli ve tertiplidir. Ayrıca kadrajın alt kısmında izleyiciye yakın olarak tasvir edilen çiçekler de ferah bir mekan algısı yaratır. Tüm bu açılardan değerlendirildiğinde, Meteyard'da mahkum olunan ayna, Waterhouse'da ise mahkum olunan kule algısı oluşmaktadır.



Resim 3: John William Waterhouse, "Gölgelerden Bıktım" dedi Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 100,3 x 73,7 cm, 1916

Her iki resimde de çaresiz durumda bir karakter olarak ele alınan Shalott Leydisi, içinde bulunduğu durum açısından değerlendirildiğinde, erkek egemen bir dünyada, bir kulede hapis hayatı yaşamakta ve bu durum bir lanetin gölgesinde garanti altına alınmaktadır. Kendisine dayatılan şeye karşı geldiğinde ise hikayede anlatıldığı üzere; üzerindeki lanet devreye girecek ve ölecektir.

Victoria dönemi toplum yapısında kadınlara atfedilen erdemler, haneyi çekip çevirmek veya kaderine boyun eğerek evleneceği erkeğin kendisi adına seçilmesini beklemektir. Nitekim kaderini değiştirmek isteyen Leydi hikayede özgürlüğü bir seçim yaparak kendi ölümünü gerçekleştirmiştir. Lynn Nead 1984 yılında yazdığı makalede Victoria döneminin ahlak anlayışına yaklaşımını şöyle özetler; "Victoria Dönemi ahlak anlayışı iyi kurulmuş tanıdık bir konseptte sahiptir, toplum baskıcı ve iki yüzlüdür, alenen sert ve kesin iffet kurallarını savunurken, özelde ise muazzam bir pornografi kullanımı ve desteği mevcuttur" (Nead, 1984, s.26).

Toplum yapısı ile ilgili olarak Nead'ın ifadelerine bakıldığında erkek egemen toplumların çifte standart probleminin öncüllerine göre modern sayılabilecek olan Victoria döneminde devam ettiği, dolayısıyla kadının ve kadının toplumdaki konumunun erkekler tarafından tanımlandığı ve belirlendiği bir dönemde Tennyson'un kahramanı Shalott Leydisi figürünün önem kazanmakta olduğudur. Zira Leydi kötü şöhretli bir kadın değil, aksine özgürlüğünün peşinden yitip giden bir kurban konumundadır. Tennyson'un burada yaptığı şey İtalyanca hikayeyi değiştirerek dramatik etkiyi artırmak, bu gerilimde Leydi'yi kendi kaderinin efendisi olarak göstermek ve bu yolla kadınların toplumda en az erkekler kadar eşit durumda olduklarının altını çizmek olarak da okunabilir. Makalenin başında yer verildiği şekilde, toplum yapısı hızla değişmekte, yeni sınıflar ve bu sınıflara özgü beğeni ölçütleri ortaya çıkmaktaydı. Kadınların oy hakkına sahip olmaları için başlattıkları hareketler de İngiltere özelinde 1832'de yapılan reformlarla hız kazanmıştı. Bu durum özellikle kadınların daha dışa dönük olmalarına sebep olacaktı.

Bu noktada önemli bir kadın kimlikten de bahsetmek doğru olacaktır: Ön Rafaellocu Kardeşliğin içerisinde gösterilen tek kadın sanatçı Elizabeth Siddal. Siddal aslen Ön Rafaellocu Kardeşliğin yörüngesine ressam Walter Deverell tarafından katılmıştır. 1849 yılında O'nu çalışmakta olduğu kadın şapkaları üreten dükkandan çıkartarak kardeşliğe tanıştırmıştır. Uzun kızıl saçlı bu genç kadın önceleri sanatçı John Everett Millais'e modellik yapmış, daha sonraları ise Dante Gabriel Rosetti ile yakın bir ilişki içerisinde girmiştir. Rosetti'nin hem modeli hem de öğrencisi olmuştur. Siddal, Kardeşlik için önemli bir kimlik, özellikle Millais ve Rosetti için bir ilham kaynağı, bir "müz"dür. Öyle ki; Millais'in ünlü Ophelia'sına modellik etmiştir (Bradley, 1992 s.137-139).

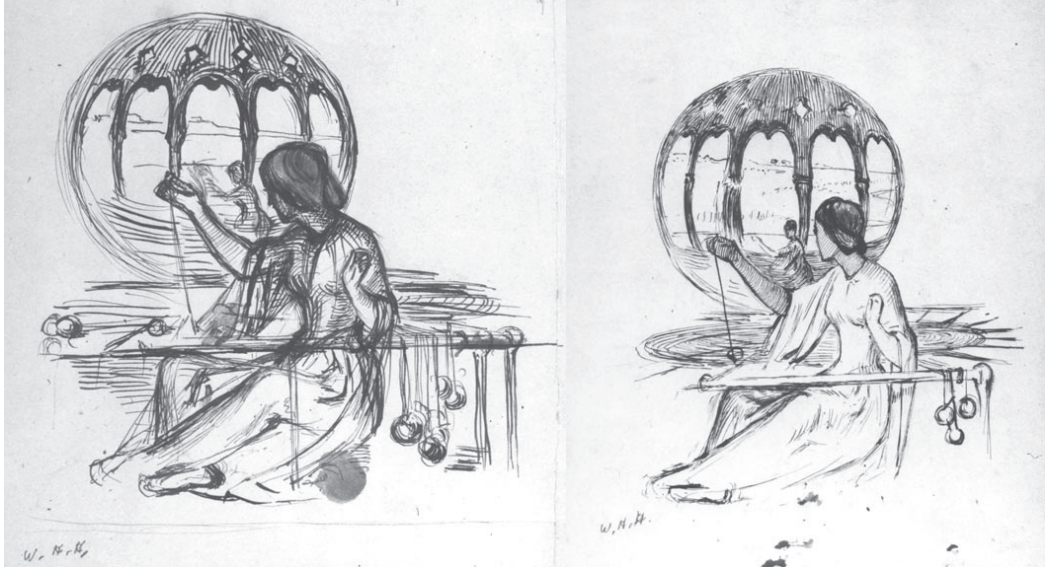
Shalott Leydisi'ni ilk betimleyen sanatçılardan biridir Siddal (Resim 4). Siddal'ın Leydisi bir odada oturmuş dokumakta olduğu tezgahın ve aynadan kararlı bir biçimde gözlerini ayırarak dışarıya bakmaktadır. Yüzündeki ifade ve kararlılık Leydi'yi bilinçli, kararlı ve kaderinin kontrolünü ele almış bir figür olarak tanımlamaya yeter niteliktedir.



Resim 4: Elizabeth Siddal, Shalott Leydisi, Kağıt üzeri kurşun kalem, mürekkepli kalem ve siyah mürekkep, 16,5 x 22,3 cm, 1853

Sade betimlenmiş odasında sakin bir şekilde aynadan yansıyanları dokuduğu dokuma tezgahının başında otururken, omuzları üstünden dışarıdaki Sör Lancelot'u gördüğü anı resmetmiştir. Şövalyeye baktığı anda lanet devreye girer. Dokuma tezgahındaki ipler uçuşur ve ayna çatırdar. Çatlayan aynada şövalyenin imgesi görülür. Fakat Leydi sakindir, telaşa kapılmaz kendi hareketlerini kontrol etmeyi başarır (İstanbulluoğlu, 2019 s.74).

Tennyson'un Leydisini lanetinin tutsağı konumunda ele alan başka sanatçılar da vardır. Ön Raffaellocu kardeşlik'den William Holman Hunt'ın Moxon baskısı için yapmış olduğu eskizler Leydi'yi gündelik işi olan aynadan yansıyanları nakşeder biçimde gösterirler (Resim 5).



Resim 5: William Holman Hunt, Shalott Leydisi Eskizleri, Kağıt üzeri kurşun kalem ve Mürekkep, 1853

Hunt'ın eskizlerinde görülen Leydi daire biçimli bir aynanın önünde yine daire biçimli bir tezgahın içinde gördüklerini nakşetmektedir. Burada önemli olan şey ise Hunt'ın Leydi'nin nakşettiği yansımaların yer aldığı dairesel tezgahın içinde konuşlandırılmasıdır. Böylelikle, Leydi'yi ayna, yansıma, nakış tezgahı arasında kapana kısılmış olarak betimleyebilmiştir. Fakat bu eskizler şiirin erken bir evresiyle alakalı olmalarından ötürü kaderine karşı duran veya onu değiştirmeye çalışan kararlı bir Leydi görünümü ihtiva etmez. Bunun yerine ayna ve Leydi arasındaki derin bağı ön plana çıkarır.

5. KADERİNE KARŞI DURAN LEYDİ: LANETİN GERÇEKLEŞMESİ

Aynadan yansıyan gölgelerin yerine gerçek dünyanın ışığını ve gerçekliği tercih etmesiyle beraber Leydi'nin laneti gerçekleşmeye başlar. Bu evrede Leydi seçiminin farkındadır. Hayatının sonu anlamına gelse dahi kararlı bir biçimde tezgahından kalkar. William Holman Hunt'un Edward Moxon baskısında yer alan ahşap gravür Leydi'yi ayakta, kararlı bir biçimde göstermektedir (Resim 6). Leydi aynanın ve nakşettiği duvarda asılı diğer nakış işlerinin önünde nakış ipliklerine dolanmış bir biçimde tasvir edilmiştir. Elleriyle lanetin sıkı bir biçimde ona dolmuş olduğu nakışları ittirmeye çalışmakta, yüzünde kararlılık ile kızgınlık arası bir ifade sezilmektedir.

William Emory Smyser "Romanticism in Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators" başlıklı makalesinde Hunt'ın Leydisinden şöyle bahseder; Leydi Mükemmel bir figür olarak kulesinde örmekte olduğu ağının önünde durur. Aynada Lancelot'un kulenin önünden geçişi gösterilmektedir. Lanet gerçekleşmiştir. Havalanmış saç, dalgalı kütleler halinde dokumadan kurtularak ona dolanmaktadır. Bu dolanma Leydi'nin kıyameti olan ölümü işaret etmektedir (Smyser, 1910 s.514).

Smyser'in de ifade ettiği gibi Leydinin içinde durduğu tezgah adeta ona dolanıyor gibidir. Tezgahın üzerinde yarım kalan nakış işine bakıldığında ise dokuma biçimi bakımından neredeyse bir örümcek ağına benzer bir yapı sezilmektedir. Ayna boydan boya çatlamıştır ve aynada yansımakta olan görüntü Sr Lancelot'a aittir. Havada uuşmakta olan ve lanetin işlemekte olduğunu gösteren iplikler aynadan yansımakta olan Lancelot görüntüsünün mızrağının ucuna dolanmaktadır.

Leydi'nin saçları da lanetli dokuma iplikleri gibi karışmış ve dağınık bir haldedir. İplikler ve salar odada olmakta olan doğaüstü bir şeyi işaret eder gibidir. Hunt, aynı zamanda kompozisyon yapısıyla da Leydi'nin sıkıştığı hissiyatını kuvvetlendirmeyi başarmıştır. Kompozisyon dikey olarak ikiye bölündüğünde, iplikler tarafından sıkıştırılmakta olan Leydi kompozisyonda sol yarının içerisinde dar bir alana sıkışmış bir biçimde gösterilmektedir. Böylelikle sağ tarafta oluşan boşluk ile bir kontrast yaratılmış ve bir dolu-boş dengesi elde edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda Leydi'nin sağında kalan kısımda yarısı gsterilmış olan merkezi ayna ve onun yanında yer alan nakış işlemesinin keşiştiği yerden kalan alan iki parçaya bölünmüş böylelikle sağ ve sol arasındaki eşişlik duygusu kırılmıştır. Aynı biçimde yukarıdan aşağıya değerlendirildiğinde ise kompozisyon  parçaya bölünmüştür.



Resim 6: William Holman Hunt, Shalott Leydisi, Aşap Gravür, 10,2 x 9,1 cm, 1857

Hunt 1857 tarihli baskı resmindeki tasarımını temel alarak Shalott Leydisini tuval üzerine de resmetmiştir (Resim 7). Sanatçının bu büyük versiyonunda kompozisyonda birtakım değişikliklere gidilmiştir. Leydi'nin üzerinde ve altındaki mekan biraz daha genişletilmiştir. Leydi'nin pozisyonu ve duruşu değiştirilmiştir. Özgün Baskı Resim ile kıyaslandığında kulenin iç mekanı daha karmaşık ve dağınık tasarlanmıştır. Yerde solmuş ve koparılmış çiçekler ile renkli yün topları kulenin bir yaşam alanı olduğunu, fakat kimsenin gelip de ziyaret etmediği bir yer olduğu kanısını kuvvetlendirir. Leydi'nin arkasında yer alan ayna ve onun iki yanında yer alan dokuma resimlerdeki görüntüler değiştirilmiştir. Sol taraftaki dokuma resimde Hristiyanlık ile ilgili bebek İsa ve ona secde eden Meryem yer almakta, buna karşın sağ tarafta ise yasak elmanın alınmasının tasvir edildiği dokuma resim yer almaktadır. Aynada yansıyan görüntüde ise; dış mekan gözükmekte, Lancelot elinde kılıcıyla tasvir edilmektedir. Aynı zamanda dış mekanın yansıdığı aynada Leydi'nin içinde bulunduğu mekanın mimari yapısıyla ilgili ipuçları da yer almaktadır. Dönemin İngiltere'sindeki estetik kabullerle paralel biçimde İngiliz Gotiğine ait sütun ve kemer düzenleri resimde yer almaktadır. Aynı zamanda üst orta kısma bir pencere eklenmiştir.



Resim 7: William Holman Hunt, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 93,9 x 72,3 cm, 1905

Arkada merkeze yerleştirilmiş dışbükey ayna ve iç mekanda yer alan kandiller, yerde giyilmeyen ve çapraz biçimde bırakılmış tahta takunyalar gibi öğeler ise büyük Rönesans ustası Jan Van Eyck'ın Arnolfini'nin Düğünü portresine göz kırpmaktadır. Öyle ki; dışbükey ayna ve bu yolla resimde hikaye anlatımı olanaklarını kullanan Ön Rafaellocu Kardeşliğe mensup sanatçıların Van Eyck'ın portresi tasvirinden etkilenmelerinin konu alındığı bir sergi, 2 Ekim 2017- 2 Nisan 2018 tarihleri arasında "Yansımalar: Van Eyck ve Ön Rafaellocular" başlığıyla İngiltere'de yer alan National Gallery'de gerçekleştirilmiştir².

İstanbuluoğlu tezinde Ön Rafaellocu grubun ilgi odaklarını şu şekilde kaleme alır;

...onlar ruh olarak erken Rönesans dönemi sanatını önemsemişlerdir. Artık onların arayışları şekillenmiştir. Grubun esas kurucuları her ne kadar daha evvel İtalya'da hiç bulunmamış olsalar da Raffaello Sanzio öncesi erken İtalyan ve Flaman sanatçılarına hayranlık duydukları için kendilerine de bu ismi vermişler ve bu ismi gizlemeye karar vermişler hatta imzalarını "PRB" olarak atmayı kararlaştırmışlardır (İstanbuluoğlu, 2019, s.45).

Hunt'un resminde tıpkı Van Eyck'ın Arnolfini portresinde olduğu gibi sembolik anlatımlar mevcuttur ve bunlardan en belirgin olanı ise lanetin gerçekleşmesi ile birlikte oluşan kargaşada uçmaya başlayan kuşlardır. Kuşların konumlandırılmasına bakıldığında iki tanesi Leydi'nin saçlarının üst kısmında yer alan pencereden dışarıya doğru uçarlarken, diğer ikisi ise ön planda Leydi'nin dokuma tezgahının üzerinde sağ taraftan sol tarafa doğru hızlıca uçmaktadırlar. Allyson Mc Mahon Bourke tarafından yazılan 1996 tarihli yüksek lisans tezinde 19. yüzyıl sanatında kuşların kullanımıyla ilgili şu ifadeler kaleme alınmaktadır;

Kuşlar 19. Yüzyıl sanatında çift anlamlı semboller olarak kullanılmışlardır. Sanatçılar sıklıkla kadınları kuşları beslerken, onları kucaklarına alırken veya onlarla diyalog kurmaya çalışırken göstermişlerdir. Elaine Shefer durumu şöyle açıklamaktadır;

"Kadın ile kuşlar arasındaki yakın ilişki şöyle açıklanabilir; kuş sahibini sever ve kafesine boyun eğer, sevildiği ve iyi bakıldığı derecede de mutludur. Kafesteki kuş mutlulukla sahibinin ona gösterdiği şefkati kabullenir. Kadın ile kuş figürü arasındaki sembolik bağlantı da böyledir. İçinde bulunduğu durumu kabullenen, sevilen ve hayranlıkla bakılan."

Panik ile hızlıca uçmakta olan kuşlar için ise Susan P. Casteras'ın açıkladığı gibi "Güçlü cinsel imalar serbestçe uçan kuşta bulunmaktadır. Kaçan bir kuş genellikle aşkın peşinden gidişi ve beklenen bekaret kaybını sembolize eder" (Bourke, 1996 s.15).

Kuş'un figür olarak birçok sembolik anlamı vardır. Çeşitli kültürlerde kafes dışında özgürce uçan kuşlar bireysel özgürlüğün sembolü olarak kullanılmışlardır. Bourke'ün tezinde yer verdiği alıntılardan anlaşıldığı kadarıyla resimde yer alan kuşlar, aşkın peşinden koşan Leydi'nin kararlılığını ve ruh halini destekleyen sembolik bir anlatım içermektedir. Nitekim onun içinde bulunduğu ruh haline evrilmesinde iki önemli etken yer almaktadır. Şiirde Leydi'nin "Gölgelerden bıktım" sözlerinden hemen önce bir gece ay tepedeyken yeni evli bir çift aynasının önünden geçer. Bu açıdan bakıldığında Lancelot'u görmesiyle harekete geçen güdülerle beraber kaderine karşı koyuyor olması oldukça mantıklı bir olaylar silsilesi olarak düşünülmelidir.

2 İlgili sergi bilgilerine <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/reflections-van-eyck-and-the-pre-raphaelites> adresinden ulaşılabilir.



Resim 8: John William Waterhouse, Shalott Leydisi Lancelot'a Bakıyor, Tuval Üzeri Yağlıboya 142,2 x 86,3 cm 1894

John William Waterhouse'ın ikinci ve 1894 yılına tarihli "Shalott Leydisi Lancelot'a Bakıyor" başlıklı resmi de Leydi'nin lanetini gerçek kıldığı anı konu almaktadır (Resim 8). Waterhouse bu resminde kompozisyonu oluştururken dar ve sıkışık bir alan ile Leydi'nin bulunduğu mekanı bir tür tutsaklık veya hapis ortamı gibi ele almaktadır. Dokumayı yapmakta olduğu oda dar, hemen önünde dokuma tezgahı arkasında ise dışarının yansımalarını dokumakta olduğu ayna yer almaktadır. Mekan karanlık ve ışısız olarak resmedilmiştir. Tek ışık görüldüğü kadarıyla dışarıdan gelerek odayı belli bir oranda aydınlatmakta olan güneş ışığıdır. Leydi ayağa kalkmasıyla beraber lanet gerçekleşmiş ve iplikler ona dolanmış haldedir. Dengesini güçlükle kurmakta ve bir eliyle oturmakta olduğu sandalyesinden destek almaktadır. Kendisi dışarıya Lancelot'a bakmak istese de, içinde bulunduğu mekan ona izin vermiyor gibidir. Aubrey Noakes John William Waterhouse üzerine yazdığı kitabında bu resimle ilgili şu ifadeleri kaleme alır;

The Magazine of Art 1894 yılında sanatçının ikinci Shalott Leydisi resmini başarılı bulmuştur. Leydi'nin yüzü merak ve korku ile karışık haldedir. Resmin geneline şiirin duygusal havasına yaraşır bir armoni hakimdir. Beyazlar içindeki leydi mavi, kırmızı ve altın renkli resimler dokumakta olduğu tezgahından yeni kalkmıştır. İstekli bir biçimde arkasındaki aynaya yansımakta olan şövalyelere bakmaktadır... Fakat kanlı canlı şövalyeler ondan ayrılmıştır (Noakes, 2004, s.115).

Noakes kitabında ayrıca, 1909 yılında Waterhouse üzerine yazmış olan R.E.D. Sketchley'in 1894 tarihli resmini tasarlarken, sanatçının William Holman Hunt'ın şiirin aynı anını tasvir eden baskı resmi ile benzerlik göstermemesi için özel çaba sarf ettiğini ve bunu başarmış olduğu için büyük mutluluk duyduğunu kaydeder (Noakes, 2004, s.117).

Dönem içerisinde Tennyson'un şiirinin popülaritesi düşünüldüğünde Waterhouse'ın diğer sanatçıların yapıtlarına benzememesini istememesi oldukça doğal bir durumdur. Zira bir başka sanatçı William Maw Egley'de şiirin aynı kısmını farklı bir biçimde ele almıştır.



Resim 9: William Maw Egley, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 62,1 x 74,8cm 1858

Egley'in kompozisyonu ele alış biçimi oldukça gelenekseldir. Konu itibarıyla bir iç mekan resmi olarak tasarlanmış fakat Waterhouse veya Hunt gibi konuya yaklaşmamıştır. Egley'in iç mekanı diğer iki sanatçının iç mekanıyla karşılaştırıldığında daha geniş ve ferahdır. Kompozisyon yapısı itibarıyla erken dönem Flaman Rönesans resmi havası sezilir. İçeride tekil bir figür, camdan dışarıya bakmaktadır. Odada yalnızdır, oda ne çok karanlık ne de çok aydınlıktır. Leydi'nin bulunduğu yerden dışarıya özlem ve hayranlıkla bakışına karşılık ters köşede bulunan aynadan Lancelot görülür. Hatta Lancelot'un bakışları Leydi'nin olduğu tarafa doğrudur. Burada Egley, iki figür arasındaki doğrusal ilişkiyi dolambaçlı olarak bize sunar. Sessizce gerçekleşen bakışma adeta bir diyalog havası uyandırmaktadır. Arka taraftaki pencereden görülen geniş dış mekan izleyiciye Leydi'nin meskeninin klostrufobik havasını sezdirir. İzleyiciye sunulan; zamanın durduğu bir sahnedir. Bu açıdan Waterhouse ve Hunt'un tasarımlarından ayrılır.

6. KAYIK İLE YOLCULUK: BİLİNDİK SONA DOĞRU

Lanetin işleyişi geçmesiyle birlikte kahramanımızın yapacağı tek şey kalmıştır. Bilindik sonuna doğru bir yolculuğa çıkmak. John Byam Liston Shaw'ın 1898 tarihli resmi Leydi'nin kayığın pruvasına ismini kazıdığı anı tasvir eder (Resim 10).



Resim 10: John Byam Liston Shaw, Shalott Leydisi, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 33,7 x 16,2 cm 1898

Shaw kompozisyonu düzenlerken figürü merkeze alarak odak noktası haline getirmiştir. Güçlü bir açık koyu kontrastı tercih etmiş, böylelikle sınırlandırılmış boşlukta ön ve arka ilişkisini kuvvetlendirebilmiştir. Zira mekan; iskele, figürün sağındaki kayık, kompozisyonun sağ üst köşesinde sınırlı bir biçimde gözükken Camelot şehri olarak sınırlandırılmıştır. Rüzgar ile kopmuş olan yapraklar Leydi'nin etrafında süzülerek yere düşmektedir. Bu; gelmekte olan ölümün veya bu dünyadan göçüşün bir simgesi olarak düşünülebilir. Miriam Neuringer ise kitabında; düşen yaprakların Leydi'nin yaşamının sonbaharını sembolize ettiğini ve şiirin ilerisinde "The leaves upon her falling light"³ satırlarına gönderme yaptığını yazmaktadır (Neuringer, 1985, s. 161).

Leydiyi kayığında gösteren belki de en çok bilinen eser; Waterhouse'un 1888 tarihli resmidir (Resim 11). Leydi, kayığının içerisinde beyaz elbisesiyle oturmuş kaderini gerçekleştirmek üzere iskeleden ayrılmak üzeredir. Üzerinde bir lanet olduğu endişeli surat ifadesinden anlaşılmaktadır. Waterhouse figürü kompozisyonun ortasına yerleştirmiş ve kayığına sembolik anlatımı kuvvetlendirecek öğeler eklemiştir.

3 Buradaki İngilizce ifade şöyle Türkçeleştirilebilir: "Sönen ışığın üzerine örtülen yapraklar".



Resim 11: John William Waterhouse, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 153 x 200 cm, 1888

Kayığın pruvasında Leydi'nin ismi yazılı, hemen ismin üzerinde kayığa yatay olarak yerleştirilmiş çarmlıha gerilmiş bir İsa heykelciği yer almaktadır. Heykelciğin sağ tarafında sönmek üzere olan bir gece lambası zar zor yanmaktadır. İsa heykelciğinin ayaklarının ucunda yer alan üç mumdan sadece bir tanesi yanmaktadır. Özgür kuşlar Leydi'nin solunda büyük bir hızla uçmaktadırlar. Dökülen yapraklar suyun üzerinde yüzmekte, genel olarak bir sonbahar ışığı ve havası sezilmektedir.

Tüm bu sembolik anlatım resmin geneline karanlık bir atmosfer katkısı sunar. Leydi'nin ulaşamadığı aşkı ve ölüme giden kesin kaderi resmin geneline yayılmıştır. Noakes kitabında bu resmin döneminde yayımlanan üç ana dergi tarafından farklı biçimlerde değerlendirildiğini yazar. Artaeum dergisinin eleştirmeni resimde sanatçının Leydi'nin ruh haline ve karakterine dair bir müdahalede bulunmadığını, bunun da resmin ana odağı olan figürü sıradanlaştırdığını, fakat figürün üzerine oturduğu eliş yorganın akıllıca resmedildiğini ifade eder. Buna karşın; Art Journal dergisi tüm resmi romantik bir konunun realist bir yaklaşımla ele almış olmasını övmüştür. Magazine of Art dergisi ise renk kullanımını düz ve sıkıcı bulmuş, Leydi'nin pozunu ise katı ve durağan addetmiştir. Her ne kadar; eser, döneminde karışık yorumlara sebep olmuş olsa da; bir yıl sonra yayınlanan Art Journal dergisinde eserin uygulanış biçimi ve oluşturulan kurgusunun yüzyılın ortalarında etkin olan Ön Rafaellocular'la uyuştugu kaleme alınmıştır. Ayrıca; resimde peyzajın resmedilme biçiminde başvurulan izlenimci tavrın bu resmi İngiliz kökenlerinden ayırarak Fransız kimliğine ittiği de ifade edilmektedir (Noakes, 2004, s.114).

Günümüz gözüyle bakıldığında, yakın coğrafyalarda yer alan iki ülkedeki sanat eğilimlerinin birbirlerini etkiliyor olmaları olağan bir durum olarak değerlendirilecektir. Fakat Noakes'ın ifadelerinden anlaşılan 1800'lerin sonlarında doğru bu araştırmanın başında değinilen "İngiliz Sanatı" kimliğinin oluştuğu ve yerinin sağlaştığı anlaşılmaktadır.

George Edward Robertson'un 1900 yılına tarihlenmiş resmi ise Leydi'yi son istirahat yeri olacak olan Camelot kıyılarında gösterir (Resim 12).



Resim 12: George Edward Robertson, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 137,8 x 194,3 cm, 1900

Robertson resminde şirin son anlarını konu almıştır. Leydi tabutu haline gelmiş olan kayığın içerisinde hayattan yoksun biçimde Camelot kıyılarına ulaşmıştır. Leydi, resmin alt orta kısmında hareketsizce yatmaktadır. Camelot halkı bu ölmüş kadının kayık içerisinde ne yaptığını merak etmektedir ve olayı izlemek üzere toplanmışlardır. Merkezde duran Lancelot şok içerisindeki asil bir kadının bileklerinden tutmaktadır. Leydi'nin ona dönük olmayan yüzüne bakmaktadır. Kayığın içerisinde suyla temas etmekte olan işlemeli yorgan Waterhouse'ın resmindeki tasarımı hatırlatır. Kompozisyon kalabalık olmasına rağmen figürlerin gruplanma biçimleri espası artırır. Arka planda kalan figürlerin karanlık, öndeki figürlerin aydınlık bir atmosferde resmedilmiş olmaları derinliği kuvvetlendirir. Resim oldukça realist bir tavırla ele alınmıştır. Figürlerin arasındaki ilişkiler hareket ve mimikler takip edildiğinde oldukça açık ve kavranabilir durumdadır. Tüm figürlerin birbirleriyle ilişkileri bir tiyatro sahnesi gibi kurgulanmış ve figürlerin üzerlerindeki giysilerin her biri dönem ile uyumlu olacak şekilde tasvir edilmiştir. Dönem itibarıyla İngiltere'de aktif olan orta çağcılığın meyvelerini vermiş olduğu anlaşılmaktadır. Zira; doğadan yola çıkarak üreten sanatçı tarafından

ortaçağa ait kıyafetler ulaşılabılır haldedir. Elbette bu noktada 19. yüzyıl toplumunda kültür faaliyetlerinin sadece resim ve edebiyat alanında görünür olmayacağı, Arthur efsanesine tiyatro oyunlarında da yer verileceği düşünülmelidir. Dolayısıyla, ortaçağa ait orijinal kıyafetlerden esinlenilerek ortaçağ kostümlerinin aktif olarak üretilmiş olma ihtimali de geçerlik kazanmaktadır.

Nitekim Shalott Leydisi sadece resmin değil fotoğraf sanatının da merceğine girmiştir. Henry Peach Robinson'un 1861 yılında çekmiş olduğu fotoğraf Leydiyi ortaçağ kıyafetleri içerisinde "tabut-kayığı" içerisinde göstermektedir (Resim 13).



Resim 13: Henry Peach Robinson, Shalott Leydisi, Fotoğraf, 30,4 x 50,8 cm, 1861

Figür, kayığın içerisinde hareketsizce yatmaktadır. Leydi'nin kıyafeti beyaz, saçları koyudur. Kayık suda hareketsiz bir biçimde durmaktadır. Suyun üzerinde nilüferler arka planda ise nehir kenarındaki ıslak ve ağır otlar ile koyu renkli ağaçlar sezilmektedir. Kayığın üzerinde "Ye Lady of Shalott"⁴ (Shalott Leydisi) yazmaktadır. Kompozisyonda Leydi alt merkeze yatay olarak yerleştirilmiş ve kayığın solu ve sağındaki mesafe eşit bırakılmıştır. Kompozisyondaki dik öğeler ağaçlar ve onların suda yansıyan gölgeleridir. Tüm kompozisyon durgun ve dengelidir. Bu durağanlık yalnızlık ve ölüm hissiyatını kuvvetlendirmekte ve izleyiciyi tedirgin etmektedir. Her şey bir sahne gibi kurgulanmıştır. Konunun gerçek bir kişinin görüntüsü kullanılarak yansıtılmış olması belki de bu fotoğrafı bu kadar etkili kılmaktadır. Ölümün fotoğraflanması Victoria dönemi İngiltere'sine yabancı değildir. Zira; etkin bir biçimde ölüm sonrası fotoğrafçılığı (Post Mortem Photography) 19. Yüzyıl sonunda İngiltere'de oldukça talep görmektedir. Fakat; Robinson'un fotoğrafının tarihine bakıldığında 19. Yüzyıl ortalarında bu çalışmayı gerçekleştirdiği açıklık kazanır ki; bu tarih

4 Buradaki "ye" ifadesi ile ilgili olarak bir sözlük soruşturmasına gidildiğinde eski İngilizcede iki biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan biri zamir olarak "Siz" anlamında kullanımdır. Diğer bir kullanımı ise belirleyici kelime olan "the" olarak kullanımdır. Bu durumda kayığın üzerindeki yazı "The Lady of Shalott" olarak düşünülebilir. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ye>

aralığında toplum tarafından ölümün fotoğraflanması hususuna yaklaşım daha farklıdır. Zira; Robinson'un 1858'e tarihli başka bir kurgu fotoğrafı olan "Fading Away"⁵de ölüm döşeğinde olan bir genç kız farklı ruh hallerinde olan üç farklı figür tarafından çevrelenmektedir. Dönemin eleştirmenleri önce Robinson'u böylesine özel bir durumu fotoğrafladığı için eleştirmişler, daha sonra bu görüntünün foto kolaj tekniğiyle bir araya getirildiği öğrenildiğinde ise tekniğin aldatıcılığından ötürü kınamışlardır (Rager, 2012, s. 326).

Rager'ın aktardıklarına bakıldığında bu araştırmanın başında değinilen, değişen ve dönüşen toplum yapısının ve değişime direnen yapının yüzyılın ortasında aktif olduğu açıklığa kavuşur. Bu durum da, aslen fikir ve karşı fikirlerin diyalektiğiyle yüzyılın İngiliz sanatı özelinde oldukça ağırlıkta olduğuna işaret etmektedir. Zira İstanbulluoğlu tezinde Tennyson'un şiirinin "19. yy'ın yarısı ve 20. yy'ın başı arasında illüstrasyonlar hariç, yaklaşık 68 betimi yapılmıştır" ifadeleriyle durumu açıklamaktadır (İstanbulluoğlu, 2019, s.73). Yapılan bu betimlemelerin bazılarının baskı resim olarak ele alındığı düşünüldüğünde tekniğin çoğaltılabilirliği de göz önüne alındığında ne denli aktif bir sanat piyasasının olduğu açıkça görünürlük kazanır. Örneğin; aşağıda yer alan Dante Gabriel Rosetti'ye ait Shalott Leydisi'nin çoğaltım hakları 1839-1893 yılları arasında aktif olarak çoğaltımlar yapan Dalziel Kardeşlere aittir (Resim 14). Martha Tadeschi 19. yüzyıl İngiltere'sinde popüler sanatçıların işlerinin baskı resim metodlarıyla çoğaltılmalarının izini sürdüğü makalesinde durumu şöyle açıklamaktadır: "Popüler konuların baskılarına talep o derece yüksekti ki; basımevleri baskı resim çoğaltım hakları için sanatçılara müthiş yüksek miktarlar ödemeyi göze almışlardı. Örneğin Thomas Agnew, Holman Hunt'a "Ölümün Gölgesi" baskısının çoğaltım hakları için 10.500 pound ödemişti" (Tadeschi, 2005, s.13).



Resim 14: Dante Gabriel Rosetti, Shalott Leydisi, Ahşap Gravür, 9,3 x 8cm, 1857

5 Buradaki "Fading Away" ifadesi "Solup Giden" olarak Türkçeleştirilebilir.

Rosetti'nin eserine geri dönüldüğünde Leydi'nin merkezde olmadığı bir kompozisyon izleyiciyi karşılar. Leydi'den çok ona eğilerek bakan Lancelot odakta. Leydi'nin yüzü garip bir yapı olan ve üstüne mumlar yanmakta olan kayığın içinde gölgede gösterilmiştir. Vakit karanlık vaktidir. Nehrin içerisinde kuğular Leydi'nin kayığını takip etmektedir. Smyser makalesinde Rosetti'nin kompozisyonunu "Hunt'ın baskısı"yla karşılaştırmaktadır (Resim 6). Symser'a göre Rosetti'nin konuyu ele alışı ile Hunt'ın ele alışı birbirlerine kontrast oluşturacak kadar farklıdır. Ona göre; Hunt'ın tasarımı büyülü periler dünyasına ait, zaman ve mekandan bağımsızdır ve bu özelliğiyle Tennyson'un şiirinin mükemmel ve ideal bir tasviridir. Buna karşın Rosetti her detayı kendi orta çağ vizyonuna göre şekillendirmiş ve şiirle olan bağları zayıflatarak kendi tasarımını oluşturmuştur (Smyser, 1910, s.514).

Smyser'in Rosetti için ifade ettikleri ilk bakışta olumsuz olarak algılansa da, günümüz şartlarıyla tekrar değerlendirildiğinde Rosetti'nin ele aldığı konuyu özgünleştirdiği ve kendi merceğiyle izleyiciye sunduğu anlaşılır. Ayrıca karşılaştırma yapılan Hunt'ın özgün baskı resminde ana odak Leydi'nin kendisidir ve kurgu onun kimliği, kişiliği ve özellikleri üzerinedir. Rosetti'nin kurgusu ise Lancelot'un Leydi'yi kayıtsız bir tavırla merak ettiği ve eğilip yüzüne baktığı anı ele alır. Dolayısıyla kanımca konuya yaklaşım açısından bakıldığında bu iki baskı resim direkt olarak karşılaştırılmamalıdır.

7. SONUÇ

Makalede incelenen eserler ve konuyla ilgili taranan kaynakça göstermektedir ki; 19. yüzyıl İngiltere'si toplumundaki girift yapı sürekli bir arayışı tetiklemektedir. Bu arayış, İngiliz kökenlerinin tekrar gün yüzüne çıkarılmasına sebep vermiştir. Bu da; oldukça doğal karşılanmalıdır, zira; Britanya adasına bakıldığında ada üzerinde, M.Ö. II. yüzyıldan itibaren Briton, Pikt, Roma, Sakson, Anglo Sakson, Kelt, Gal, Dan, Norman gibi birçok kültürün etkin olduğu görülecektir. Bu kültürlerin her birinin kendi içerisinde farklı krallıklar oluşturduğu ve bu krallıkların her birinin kendi kültürel üretimlerinin olacağı da göz önüne alındığında, 19. yüzyıl İngiltere'sinde kendi kökenlerine yönelmenin zengin bir araştırma alanı sağlayacağı aşikardır. Bu araştırma alanı da, elbette dönemin kültür üretimini derinleştirip harekete geçirecektir.

Dönem itibarı ile oldukça sevilen ve popüler olan Kral Arthur efsanelerinin tekrar kaleme alınmasına hız verilmiş ve dönemin edebiyatçıları tarafından bu efsaneler güncellenerek aktarılmıştır. Tennyson'un Kral Arthur efsanelerine dayanan Shalott Leydisi şiiri de bu zengin geçmişten beslenmektedir. Edebiyat alanındaki bu gelişmeler paralel olarak resim sanatını da etkilemiş, akabinde popüler olan Kral Arthur efsanelerinin görselleştirilmesi işine girişilmiştir. Burada, oluşan metin kapsamında bahsedilmiş olan edebi eserlerin görselleştirilmesi konusu dönemin yayınevleri tarafından teşvik edilmiş ve bu konularla ilgili birçok baskı resim tasarımı yapılmıştır. Bu durum birçok edebi eser için geçerli olup, sadece bu araştırmanın odağına almış olduğu Shalott Leydisi şiiri için 68'in üzerinde betimleme yapıldığından bahsedilmiştir. Görülmektedir ki; 19. yüzyıl İngiltere'sinde sanat dalları arasında ciddi bir iş birliği oluşmuş, bu iş birliği neticesinde de resim sanatına bu şiirlerin katkısının yadsınamayacağı anlaşılmıştır. Bu araştırmanın kendisine konu almış olduğu tek bir şiirin dahi resim sanatı tarihine müthiş bir katkı ürettiği, yer verilen sınırlı sayıdaki eser üzerinden açıklık kazanır. Başka bir deyişle; Shalott Leydisi şiiri 19. yüzyıl İngiltere'sinin görsel haritasında oldukça belirgin bir yer tutmaktadır.

Ayrıca, Tennyson'un bir kadını ana kahraman olarak ele alması da, dönem itibarı ile kadının konumunun ciddi biçimde tartışıldığı toplumda, sanatçılara, şiirin kadın kahramanı üzerinden üretimler yapabildikleri bir zemin sağlamış olduğunu ortaya koyar. Zira; Tennyson'un Leydisi şiire bakış açısına göre, bir kurban veya kalıpların dışına çıkmayı beceren ve bunun sonuçlarına katlanmayı göze alabilecek kadar güçlü bir karakter olarak görülebilir.

Ve son olarak; sanatçıların şiirin kahramanını hangi açıdan gördüklerinden bağımsız olarak yapılan araştırma göstermiştir ki;

Kurgusal bir kadın karakterin ölüme yolculuğu (başka bir deyişle bir kadının kendini feda edişi), birçok sanatçının teoride ölümsüzlüğe ulaşmasını sağlamıştır.

8. KAYNAKÇA

Bourke, A.MM. (1996) *Tennyson's Lady of Shalott in Pre-Raphaelite Art: Exonerated Artist of Fallen Woman* yayımlanmış yüksek lisans tezi, Williamsburg: William & Mary Üniversitesi, ABD

Bradley, L. (1992) *Elizabeth Siddal: Drawn into the Pre-Raphaelite Circle* Art Institute of Chicago Museum Studies, Cilt 18 Sayı 2 s.(136-145) <http://www.jstor.com/stable/4101558>, Erişim Tarihi: 07.07.2020

Cevizci, A. (2015) *Felsefe Tarihi* İstanbul: Say Yayınları

Cruise, C. (2010) *Sick-sad dreams: Burne-Jones and Pre-Raphaelite Medievalism* The Yearbook of English Studies, Cilt 40 Sayı 1 s.(121-140) <http://www.jstor.com/stable/41059784> Erişim Tarihi: 07.07.2020

Gombrich, E.H. (2009) *Sanatın Öyküsü* (E&O Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi

Shiner, L. (2010) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Neuringer, M. (1985) *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and its Contexts*, New England: Brown Üniversitesi Yayınları.

Smyser, W. E. (1910) *Romanticism in Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators* The North American Review, Cilt 192, Sayı 659 s.(504-515) <http://www.jstor.com/stable/215106782> Erişim Tarihi: 07.07.2020

İstanbulluoğlu, D. (2019) *19. Yüzyılda Kral Arthur Efsanesi'nin Ele Alınışı ve Görsel Sanatlarda Temsili* yayınlanmamış yüksek lisans tezi İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi

Lambourne, L. (2005) *Victorian Painting* Londra: Phaidon Press Inc.

La Dagmiella di Scalot (2020) Wikipedia Özgür Ansiklopedi içinde, https://en.wikipedia.org/wiki/La_Damigella_di_Scalot Erişim Tarihi: 25.07.2020

Nead, L. (1984) *The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting*, Oxford Art Journal Cilt 7 Sayı 1, s.(26-37) <http://www.jstor.com/stable/1360063>, Erişim Tarihi: 25.07.2020

Noakes, A. (2004) *John William Waterhouse* Londra: Chaucer Press

Huntley, G.H. (1945) *Notes on Victorian Art*, College Art Journal, Mart 1945 Cilt 4 Sayı 3 S.(127-131) <http://www.jstor.com/stable/773055> , Erişim Tarihi: 23.07.2020

Rager, A. W. (2012) *"Famous Men and Fair Women": Pre-Raphaelitism and Photography Reconsidered*, Victorian Literature and Culture, Cilt: 40 Sayı 1, s.(321-331). <https://www.jstor.com/stable/41413836>, Erişim Tarihi: 07.07.2020

Ruskin, J. (2015) *Sanat ve Hayat Üzerine* (E. Bakdur, Çev.) İstanbul: Kafka, Epsilon Yayıncılık

Tennyson, A. (2020) *Lady of Shalott*, Poetry Foundation içinde, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45359/the-lady-of-shalott-1832>, Erişim Tarihi: 25.07.2020

Resimler

Resim 1: Edwin Landseer, Kraliçe Victoria ve Prens Albert 12 Mayıs 1842 Tarihli Kostümlü Baloda, Tuval Üzeri Yağlıboya, 142,6 x 111,8 cm, 1844
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Edwin_Landseer_-_Queen_Victoria_and_Prince_Albert_at_the_Bal_Costum%C3%A9_of_12_May_1842_-_WGA12439.jpg
Erişim Tarihi: 15.07.2020

Resim 2: Sidney Harold Meteyard, "Gölgelerden Bıktım" dedi Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 76,2 x 101,6 cm, 1913
<http://www.victorianweb.org/painting/meteyard/paintings/3.html>
Erişim Tarihi: 19.08.2020

Resim 3: John William Waterhouse, "Gölgelerden Bıktım" dedi Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 100,3 x 73,7 cm, 1916
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/John_William_Waterhouse_-_I_am_half-sick_of_shadows%2C_said_the_lady_of_shalott.JPG
Erişim Tarihi: 28.08.2020

Resim 4: Elizabeth Siddal, Shalott Leydisi, Kağıt üzeri kurşun kalem, mürekkepli kalem ve siyah mürekkep, 16,5 x 22,3 cm, 1853
Erişim Tarihi: 04.09.2020

Resim 5: William Holman Hunt, Shalott Leydisi Eskizleri, Kağıt üzeri kurşun kalem ve Mürekkep, 1853
a-<http://www.victorianweb.org/painting/whh/drawings/28.jpg>
b-<http://www.victorianweb.org/painting/whh/drawings/30.html>
Erişim Tarihi: 04.09.2020

Resim 6: William Holman Hunt, Shalott Leydisi, Ahşap Gravür, 10,2 x 9,1 cm, 1857

https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,f_auto,fl_progressive,keep_iptc,w_1200/quku8as4kkcu23rilmpm.jpeg

Erişim Tarihi: 04.09.2020

Resim 7: William Holman Hunt, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 93,9 x 72,3 cm, 1905

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holman-Hunt,_William,_and_Hughes,_Edward_Robert_-_The_Lady_of_Shalott_-_1905.jpg

Erişim Tarihi: 04.09.2020

Resim 8: John William Waterhouse, Shalott Leydisi Lancelot'a Bakıyor, Tuval Üzeri Yağlıboya 142,2 x 86,3 cm 1894

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_Looking_at_Lancelot#/media/File:The_Lady_of_Shalott_Looking_at_Lancelot.jpg

Erişim Tarihi: 07.09.2020

Resim 9: William Maw Egley, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 62,1 x 74,8cm 1858

<http://collections.museums-sheffield.org.uk/media/view/Objects/14469/68523?t:state:flow=cc9fc24f-de57-478a-a21e-b4ae358bcabc>

Erişim Tarihi: 07.09.2020

Resim 10: John Byam Liston Shaw, Shalott Leydisi, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 33,7 x 16,2 cm 1898

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/The_Lady_of_Shalott%2C_by_John_Byam_Liston_Shaw%2C_British%2C_1898%2C_oil_on_panel_-_Middlebury_College_Museum_of_Art_-_Middlebury%2C_VT_-_DSC08102.jpg

Erişim Tarihi: 15.09.2020

Resim 11: John William Waterhouse, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 153 x 200 cm, 1888

https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01543_10.jpg

Erişim Tarihi: 15.09.2020

Resim 12: George Edward Robertson, Shalott Leydisi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 137,8 x 194,3 cm, 1900

<https://i.pinimg.com/originals/72/0f/37/720f37645d830b7afe588645e550a66c.jpg>

Erişim Tarihi: 15.09.2020

Resim 13: Henry Peach Robinson, Shalott Leydisi, Fotoğraf, 30,4 x 50,8 cm, 1861

<https://lh3.googleusercontent.com/proxy/zwtF3lteZQR8kMIKuETJQYLSScMB0yszmsn5MUMDx-RsjNZd8H8bFPVeLH7rH9csSZxUyhpFP5iMDneQJs95VjG1lzoRyc8Cg>

Erişim Tarihi: 17.09.2020

Resim 14: Dante Gabriel Rossetti, Shalott Leydisi, Ahşap Gravür, 9,3 x 8cm, 1857

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642975#:~:text=built%20with%20ACNLPatternTool,The%20Lady%20of%20Shalott%20\(from%20Tennyson's%20Poems%2C%20New,York%2C%201903\)%%201857%E2%80%931903&text=The%20Lady%20of%20Shalott%20is,many%20changes%2C%20delaying%20the%20publication.](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642975#:~:text=built%20with%20ACNLPatternTool,The%20Lady%20of%20Shalott%20(from%20Tennyson's%20Poems%2C%20New,York%2C%201903)%%201857%E2%80%931903&text=The%20Lady%20of%20Shalott%20is,many%20changes%2C%20delaying%20the%20publication.)

Erişim Tarihi: 21.09.2020

