

**İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNDE YAŞANAN DEĞİŞİMLER VE
SANATA YANSIMALARI**

NAGEHAN KARA

**İŞIK ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT, 2022**

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNDE YAŞANAN DEĞİŞİMLER VE
SANATA YANSIMALARI

NAGEHAN KARA

IŞık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek
Lisans Programı, 2022

Bu tez, IŞık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNDE YAŞANAN DEĞİŞİMLER VE SANATA
YANSIMALARI

NAGEHAN KARA

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. A. Nilüfer ÖNDİN (Tez Danışmanı)	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA SARIOĞLU	Işık Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ö. Eren KOYUNOĞLU	Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 05/02 / 2022

CHANGES IN THE HUMAN-NATURE RELATIONSHIP AND ITS REFLECTIONS ON ART

ABSTRACT

Humankind, who has only 300 thousand years' part in the 4.5 billion years of the history of Earth and 3.8 billion years of life, are considered to be the cause of today's environmental and climate crisis and the main factor that would create mass extinction and allow the transition to a new geological era. According to the Anthropocene (Human Epoch) thesis put forward by J. Paul Crutzen in the early 2000s, in the new geological period starting with the Industrial Revolution, the creator of the change, pollution, environmental, and climate problems on the Earth is the human. Issues like the transformative and destructive effects of humans on nature, global warming, climate crisis, environmental problems, and what art/artist can do in the face of these problems have been heavily discussed by the culture and art communities in Turkey. The study aims to investigate the historical roots, causes, processes that reveal the environmental and climate crisis we are confronting today, the changes in human thinking and perception of nature in these processes, and their reflections on art. Instead of sticking to only a certain theoretical theory, historical period or an art movement, the transformation in the relationship of the human with nature has been tried to be examined retrospectively and gathered under the main headings of geological periods. The change in the humans' relationship with nature emerges as one of the most important reasons for the changes in the way of interpreting it and is reflected in the art forms of the period, the style, and the content produced. This study, it is aimed to examine how the changing perception of nature and the way of thinking are reflected in art, how they affect art and artists, how people/artists interpret nature and the environment with an eco-critical approach.

Key words: Nature, Anthropocene, Ecology, Ecocriticism, Art

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNDE YAŞANAN DEĞİŞİMLER VE SANATA YANSIMALARI

ÖZET

Dünyanın 4,5 milyar, canlı hayatının 3,8 milyar yıllık tarihi içinde yaklaşık sadece 300 bin yıllık bir geçmişe sahip insan, günümüzdeki çevre ve iklim krizinin nedeni, Dünyayı yok oluşa götürecektir ve yeni bir jeolojik döneme geçilmesini sağlayacak kadar önemli bir etken olarak görülmektedir. 2000'lerin başında, J. Paul Crutzen tarafından öne sürülen Antroposen/Anthropocene (İnsan Çağı) tezine göre, Sanayi Devrimi ile girilen yeni jeolojik dönemde yerküre üzerindeki değişim, kirlenme, çevre ve iklim sorunlarının yaratıcısı insandır. İnsanın doğa üzerindeki dönüştürücü, yıkıcı etkileri, küresel ısınma, iklim krizi, çevre sorunları gibi meseleler, sanatın/sanatçının bu sorunlar karşısında yapabilecekleri Türkiye kültür sanat ortamında yoğun olarak tartışılan bir olgudur. Çalışma günümüzde yaşadığımız çevre ve iklim krizini ortaya çıkaran tarihsel nedenleri, süreçleri, bu süreçlerde insanın doğa düşüncesinde ve algısında yaşanan değişimleri ve sanata yansımalarını araştırmayı amaçlamaktadır. Sadece belirli bir kuramsal teoriye, tarihsel döneme ya da bir sanat akımına bağlı kalmak yerine insanın doğa ile olan ilişkisindeki dönüşüm geriyeye dönük incelenmeye çalışılmış, jeolojik dönemler ana başlıkları altında toplanmıştır. İnsanın doğaya bakışı, doğa ile olan ilişkisindeki değişimler, onu yorumlama tarzındaki değişimlerin en önemli nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmakta, dönemin sanat formlarına, üretilen biçem ve içeriğe de yansımaktadır. Çalışmada değişen doğa algısının, düşüncesinin sanata nasıl yansıdığı, sanatı ve sanatçıları nasıl etkilediği, insanın/sanatçıların doğayı, çevreyi nasıl yorumladıkları ekoeleştirel bir yaklaşımla incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Antroposen, Ekoloji, Ekoeleştiri, Sanat

TEŞEKKÜR

Konu seçiminden itibaren tezimin her aşamasında benimle paylaştığı bilgi, deneyim, yardımları ve katkıları ile her ihtiyaç duyduğumda bana yol gösteren, yolumu aydınlatan değerli danışman Hocam Sayın Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e teşekkür ederim.

Çevre ve Sanat dersine misafir öğrenci olarak katılma şansı sunan, dönem boyunca takip ettiğim derslerindeki istek, şevk, heyecan ve motivasyonu ile bana ilham kaynağı olan, değerli bilgi ve tecrübelerini paylaşarak tezime önemli katkılar sağlayan değerli Hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara SARIOĞLU'na teşekkür ederim.

Yüksek Lisans eğitimim ve tez süresince her türlü sorumu büyük bir titizlikle ve anlayışla cevaplayan değerli Hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ömer Eren KOYUNOĞLU'na yardım ve desteği için teşekkür ederim.

Yüksek Lisans eğitim sürecinde heykel atölyesine katılma fırsatı bulduğum, halen her ihtiyaç duyduğum konuda desteğini ve katkısını esirgemeyen değerli Hocam Sayın Prof. Dr. Meriç HIZAL'a ayrıca teşekkür ederim.

Tezimin özet bölümünün çevirisini yaparak katkı sağlayan değerli arkadaşım Evren ERDEM'e teşekkür ederim.

Nagehan KARA

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.....	9
2. PLEİSTOSEN DÖNEM.....	9
2.1 Paleolitik Dönem’de İnsan-Doğa İlişkisi.....	9
2.2 Üst Paleolitik Dönem’de İnsan-Doğa İlişkisinin Sanata Yansımaları.....	16
BÖLÜM 3.....	23
3. HOLOSEN DÖNEM.....	23
3.1 Tarım Devrimi ile Değişen Doğa Algısı ve Sanata Yansımaları.....	23
3.2 Kent Devrimi, İlk Devletlerin Kurulması, Yazının Bulunması ve Tarih Çağlarının Başlamasıyla İnsan-Doğa İlişkisinde Yaşanan Değişim ve Bu Değişimin Sanata Yansımaları	44
3.3 Mitos’tan Logos’a Yaşanan Dönüşümle Değişen Doğa Algısı ve Sanata Yansımaları.....	80
3.4 Tek Tanrılı Dinlerin Doğuşuyla Değişen İnsan-Doğa İlişkisi ve Sanata Yansımaları.....	130
3.5 Bilimsel Devrimle Değişen Doğa Düşüncesi ve Sanata Yansımaları	162
3.5.1 Organizma Olarak Doğa Anlayışından Mekanizma Olarak Doğa Düşüncesine Doğru Yaşanan Dönüşüm.....	162
3.5.2 Ticaretin, Kapitalist Pazar Ekonomisi ve Burjuvazinin Önem Kazanması.....	167
3.5.3 Nominalizm ve Mistisizm.....	168
3.5.4 Hümanizm (İnsanın Yeniden Doğuşu, Bireyin Doğuşu).....	170
3.5.5 Coğrafi Keşifler	178
3.5.6 Bilimin Keşfi ve Evrenin Merkezindeki Kayma	181
3.5.7 Rönesans Doğa Düşüncesi, Neo-Platonizm ve Okültizm Etkileri....	185
3.5.8 İnsanın Deney ve Gözlemlerle Doğanın Bilgisine Erişerek Güç Elde Etme Çabası.....	189
3.5.9 Doğanın Matematikleştirilmesi.....	192

3.5.10 Mekanik Doğa Tasarımı	195
3.5.11 Mekanik Doğa Görüşünün Sanata Yansımaları.....	205
BÖLÜM 4.....	256
4.ANTROPOSEN DÖNEM.....	256
4.1 Sanayileşme ile Birlikte Değişen Doğa Algısı.....	256
4.1.1 Anthropocene Terimine Getirilen Eleştiriler ve Yeni Önermeler.....	262
4.1.2 Aydınlanma Dönemi Doğa Düşüncesinden Modern Doğa Düşüncesine	268
4.1.3 Evrim ve Ekoloji.....	277
4.1.4 Evrim Teorisinden Marx'ın Ekolojisine, Metabolik Yarık ve Yabancılaşma	282
4.1.5 Aydınlanma Eleştirileri, Romantik Hareket, Yüce, Pastoral, Pitoresk, Wilderness ve Romantik Koruma.....	287
4.1.6 19. Yüzyılın Sonlarından Modern Çevreci Hareketlere Doğa Düşüncesi.....	298
4.1.7 Sanayileşme ile Birlikte Değişen Doğa Algısının Sanata Yansımaları	300
4.2 Modern Çevreci Hareketler ve Ekoloji Yaklaşımı.....	351
BÖLÜM 5.....	364
5. SONUÇ.....	364
KAYNAKÇA.....	383
ÖZGEÇMİŞ.....	405

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 2.1 Lascaux Mağara Resmi, M.Ö. 15.000-10.000, kaya üzerine pigment, Lascaux, Fransa 17
- Şekil 2.2 Büyücü ya da Şaman, M.Ö. 13.000, kaya üzerine pigment, Trois Frères, Fransa 21
- Şekil 3.1 Göbekli Tepe tapınakları yapım aşamasını gösteren canlandırma 32
- Şekil 3.2 Göbekli Tepe, üzerinde hayvan kabartmaları olan stilize insan figürleri olduğu düşünülen T biçimli dikilitaşlar, M.Ö. 10.000 dolayları, Urfa..... 34
- Şekil 3.3 Nevali Çori, Kuş Adam Heykeli, M.Ö. 8500-7900, Kireçtaşı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa 36
- Şekil 3.4 Nevali Çori, Yılanlı Baş Heykeli, M.Ö. 8500-7900, Kireçtaşı, 27x24x20 cm, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa..... 36
- Şekil 3.5 Nevali Çori, Totem Direği, M.Ö. 8500-7900, Kireçtaşı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa.....36
- Şekil 3.6 Çatalhöyük, Ev canlandırması 38
- Şekil 3.7 Çatalhöyük, Duvar Resmi: İnsan ve hayvan mücadelesi, M.Ö. 7400-6000, duvar üzerine pigment boya, Çatalhöyük Neolitik Kenti, Çumra, Konya.....40
- Şekil 3.8 Çatalhöyük, Duvar Resmi: Hasan Dağı'nın patlama anı, M.Ö. 7400-6000, duvar üzerine pigment boya, Çatalhöyük Neolitik Kenti, Çumra, Konya.....41
- Şekil 3.9 Çatalhöyük, Kil Heykelcik: Anatanrıça/ Kedigillerle birlikte betimlenen kadın heykelciği, M.Ö. 7400-6000, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.....42

Şekil 3.10 Uruk/ Varka Vazosu, MÖ 3200-3000, Kaymak taşı, 106 x 36 cm, Irak Ulusal Müzesi, Bağdat.....	53
Şekil 3.11 Ur Standardı, M.Ö. 2600, ahşap kutu üzerine deniz kabuğu, kırmızı kireç taşı ve lapis lazuli taşı ile işlenmiş mozaik, 49,53 x 21,59 cm, British Museum, Londra	55
Şekil 3.12 Naram-sin Zafer Anıtı, M.Ö. 2254-2218, kireçtaşı kabartma, 200 x 105 cm, Louvre, Paris.....	60
Şekil 3.13 Aşşur-nasir-pal II. Kalhu Sarayı, Taht Odasında yer alan Kabartma, M.Ö. 865-860, Kabartma, 195 x 432,80 cm, Nimrud, Kuzeybatı Sarayı, British Museum, Londra.....	61
Şekil 3.14 Bahçede Aslanlar, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra.....	62
Şekil 3.15 Kraliyet Aslan Avı, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra.....	63
Şekil 3.16 Aslan Avı, detay, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra.....	65
Şekil 3.17 Aşşur-nasir-pal II, Aslan Avı, M.Ö. 865-860 Kalhu (Nimrud), Kuzey Sarayı, British Museum, Londra	65
Şekil 3.18 Boğa Avı Sonrasında Kutlama, M.Ö. 875-860, Kalhu (Nimrud) Kuzeydoğu Sarayı, British Museum, Londra	66
Şekil 3.19 Assurbanipal Til Tuba Zaferini Kutlarken, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra	67
Şekil 3.20 Lamassu, M.Ö. 721-705, Sargon II Sarayı Dur-Şarrukin, Korsabad, Louvre, Paris	68
Şekil 3.21 Silindir Mühür ve Tablet, M.Ö. 3500-3100, Louvre, Paris	69
Şekil 3.22 Boğa Başlı Lir, M.Ö. 2550-2450, altın, gümüş, bakır, deniz kabuğu, lapis lazuli, 40 x 25 x 19 cm, Penn Museum, Philadelphia.....	70
Şekil 3.23 Narmer Paleti, M.Ö. 3200-3000, silt taşı, 64 x 42 cm, Mısır Müzesi, Kahire.....	72

Şekil 3.24 Zoser Piramidi M.Ö. 2670-2650, kireçtaşı, 62,5 x 121 x 109 m Sakkara, Mısır.....	74
Şekil 3.25 Giza Piramitleri, M.Ö. 2575–2465, Giza, Mısır.....	74
Şekil 3.26 Firavun Kefren Heykeli, M.Ö. yaklaşık 2570, diorit, 168 x 57 x 96 cm, Mısır Müzesi, Kahire.....	77
Şekil 3.27 Nebamun Mezarı, Duvar Resimleri, M.Ö. yaklaşık 1350, tempera, Teb, Mısır	79
Şekil 3.28 Claude Lévi-Strauss Röportajı (Mit Nedir?).....	82
Şekil 3.29 Mavili Kadınlar, M.Ö. 1600 dolayları, fresk, Heraklion Archaeological Museum, Girit.....	105
Şekil 3.30 Yılanlı Tanrıça, M.Ö. 1600 dolayları, 30 cm, Heraklion Archaeological Museum, Girit.....	105
Şekil 3.31 Yunuslar, M.Ö. 1700 dolayları, fresk, Knossos Sarayı, Girit.....	106
Şekil 3.32 Ahtapotlu Seramik, M.Ö. 1500-1450 dolayları, seramik, Heraklion Archaeological Museum, Girit	106
Şekil 3.33 Boğa Sıçraması, M.Ö. 1500-1400 dolayları, fresk, Knossos Sarayı, Girit.....	107
Şekil 3.34 Belvedere Apollon'u, M.Ö. 350 dolayları, mermer, Roma kopyası, 224 x 118 x 77 cm, Pio Clementino Müzesi, Vatikan.....	113
Şekil 3.35 Miron, Discobolos-Disk Atıcısı, M.Ö. 450 dolayları, mermer, Roma kopyası, 155 cm, Museo Nazionale Romano, Roma	115
Şekil 3.36 Herakles gökkubbeyi taşıyor, M.Ö. 470-460 dolayları, mermer, 156 cm, Arkeoloji Müzesi, Olympia.....	115
Şekil 3.37 Polykleitos, Doryphoros, M.Ö. 440 dolayları, mermer, Roma Kopyası, 212 cm, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli.....	116
Şekil 3.38 Riace Savaşçıları, M.Ö. 460-450 dolayları, bronz, Savaşçı A: 198 cm, Savaşçı B: 197 cm, Reggio Calabria Ulusal Arkeoloji Müzesi, Calabria.....	116

Şekil 3.39 İktinos, Kallikrates, Parthenon Tapınağı, M.Ö. 447-432, 69,5 x 30,9 m, Akropolis, Atina	118
Şekil 3.40 Fidias, Parthenon Tapınağı frizlerinden Panathenaia Yortusu'nda kurban edilmek üzere götürülen bir sığır, M.Ö. 447-438 dolayları, mermer, British Museum, Londra.....	120
Şekil 3.41 Fidias, Parthenon Tapınağı kabartma, Kentaurlar ve Lapithlerin Mücadelesi, M.Ö. 447-438 dolayları, mermer, British Museum, Londra.....	121
Şekil 3.42 Fidias, Parthenon Tapınağı kabartma, Kentaurlar ve Lapithlerin Mücadelesi, M.Ö. 447-438 dolayları, mermer, British Museum, Londra.....	121
Şekil 3.43 Bergama Zeus Sunağı Kabartmaları Doğu Frizi, M.Ö. 2. yüzyıl, mermer, Pergamon Museum, Berlin.....	122
Şekil 3.44 Samothrace Nike'si, yaklaşık M.Ö. 220-185, mermer, 5.57 m, Louvre Müzesi, Paris	123
Şekil 3.45 Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, Laokoon ve Oğulları, M.Ö. 175-150 dolayları, mermer, 208 x 163 x 112 cm, Museo Pio Clementino, Vatikan.....	124
Şekil 3.46 Colosseum, M.S. 80 dolayları, Roma	126
Şekil 3.47 House of Livia'dan duvar resmi, M.Ö. 40-25 dolayları, Roma.....	127
Şekil 3.48 Flora, M.S. 1. yüzyıl, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.....	129
Şekil 3.49 Örtülü Kadın, M.S. 3. yüzyıl, Priscilla Katakombu, Roma	143
Şekil 3.50 İyi Çoban, M.S. 3. yüzyıl, Priscilla Katakombu, Roma	144
Şekil 3.51 Miletli İsidoros, Trallesli Anthemios, Ayasofya, M.S. 537-532, İstanbul	146
Şekil 3.52 Pantokrator İsa, M.S 12. yüzyıl, Capella Palatina, Sicilya	147
Şekil 3.53 Pantokrator İsa, M.S 12. Yüzyıl, Capella Palatina, Sicilya	148
Şekil 3.54 Meryem ve Çocuk İsa, M.S. 867, Ayasofya, İstanbul	149
Şekil 3.55 Tanrı Kuzusu, M.S. 547, San Vitale Kilisesi, Ravenna, İtalya.....	151

Şekil 3.56 Justinianus, M.S. 546-548, San Vitale Kilisesi, Ravenna, İtalya.....	152
Şekil 3.57 Son Yargı, M.S. 1146, St. Lazarus, Autun, Fransa.....	154
Şekil 3.58 Chartres Katedrali Batı Girişinde Yer Alan Heykeller, M.S. 12. yüzyıl, Fransa	158
Şekil 3.59 Son Yargı, M.S. 12. yüzyıl, Chartres Katedrali, Fransa	159
Şekil 3.60 Gargoyleler, M.S. 12-14. yüzyıl, Notre-Dame, Paris	159
Şekil 3.61 Chartres Katedrali Vitray, M.S. 12. yüzyıl, Chartres Katedrali, Fransa.....	160
Şekil 3.62 Saint Chapelle M.S. 1248, Paris, Fransa.....	161
Şekil 3.63 Alan of Walsingham, Ely Katedrali, Lady Şapeli, 1321, Cambridgeshire, İngiltere.....	206
Şekil 3.64 Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1306, Fresko, Scrovegni Şapeli/Arena Şapeli, Padova	207
Şekil 3.65 Donato di Niccolo Bardi, Aziz Mark Heykeli, 1411-1413, mermer, 236 cm, Orsan Michele, Floransa.....	210
Şekil 3.66 Filippo Brunelleschi, Santa Maria del Fiore kubbesi, 1420-1436, Floransa	212
Şekil 3.67 Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425-1428, Fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa	216
Şekil 3.68 Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, 1452-1470, Floransa.....	218
Şekil 3.69 Filippo Brunelleschi, Santo Spirito, 1436, Floransa.....	219
Şekil 3.70 Donato Bramante, Tempietto, 1502, Roma	220
Şekil 3.71 Donato di Niccolo Bardi, Davut Heykeli, 1440-1460, Bronz, 158 cm, Bargello Müzesi, Floransa.....	221
Şekil 3.72 Michelangelo Buonarroti, Davut Heykeli, 1501-1504, Mermer, 517 cm, Galleria Dell'Accademia, Floransa.....	221
Şekil 3.73 Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, 1492, Kağıt üzerine mürekkep ve sulu boya, 34,3 x 24,5 cm, Galleria dell'Academia, Venedik.....	224

Şekil 3.74 Andrea Mantegna, Camera degli Sposi tavan freski, 1474, Fresko, Castello di San Giorgio, Mantova.....	227
Şekil 3.75 Piero della Francesca, Urbino Dükü ve Düşesi, 1473-1475, Ahşap üzerine yağlıboya, 47 x 33 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa	228
Şekil 3.76 Leonardo da Vinci, Mona Lisa, La Gioconda, 1503-1505, Yağlıboya, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris.....	229
Şekil 3.77 Sandro Botticelli, İlkbahar, 1482, Tempera, 203x314 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa.....	232
Şekil 3.78 Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485, Tempera, 172,5 x 278,5 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa.....	235
Şekil 3.79 Giorgione, Uyuyan Venüs, 1509, Tuval üzerine yağlıboya, 108,5 x 175 cm Galleria Degli Uffizi, Floransa	236
Şekil 3.80 Giorgione, ya da Titian, Pastoral Sahne (Fête Champêtre), 1508, Tuval üzerine yağlıboya, 105 x 136 cm, Musée du Louvre, Paris.....	237
Şekil 3.81 Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1504, Ahşap üzerine yağlıboya, 220 x 389 cm, Prado Müzesi, Madrid.....	239
Şekil 3.82 Albrecht Dürer, Uzanmış nü çizimi, 1471-1528.....	242
Şekil 3.83 Albrecht Dürer, Çimen Demetleri, 1503, Kağıt üzerine suluboya, 40.33 x 31.1 cm, Albertina, Viyana.....	243
Şekil 3.84 Albrecht Dürer, Gergedan, 1515, Gravür, 21.4 x 29.8 cm, British Muesum, Londra.....	243
Şekil 3.85 Albrecht Dürer, Trento, 1494, Suluboya ve guaj, 23.8 x 35.6 cm, Kunsthalle, Bremen	245
Şekil 3.86 Pieter Bruegel, Karda Avcılar, 1565, Ahşap üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Muesum, Viyana.....	246
Şekil 3.87 Jacob van Ruisdael, Harleem Manzarası, 1670-1675, Tuval üzerine yağlıboya, 55.8 x 162 cm, Mauritshuis Muesum, The Hague.....	248
Şekil 3.88 Roelandt Savery, Dağ Manzarası ve Bir Ressam, 1606, Kağıt üzerine kalem, 51.3 x 48.3 cm, Louvre, Paris.....	250

Şekil 3.89 Rachel Ruysch, Meyveler ve Böcekler, 1711, Yağlıboya, 44 x 60 cm, Uffizi, Floransa	251
Şekil 3.90 Willem Kalf, Bardaklar, Istakoz ve İçki Boynuzu ile Ölüdoğa, 1653, Yağlıboya, 86 x 102 cm, National Gallery, Londra.....	251
Şekil 3.91 Gianlorenzo Bernini, Davut, 1623, Mermer, 170 cm, Galleria Borghese, Roma.....	252
Şekil 3.92 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1602-1603, Tuval üstüne yağlıboya, 107 x 146 cm, Sanssouci, Postdam	253
Şekil 4.1 Ernst Haeckel, Thalamophora, 1899-1904, Baskı, 26 x 35 cm	280
Şekil 4.2 Jacques-Louis David, Horacelar'ın Yemini, 1785, Tuval üzerine yağlıboya, 329,9 x 424,8 cm, Musée du Louvre, Paris.....	301
Şekil 4.3 Jacques-Louis David, Marat'nın Ölümü, 1793, Tuval üzerine yağlıboya, 160,7 x 124 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüksel.....	302
Şekil 4.4 Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratıyor, Los Caprichos, No: 43, 1799, Gravür, 19 x 15 cm, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City...	304
Şekil 4.5 J. M. W. Turner, Bell Rock Deniz Feneri, 1819, Kağıt üzerine suluboya ve guaj ile kazıma, 30,6 x 45,5 cm, National Gallery, Scotland	308
Şekil 4.6 J. M. W. Turner, Köle Gemisi, Köleler Ölülere ve Ölmekte Olanları Denize Atıyor, Fırtına Yaklaşıyor, 1840, Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 123 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston	309
Şekil 4.7 J. M. W. Turner, Kar Fırtınası, Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi, 1842, Yaklaşıyor, 1840, Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 123 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.....	311
Şekil 4.8 J. M. W. Turner, Yağmur, Buhar ve Hız, Büyük Batı Demiryolu, 1844, Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 121,8 cm, National Gallery, Londra.....	312
Şekil 4.9 Caspar David Friedrich, Dağlardaki Haç-Tetschen Altarı, 1808, Tuval üzerine yağlı boya, 115 x 110,5 cm, Galerie Neue Meister, Dresden.....	315
Şekil 4.10 Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, 1808-1810, Tuval üzerine yağlı boya, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.....	317

Şekil 4.11 Caspar David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, 1818, Tuval üzerine yağlı boya, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.....	319
Şekil 4.12 Caspar David Friedrich, Buz Denizi-Umudun Kırılışı, 1824, Tuval üzerine yağlı boya, 96,7x 124,9 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg.....	322
Şekil 4.13 Théodore Rousseau, Fontainebleau Ormanı-Sabah, 1849-1851, Tuval üzerine yağlı boya, 97,5 x 134 cm, Wallace Collection, Londra.....	325
Şekil 4.14 Jean-Baptiste-Camille Corot, Parkta, 1862, Tuval üzerine yağlı boya, 47 x 48 cm, National Museum, Belgrad.....	325
Şekil 4.15 Jean François Millet, Ağıl, Ayışığı, 1856-1860, Tuval üzerine yağlı boya, 45,3 x 63,4 cm, The Walters Art Museum, Baltimore	327
Şekil 4.16 Jean François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, Toplayıcılar, 1857, Tuval üzerine yağlı boya, 83,8 x 111,8 cm, Musée d'Orsay, Paris.....	328
Şekil 4.17 Édouard Manet, Kırdan Öğle Yemeği, 1862-1863, Tuval üzerine yağlı boya, 81,9 x 104,5 cm, Musée d'Orsay, Paris	330
Şekil 4.18 Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, 1872-1873, Tuval üzerine yağlı boya, 81,9 x 104,5 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.....	334
Şekil 4.19 Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 73,7 x 92,1 cm, Museum of Modern Art, New York	335
Şekil 4.20 Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1895, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, Barnes Foundation, Pensilvanya.....	336
Şekil 4.21 Henri Matisse, Yaşama Sevinci, 1905-1906, Tuval üzerine yağlı boya, 176,5 x 240,7 cm, Barnes Foundation, Pensilvanya.....	338
Şekil 4.22 Pablo Picasso, İki Figürlü Manzara, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 73 cm, Musée Picasso, Paris.....	341
Şekil 4.23 Ernst Ludwig Kirchner, Moritzburg'da Yıkılanlar, 1909- 1926, Tuval üzerine yağlı boya, 151,1 x 199,7 cm, Tate Modern, Londra	342
Şekil 4.24 Karl Schmidt-Rottluff, Kumsalda Yıkılanlar, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 88 x 101 cm, Sprengel Museum, Hanover	342

Şekil 4.25 Otto Mueller, Ormanda Üç Çıplak, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 110,5 x 85 cm, Sprengel Museum, Hanover	342
Şekil 4.26 Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 95 x 115 cm, Albright-Knox Art Gallery, New York	344
Şekil 4.27 Franz Marc, Çayırdaki At, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 85 cm, Folkwang Museum, Essen	345
Şekil 4.28 Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 105,7 x 181,1 cm, Walker Art Center, Minneapolis.....	347
Şekil 4.29 Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 79,5 x 79,5 cm, Tretyakov Galleri, Moskova.....	349

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

2000'lerin başında J. Paul Crutzen ve arkadaşlarının öne sürdüğü Antroposen/Anthropocene tezine göre, Sanayi Devrimi ile birlikte insan dünya yüzeyinde geri dönüşü olmayan izler bırakan hakim dönüştürücü güç ve jeolojik fail haline gelmişti. İklim krizinin, çevre sorununun nedeni ve yaratıcısı Crutzen'e göre insandı. Soyut bir "insan" kavramı olarak ortaya konan bu fail doğanın karşısına konumlandırılmış, nesnesi olan doğa üzerinde dönüştürücü ve belki de onu "altıncı büyük kitlesel yok oluşa"¹ götürecektir yolu açan özne/etken olarak servis ediliyordu. Jeolojik çağların bitişi ve yeni bir jeolojik çağa geçilmesi ancak büyük çapta tüm gezen etkileyen iklimsel değişiklikler, yer hareketleri gibi jeolojik değişimler, doğa olayları sonucunda olmuşken Crutzen'e göre, bu kez insanın etkisiyle (tarihte ilk defa bir canlı türünün etkisiyle) bir jeolojik çağdan diğerine geçilmiştir.

2019 yılında gerçekleştirilen, küratörlüğünü Nicolas Bourriaud'nun üstlendiği 16. İstanbul Bienali, Antroposen/Anthropocene kavramını, kavramsal çerçevesinin merkezine almıştı. İnsanın doğa üzerindeki dönüştürücü, belki de yıkıcı etkilerinin en önemli, somut ve görsel imgelerinden biri olarak Pasifik Okyanusu'nda ortaya çıkan "3,4 milyon kilometrekare genişliğinde yer kaplayan, 7 milyon ton ağırlığında yüzen plastik" (Bourriaud, 2019b, parag. 5) atıklardan oluşan bir adayı, "Yedinci Kıta"yı da

¹ Bilim adamlarına göre, yeryüzünde daha önce canlı yaşamının neredeyse tamamen yok olmasına neden olacak beş büyük kitlesel yok oluş yaşanmıştır. Gerçekleşen beş büyük kitlesel yok oluş, içinde bulunulan jeolojik çağın bitmesine yeni bir jeolojik çağa geçilmesine neden olmuştur. Küresel soğuma, volkanik aktiviteler, yeryüzü hareketleri gibi nedenlerle yaşanan bu kitlesel yok oluşların her birinde canlı türlerinde büyük bir azalma yaşanmıştır. Örneğin, günümüzden yaklaşık 250 milyon yıl önce gerçekleşen yok oluşta, Permian dönem sonunda canlı yaşamının yaklaşık %90'ı yok olmuştur. Günümüzden 66 milyon yıl önce yaşanan son yok oluş ise gezegene bir meteor düşmesi sonucu yaşanmış, dinazorların yok olmasına neden olurken canlı hayatının ise %70'i son bulmuştur. Bir sonraki, yani altıncı büyük kitlesel yok oluşun ise iklim, volkanik patlamalar, yerküre hareketleri, meteor düşmesi vb. gibi doğaya bağlı olaylar yerine insanın etkisi ile gerçekleşeceği öne sürülmektedir.

ismi olarak belirlemiştir. Bourriaud'nun Türkiye kültür ve sanat ortamına taşıdığı, tartışmaya açtığı küresel ısınma, iklim krizi, çevre sorunları, atık yönetimi gibi konular üzerine düşünülmesi ve çözüm için acil önlem alınması gereken meseleler olarak ortaya konuyordu.

Sanayileşme öncesi döneme göre hali hazırda 1.2 derecelik sıcaklık artışı yaşanmıştı. 2016'da, 197 ülke tarafından imzalanan Paris İklim Anlaşması'na göre, iklim krizinin önüne geçmek için küresel sıcaklık artışının 2 derece ile sınırlandırılması hedeflenmişti. Hükümetlerarası İklim Değişikliği Paneli (IPCC)'nin 2018'de açıkladığı 1,5 °C Küresel Isınma Özel Raporu'na göre ise, 2030-2050 yılları arasında 1,5 derece sınırı geçilir ve 2 derecelik bir artış olursa iklim değişikliğinden etkilenecek ekosistemlerin büyüklüğünün iki katı artacağı ifade ediliyordu. İklim krizinden çıkabilmek ve sıcaklık artışını 1,5 derece altında tutabilmek için sera gazı emisyonlarının 2030'a kadar yarı yarıya azaltılması gerektiği belirtiliyordu.

Tüm çevreci hareketler ve örgütlerin de ortaya koyduğu gibi bir krizle karşı karşıyaydık ve acil önlem alınmalıydı. İklim aktivisti Greta Thunberg ise önemli bir figür olarak iklim değişikliği ile mücadeleye hemen başlanması gerektiğini belirtiyor; yetişkinlere, yönetimlere, politikacılara, dünya liderlerine, tüm sorumlulara, yarının dünyasında yaşayacak olan bugünün çocuklarına karşı yükümlülüklerini hatırlatıyor, onlara yaşanabilir bir dünya bırakmak için üzerlerine düşen sorumlulukları yerine getirmeleri çağrısında bulunuyordu. Gelecekte yaşanması mümkün olmayacak bir dünya için bugün okula gitmenin anlamsızlığını dile getiriyor, yaşanabilir bir dünya ve çevre yaratmak için hemen aksiyon alınmasını istiyor, gençleri ise okul grevine çağırıyordu.

"İnsan-Doğa İlişkisinde Yaşanan Değişimler ve Sanata Yansımaları" başlıklı bu yüksek lisans tez çalışmasının çerçevesi, tüm bu tartışmaların günlük hayatımızda ve kültür-sanat ortamında yoğun bir şekilde yaşandığı dönemde çizildi. Çevre sorunu, iklim krizi gibi son derece geniş ölçekte değerlendirilmesi gereken meseleler üzerine çözüm önerileri sunmak gibi bir amaç taşımayan bu çalışma öncelikle bugün yaşamakta olduğumuz krizi ortaya çıkaran tarihsel süreçleri araştırmayı, daha doğrusu sorunu yaratan süreçleri ve nedenleri anlamak için bir kapı aralamayı amaçlamaktadır.

Yaklaşık 4,5 milyar yıllık tarihe sahip olan Dünya üzerinde ilk organizma, canlı hayatı 3,8 milyar yıl önce başlarken ilk insan günümüzden 2,8 milyon yıl önce görülür. Sapiens'in ortaya çıkışı ise son buluntulara göre günümüzden yaklaşık 300 bin yıl öncesine tarihlenir. Tez çalışması, Dünyanın ve canlı yaşamının bu uzun tarihine

karşın türümüzü, ortaya çıkışından itibaren bu kadar kısa bir süre içerisinde böylesi büyük bir iklim krizini, çevre sorununu yaratan ve jeolojik bir dönemi bitirerek yeni bir döneme geçilmesini sağlayacak, hatta yerküreyi yok oluşa götürecektedir kadar önemli bir etken, fail haline getiren nedenleri araştırmaya çalışıyor. Bu nedenle çalışma, insan ve doğa arasındaki ilişkide yaşanan değişimleri, insanın doğa algısındaki dönüşümleri, tarihsel dönüm noktalarını odağına alıyor. Yine aynı sebeple, çalışmada, sadece belirli bir tarihsel döneme ya da bir sanat akımına odaklanmak yerine Üst Paleolitik Dönem’de ilk mağara duvarlarına bırakılan izlerden başlayarak insanın doğaya bakışında yaşanan değişimler, nedenleri araştırılmaya ve sanat tarihine yansımalarının izi sürülmeye çalışılmıştır.

Crutzen’in insanı bir jeolojik çağdan diğerine geçişe neden olacak kadar önemli bir etken olarak önermesinden hareketle çalışmanın ana bölümleri jeolojik dönem adlarına göre belirlenmiştir. Bu dönemlerde yaşanan önemli dönüm noktaları, insanın kültürel tarihindeki önemli kırılma anları ise alt başlıkları oluşturmuştur. Bu kırılmaların insanın doğaya yaklaşımında, doğa algısında yarattığı değişimler ve bu değişimlerin sanata, sanat tarihine olan yansıması araştırmanın ana izleğini sunmaktadır. Farklı eser örnekleri üzerinden insan-doğa ilişkisine dair son derece çeşitli okumaların yapılmasının olanaklı olduğunun bilincinde olarak, çalışmanın sınırları dahilinde sanat tarihi yazımında sıkça yer verilen eserler merkeze alınmıştır.

Sanat tarihi, başlangıcından itibaren insanın/sanatçıların doğayı nasıl algıladığı ve onu nasıl yorumladığının bir tarihini de ortaya koymaktadır. İnsanın doğaya bakışı, doğa ile olan ilişkisindeki değişimler, onu yorumlama tarzındaki değişimlerin en önemli etkenlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle insan-doğa ilişkisinde yaşanan değişimler, sanatçıların doğayı yorumlama biçimlerine, dönemin sanat formlarına, o dönemde üretilen biçem ve içeriğe de yansiyacaktır. Araştırmada değişen doğa algısının sanatı ve sanatçıları nasıl etkilediği ve bu değişimin sanata nasıl yansıdığı, aktarıldığı incelenmeye çalışılmıştır.

Sanat tarihinin Batılı erkek bakışı ile yazılmasından, kadın, siyah ve Batılı olmayan kültürlerin, sanatçıların görünmezliğinden hareketle çalışmadaki sanat örnekleri bu hakim sanat tarihi yazımında kullanılan örneklerden seçilmiş, bu bakışa yönelik eleştirileri de içerisinde barındırmayı hedeflemiştir. Sanatçıların doğayı, çevreyi nasıl yorumladıkları incelenirken ekoeleştirel bir yaklaşıma yer vermeye çalışılmıştır. Greg Garrard, ekoeleştirelinin en genel anlamda, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkinin, insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve “insan”

kavramına eleştirel yaklaşım sunduğunu belirtir (Garrard, 2016, s:17). Çoğunlukla edebiyat örneklerinde görülen bu eleştiri yöntemine benzer bir yaklaşım bu araştırmadaki sanat örnekleri incelemesinde de ortaya konmaya; doğaya bakışın, insanın doğaya bakışının nasıl değiştiği eleştirel bir incelemeye tabi tutulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, eleştiriler, hakim Batı düşüncesine uygun, Batılı, beyaz, zengin, çoğunlukla Hıristiyan erkek olarak betimlenen “insan”a yöneltilir. Ancak Crutzen’in Antroposen önermesinde bahsettiği insan ise bu tanımın dışında kalan ve hatta çevre sorunlarından en çok etkilenen dezavantajlı grupları da küresel anlamda soyut bir insanlık tanımının içine dahil eder ve bu soyut insanlığı iklim, çevre krizinin faili olarak önerir. Bu tez çalışmasında ise bu grupların dahil edilmediği, Batılı insanın doğaya yaklaşımına ve Antroposen terimine getirilen eleştirilere yer verilmiştir. Aynı zamanda araştırma, bu soyut insanlık dışında görmezden gelinen sermaye, kapitalist pazar ekonomisi, iktidar, güç ilişkileri gibi asıl eleştirilmesi gereken kavramlara da dikkati yöneltmeye çalışmaktadır.

Çalışma başlangıçta Antroposen teriminden hareket etmekle, çevre sorununa neden olan tarihi dönüm noktalarını belirlemeye çalışmakla birlikte tek bir kuramsal yaklaşıma dayanmamaktadır. Tek bir teori ya da kurama dayanmadığı gibi çevre sorunlarına neden olan herhangi bir olgu önermekten de özellikle kaçınılmış, mümkün oldukça çok kaynağın taranması sonucunda her döneme ilişkin farklı teorilere araştırmada yer vermeye özen gösterilmiştir. Aynı zamanda insan ve doğa ilişkisinde yaşanan değişimlere dair araştırma, insan merkezli ve insan-doğa ikiciliğine, karşıtlığına dayanan düalist bir yaklaşıma uygun bir dil kullanmayı amaçlamaz. İnsan merkezli dünya-doğa tahayyülü yerine insanın sadece bir parçası olduğu doğada, insan ve insan olmayanın birlikte, yatay düzlemde, hiyerarşik ya da karşıtlık ilişkisi içermeyen, simbiyotik bir yaşam biçimi, eş deyişle ortak bir yaşam sürdüğü, sürmesi gerektiği fikrini içinde barındırmakla birlikte terminolojinin ve dilin sınırlamaları nedeniyle bu başlığın tercih edildiğini belirtmek yerinde olacaktır.

Tez çalışması birinci bölümü oluşturan giriş bölümünden sonra üç ana başlık ve sonuç bölümleri altında toplanmıştır. Tezin ikinci bölümünde insanın ilk ortaya çıktığı, avcı-toplayıcı, konar-göçer bir yaşam biçimi sürdürdüğü Pleistosen Dönem; üçüncü bölümde son buzul çağı sonrasında insanın yiyecek üretimine başladığı, yerleşik hayata geçtiği M.Ö. 10.000’lerden Sanayi Devrimi’ne kadar olan tarihsel süreç Holosen Dönem; dördüncü bölümde ise Sanayi Devrimi ile insanın yeryüzü üzerinde

jeolojik bir fail olarak önerildiği, hakim güç haline geldiği belirtilen Antroposen Dönem incelenmeye çalışılmıştır.

Pleistosen Dönem başlığı altında, insanın ilk ortaya çıktığı, avcı-toplayıcı olarak hayatını sürdürdüğü, ateşi bulup alet yapmaya başladığı, öte dünya inancını geliştirdiği ve ilk sanat örneklerini verdiği bu dönemin sonları, M.Ö. 35.000 ve M.Ö. 10.000 yılları arasında yer alan Üst Paleolitik Dönem araştırmaya konu edinilmiştir. “Paleolitik Dönem’de İnsan-Doğa İlişkisi” ve “Üst Paleolitik Dönem’de İnsan-Doğa İlişkisinin Sanata Yansımaları” adlı alt bölümlerde avcı-toplayıcı olarak hayatını sürdüren insan topluluklarının, ilkel kabilelerin, sınırlı teknoloji ve bilgiye sahip insanın doğaya yaklaşımı, doğa ile ilişkisi, inançları, avlanma biçimleri, çevrelerine etkileri ve M.Ö. 15.000’lerde mağara duvarlarına yapılan ilk sanat örnekleri üzerinden bu ilişkinin sanata yansımaları incelenmeye çalışılmıştır.

Holosen Dönem başlığı altında üçüncü bölümde ise beş alt başlığa yer verilmiştir. Bunlardan ilki olan “Tarım Devrimi ile Değişen Doğa Algısı ve Sanata Yansımaları” başlığında, insanın yerleşik hayata geçişinin, yiyecek üretimine başlamasının, Neolitik Devrim’in insan-doğa ilişkisinde yarattığı değişim incelenmeye çalışılmıştır. Bu dönemin en önemli özelliklerinden biri olarak ortaya çıkan bitki ve hayvanın evcilleştirilmesi, ehlileştirilmesidir. İnsanın kendisini eve kapatarak, konar-göçer yaşam biçimini terk ederek sınırları belli bir alanda, buradaki bitki ve hayvanlara, iklim ve çevre koşullarına bağlı şekilde yaşamayı, üretmeyi tercih ettiği, kendisini de evcilleştirdiğini görürüz bu dönemde. İnsanın üretim, yaşam ve toplumsal organizasyon biçiminde yaşanan böylesi köklü bir değişimin, insan doğa ilişkisine etkisi bu bölümde araştırılmaya çalışılmıştır. Yerleşik topluma geçiş aşamasındaki doğa algısının sanata yansımaları Göbekli Tepe örneği, yerleşik toplumlardaki yansımaları ise Nevalı Çori ve Çatalhöyük yerleşim birimleri üzerinden incelenmiştir.

Holosen Dönem’deki ikinci büyük kırılma ise ilk kentlerin kurulması, yazının bulunması ve tarih çağlarının başlaması ile M.Ö. 3500-3000’lerde Mezopotamya’da gerçekleşir ve “Kent Devrimi, İlk Devletlerin Kurulması, Yazının Bulunması ve Tarih Çağlarının Başlamasıyla İnsan-Doğa İlişkisinde Yaşanan Değişim ve Bu Değişimin Sanata Yansımaları” alt başlığında bu süreç incelenmeye çalışılmıştır. İnsan Neolitik Devrim’le kendisini Çatalhöyük’te olduğu gibi eve kapatmış, doğa ile arasına geçirgen olmakla birlikte evin duvarları girmiştir. Kentlerin oluşması ile insan ve doğa arasında, evcil ve vahşi arasında aşılmaz duvarlar örülmeye başlamıştır. Doğa, vahşi, yabani

olan tamamen duvarların dışına itilmiş, egemenin gücünün, insanın teknik ve kültürünün göstergesi kent duvarlarına, Gılgamış'ta olduğu gibi destanlar yazılmaya başlamıştır. Hayvanlar evcilleştiğinde, insan kültür alanına dahil olduğunda kentin duvarlarından içeri girebilmektedir. Kent yönetiminde, idaresinde ise tarımdan elde edilen artı ürünün korunması, paylaşılması gibi nedenlerle Sümer mitolojisinde olduğu gibi hiyerarşik bir yapılanma oluşturuluyordu. Bir sonraki hasat döneminde ürün alınması için kentli insan bu toplumsal yapı içindeki görevine uygun hareket etmek durumundaydı. Bu da insan-doğa arasındaki ayırmda olduğu gibi insan grupları arasında da egemen erkin lehine bir ayrılmaya işaret ediyordu. Yazı ise bu kuralları uygulamaya yarayan, kayıtlarını tutan bir araç olarak ortaya çıkıyor aynı zamanda görsel sanatta olduğu gibi, Gılgamış örneğiyle yazın alanında da egemen erkin ideolojisinin sağlamlaştırılmasına, meşrulaştırılmasına destek oluyordu. Yönetici, askeri ve dini erkin hakim olduğu, diğer insanların ise tabi olduğu yaşam biçiminin sürdüğü bu dönemdeki doğa algısının sanata yansması ise özellikle tarihte ilk kent olarak bilinen Uruk'taki değişim, ilk yazılı destan Gılgamış Destanı, Sümerler, Assur ve daha sınırlı olarak Mısır sanatı örnekleri üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

“Mitos'tan Logos'a Yaşanan Dönüşümle Değişen Doğa Algısı ve Sanata Yansımaları” alt başlığında ise Antik Yunan'da mitolojik düşünceden, kavramsal, soyut düşünüşe, rasyonel düşünceye geçişle ama özellikle Sokrates sonrası Platon ve Aristoteles'te kendini gösteren erken akılcı düşünceyle insan-doğa ilişkisindeki dönüşüm incelenmiştir. Bu değişimle akıl, zihin, bilgi, düşünme önem kazanmış, akıllı varlık olarak Atinalı insana ayrıcalıklı bir konum verilirken, tüm doğa alanı ise bu varlığın ihtiyacını karşılayacak kölelere dönüşmüştür. Platon'un idealer dünyası ve görünüşler dünyasını ayırması ile belirginlik kazanan bu düşünce, ideal dünya ve duyular dünyası (yaşanılan dünya), insanın yarattığı ideal ile yaşadığı doğa dünyasındaki karşıtlığı merkezine alıyordu. Aristoteles ise varlık zincirinde yarattığı varlıklar arası taksonomi ile insan ve diğer varlıklar arasında hiyerarşik bir belirlenim öneriyordu. Her ne kadar bu dönemde her varlığın kendi içinde telosa sahip olduğu düşünülse, doğa organik, canlı bir bütün olarak tasavvur edilse de ideal dünya ve yaşanılan dünya arasında çizilen karşıtlık sanatta idealizmi beraberinde getirmiştir.

“Tek Tanrılı Dinlerin Doğuşuyla Değişen İnsan-Doğa İlişkisi ve Sanata Yansımaları” alt başlığında ise insanın Tanrı suretinde yaratılması ve diğer tüm canlıların insanın ihtiyacını karşılamak üzere yaratılmış olduğu inancıyla doğa algısında yaşanan değişimler incelenmeye çalışılmıştır. Adem'in hayvanları

isimlendirdiği, onlar üzerinde güç sahibi olduğu, onlarla aynı dili konuşabildiği kayıp zamanların var olduğu inancı, Adem ve Havva'nın Cennet'ten Kovulması, bu dünyaya, doğaya mahkum edilmeleri, erkeğin yiyeceğini üretmesi, tarımsal üretime geçmesi, kadının ise doğum sancısı ile cezalandırılması, Tanrı ve insan arasındaki akrabalık ilişkisi, Tanrı oğlu olarak yaratılması, teslis inancı, yeniden doğum, öte dünya inancı, kurtuluşun bu dünyanın yok oluşuna bağlanması gibi bir çok düşünce ve Kilisenin oynadığı rol de bu bölümde incelenmiştir. Erken Hıristiyanlık dönemi sanat eserleri, Bizans, Romanesk ve Gotik sanat örnekleri üzerinden sanata yansımaları araştırılmıştır.

“Bilimsel Devrimle Değişen Doğa Düşüncesi ve Sanata Yansımaları” başlığı altında ise organizma olarak doğa anlayışından mekanizma, makine olarak doğa anlayışına geçiş aşaması Holosen Dönem'in son bölümünde incelenmiştir. Bu bölümde ticaretin önem kazanması, deniz ticaretinin artması ile kentte kan bağına bağlı soylu sınıfın yerine ticareti, dolayısı ile sermayeyi ve parayı elinde bulunduran başka bir toplumsal sınıf olarak burjuvanın ortaya çıkışı, kent yönetiminde söz ve ağırlık sahibi olduğu görülmektedir. Nominalizm ve Mistisizm ise bu dönemde kutsal kitabın ve öğrenilmiş bilgilerin sorgulanmasını sağlayan coğrafi keşifler, bilimsel devrim, Hümanizm, Rönesans, Reform gibi olguların hazırlanmasını sağlayan düşünce biçimleri olarak öne çıkmaktadır. Bu bölümde, Hümanizm, coğrafi keşifler, Bilimsel Devrim, yer merkezli evren anlayışından güneş merkezli evren anlayışına geçiş sürecinde yaşanan değişimler eleştirel bir incelemeye tabi tutulmuştur. Bu süreçte Francis Bacon'ın “bilgi güçtür” aforizmasından hareketle doğanın bilgisini güç elde etmek için araştırması, Descartes'ın “res cogitans” ve “res extensa” karşıtlığı son derece dikkat çekicidir. Descartes'ın, insan ve doğayı, düşünen töz olarak “res cogitans” ve bunun tam karşıtı olarak özü sadece yer kaplamadan, yayılımdan ibaret olan diğer her şey “res extensa” olarak ayırması Val Plumwood'un da belirttiği gibi Aristoteles'teki gibi hiyerarşik bir ilişki yerine tözce birbirinin tam karşıtı iki alanı doğurmuştur. Bu karşıtlık nedeniyle oluşan insan ve doğa arasındaki bölünme, kopuş bir daha kapanmayacak kadar derinleşmiştir (Plumwood, 2017). Galileo, Descartes ve Newton'da doğanın matematikleştirilmesi, mekanikleştirilmesi de incelenmeye çalışılan diğer olgulardır. İnsanın doğayı, dünyayı matematik kurallara göre, mekanize, sadece yer kaplama ve hareketten ibaret ruhsuz, içinde gizem, canlı hiçbir şey barındırmayan makine olarak algılamasının sanattaki yansımaları ise ağırlıklı olarak Rönesans ve Barok sanat örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde ise Sanayi Devrimi, özellikle 1784'te James Watt'ın buhar makinasını buluşu ile değişen doğa algısı, insanın doğa üzerindeki dönüştürücü etkisinin artmasına neden olan süreç incelenmiştir. Antroposen önermesi, bu önermenin tarihsel dayanakları, Antroposen terimine ve başlangıç tarihine dair getirilen eleştiriler ve Kapitalosen, Ktulusen, Plastisen, Plantasyonasen gibi farklı isim önermelerine bu bölümde yer verilmiştir. Antroposen Dönemde, sanayileşme, Aydınlanma ve Fransız Devrimi gibi 18. yüzyılın olguları ile değişen insan, kent yaşamı, toplumsal düzen, insanın emeğinin makineye bağlanması, kentlerin kalabalıklaşması, insanın makinenin bir dişlisi haline gelen yaşamında ortaya çıkan yalnızlaşma, yabancılaşma süreçleri, doğaya dönüş arzusu, Romantik bir doğa koruma algısının oluşumu gibi olgular incelenmeye çalışılmıştır. Evrim düşüncesinden ekolojiye, Marks'ın ekolojisine, toplumsal yarık ve metabolizma eleştirilerine, Romantik doğa koruması gibi konular incelemeye dahil edilmiştir. Neoklasik-Romantik sanat örnekleri, yücenin temsili, dönemin doğa düşüncesinin, primitif kültürlerin, doğaya dönüşün, yabancılaşmanın modern sanata geçişteki örneklerle yansımaları incelenen diğer başlıklardır.

Bu bölümün ikinci ve son alt başlığı olarak "Modern Çevreci Hareketler ve Ekoloji Yaklaşımı" başlığı altında ise Rachel Carson'ın 1962'de yayınlanan aşırı ve ölçsüz kimyasal tarım ilaçları, DDT kullanımına dikkat çekmeye çalıştığı "Sessiz Bahar" kitabı ile girilen dönemden itibaren gelişen modern çevreci düşünce, ekoloji yaklaşımına yer verilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde, Derin Ekoloji, Ekozofî, Toplumsal Ekoloji, Ekofeminizm gibi ekoloji düşüncelerine ve 1989'da Felix Guattari'nin yazdığı "Üç Ekoloji"de belirttiği bireysel (zihinsel), toplumsal ve çevresel üç özgürleşme alanı ve bu alanların birlikte düşünülmesi gerektiğine dair önermesine yer verilmiştir. Bu bölüm, bir sonraki çalışmamın ana konusu olacak 1960'ların sonu itibari ile çevreci duyarlılığın hakim olmaya başladığı modern çevreci sürece kavramsal bağlamda kısa bir giriş sunmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın beşinci ve son bölümünde ise araştırmada elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

BÖLÜM 2

2. PLEİSTOSEN DÖNEM

2.1 Paleolitik Dönem’de İnsan-Doğa İlişkisi

İnsanlığın ilk ortaya çıkışından tarım devriminin gerçekleştiği ve insanın yerleşik hayata geçmeye başladığı M.Ö. 10.000 yıllarına kadar (iki milyon yıldan uzun bir süre boyunca) devam eden ve insanlık tarihinin yaklaşık olarak %99’unu kapsayan Paleolitik Dönem’de insan ateşi bulmuş, alet yapımına başlamış, öteki dünya inancını geliştirmiş ve ilk sanat örneklerini vermiştir.

İnsan yaklaşık 4,5 milyon yıldır doğadadır ve yaşam mücadelesi vermektedir. Bu mücadelenin son 2,5 milyon yılını becerikli elleriyle yaptığı aletlerin de yardımıyla geçirmiştir. Homo Erectus ateşi bulmuş, Neandartal insan öteki dünya inancını ölüme karşı kullanmıştır. Homo Sapiens ise ölüm karşısında doğum ve yaşama vurgu yapmak, yok oluşun etkisinden kurtulmak için tanrı ve tanrıçalar yaratmıştır. Bu yeni semboller de yetmeyince mağaraların karanlık köşelerini renklendirmeye başlamıştı (Gezgin, 2011, s. 24).

İnsanlık tarihinin böylesi uzun bir dönemini incelemek başlı başına ayrı bir çalışma konusudur. Bu nedenle tezin bu bölümünde, Batı Sanat Tarihinin ilk sanat örnekleri olarak kabul edilen mağara resimlerinin de yapıldığı yaklaşık M.Ö. 35.000-M.Ö. 10.000 yılları arasına tarihlendirilen bölümü olan Üst Paleolitik Dönem odağa alınarak, Paleolitik Dönem’de insanın doğa algısı, insan-doğa ilişkisi ve bunun sanattaki yansımaları incelenmiştir.

İncelemenin detaylarına geçmeden önce, Darwin’in evrim kuramı ve insanın alet yapma süreciyle ilgili kısa bir hatırlatma yapmak yerinde olacaktır. Darwin’in, “Türlerin Kökeni” adlı çalışmasında belirttiği gibi, canlılar türün devamını sağlamak için içgüdüsel olarak mücadele ederken evrimleşerek vücutlarını çevresel değişikliklere adapte ederler. Örneğin etobur bir yırtıcı hayvan tarafından kovalanan

bir ceylan doğal evrim sürecine uygun olarak daha hızlı koşmaya başlayacak ve peşindeki avcıdan kaçacak farklı yollar bulacaktır. Darwin'in, yine aynı kitapta birçok farklı örnek üzerinden açıkladığı ve farklı nedenlere dayandırdığı, "Doğal Seçilim" olarak isimlendirdiği bu süreçte (Herbert Spencer'a göre ise "En Uygunların Kalımı") canlılar geliştirdikleri güçlü genlerini, soya çekim ile sonraki kuşaklara aktarmaya çalışırlar. Güçlü olan canlı, hayatta kalacak, onun hayatta kalmasını sağlayan özelliği ise genleri aracılığı ile sonraki kuşaklara aktarılacaktır. Darwin'in deyişiyle bu bir "varolma savaşı"dır ve gerekli adaptasyonu gösteremeyen canlı yok olacaktır. "*Bütün organik yaratıklar doğa ekonomisindeki her yeri ele geçirmeye çabaladıkları için, herhangi bir tür değişiklik geçirmezse ve kendisiyle yarışanlarinkine uygun düşen bir gelişim göstermezse, yok olur.*" (Darwin, 2016, s. 128).

"Varolma savaşı" hayatta kalma ve türün devamı için içgüdüsel olarak tüm canlılar tarafından verildiği gibi insanlar tarafından da verilmektedir. Oysa insan doğada var olan biyolojik olarak en zayıf, adaptasyon yeteneği en düşük canlıdır ve bu eksiğini kapatabilmek için diğer canlılardan farklı olarak zihnini kullanacak ve alet yapmaya başlayacaktır. Alet yapması çevresini diğer canlılara göre daha fazla ve bilinçli bir şekilde dönüştürmesi sonucunu da beraberinde getirecektir. George Thomson'a göre, insanı alet yapmaya götüren sürecin başlangıcı, insanın atasının ağaçlarda yaşama alışkanlığını bırakarak yerde yaşamaya başlaması yani insanın iki ayağı üzerinde yürümesidir. Böylece "*organik yaşamın evriminde hayvan ile doğa arasındaki ilişkinin niteliksel bir değişikliğe uğradığı yepyeni bir çıkış*" (Thomson, 1991, s. 29) açılır. Thomson, "İnsanın Özü" adlı çalışmasında bu süreci aşağıdaki gibi açıklar;

Dişler, kollar ve bacaklar tümünden savunmasızdı; insanın ilk ataları yalnızca bunlara bağlı kalsalardı, kesinlikle yok olup giderlerdi. Ama beyinleri, bizimkinden küçük de olsa, insana benzeyen maymununkinden büyüktü. Ayrıca, art ayaklarının üstünde dik durduklarından, ön ayakları ele dönüşmüştü. Beynin yol gösterdiği ellerini kullanarak, yalnızca kendilerini doğa koşullarına uydurmakla kalmıyor, aynı zamanda doğayı bilinçli bir biçimde kendi gereksinimlerine uyduruyorlardı... Atalarımız beyinlerinin gücünün doğal sınırlarını zorlamak ve aşmak zorunda kaldılar... Böylece yeni bir silah kazandılar. Çevrelerine uyabilmek için yalnızca kendilerini değiştirmekle yetinmediler, aynı zamanda varlıklarını sürdürmelerini sağlayacak yeni araçlar üretmeye ve böylece çevrelerini kendi gereksinimlerine uygun olarak bilinçli bir biçimde değiştirmeye başladılar (Thomson, 1991, s. 29, 35).

Darwin, canlıların organlarındaki değişim nedenlerinden birinin de kullanıma bağlı olduğunu belirtmektedir. Canlının doğal ihtiyacına bağlı olarak sık kullandığı

organ, kullanım ihtiyacına göre değişiklik gösterebilmektedir. Suda yaşıyan kuşların ayaklarının palete benzer bir form şeklinde evrimleşmesi gibi. İnsanın iki ayağı üzerinde dik durmasına bağlı olarak ellerin serbest kalması da ellerin ve parmaklarının kullanıma bağlı olarak evrimleşmesine neden olmuş olabilir. Böylece serbest kalan ve değişim gösteren elleri ile insanın alet yapabilmesi sonucunda alet yapan insan aletin bitmiş halini zihninde canlandırmaya başlamıştır. Alet yapmak, üretmek ve üretilen aletle avlanmak hem ellerin koordinasyonunu hem de grubun iş bölümü içinde çalışmasını gerektirmiştir. Bu da dilsel, zihinsel yeteneklerinin ve organizasyon becerilerinin gelişmesini sağlar ancak insanın, bilişsel devrimi, bilinçli bir canlı olarak alet üretmesi, ateşi kullanması, dile ve öteki dünya inancına sahip olması bile, “*en arkaik korkusu olan ölüm*” karşısında kendisini yetersiz hissetmesine engel olamaz (Gezgin, 2011, s. 12-21). Çünkü;

İnsanın doğadaki ilk deneyimleri sonucu gelişen temel algısı ve ilk izlenimleri; doğanın “güçlü”, kendisinin “güçsüz” ve ona karşı savunmasız olduğudur. Çünkü ateş yakıyor, yel sürüklüyor, yer sallıyor, soğuk donduruyordur. O dönemde insan, tüm bu olaylar ve diğer tehlikeler karşısında savunmasızdır ve yaşamı sürekli tehdit altındadır (Pretes, 1997; Hançerlioğlu, 1996 aktaran Baylan, 2009, s. 69).

Bu dönem insanı balık tutarak, avlanarak ve bitki toplayarak besin ihtiyacını karşılıyor, barınmak için ise genellikle mağara girişlerini, ağaç kovuklarını ya da kaya altlarını tercih ediyordu (Arslantaş, 2014). Jean Clottes’e göre, yarı göçebeler gibi davranıyor, bir yerleşim yerinden yararlanıp daha sonra farklı bir yere geçiyor, yiyecek bulacakları yerlere doğru hareket ediyorlardı. Son buzul çağı yaşandığı için de hava hala çok soğuktu (Langaney, Clottes, Guilaine, & Simonnet, 2019). Hayatını doğada diğer canlılar, iklim değişimleri, doğal olaylar ve çevresindeki her türlü değişim ve tehlikeye açık olarak geçirdiği düşünölen insan, yemek bulmak, barınmak, hayatta kalabilmek için, ölümlü ve “*ölümü özdeşleştirdiği doğa*” ile (Gezgin, 2011) sürekli mücadele ediyor, var olma savaşı veriyordu.

Hilmi Yavuz, “Avrupa’nın Zihin Tarihi” adlı kitabında, Gordon Childe’in “*vahşi ve acımasız doğa koşulları karşısında yaşamını güçlölkle yeniden üreten*” “Paleolitik insan” imajına sahip dönem insanının çevresi üzerinde büyük bir dönüştürücü öğe olamayacağı tezinin evrensel olarak kabul gördüğünü belirtir (Yavuz, 2013, s. 43). Bu algıya göre Paleolitik Dönem’de yaşam çok çetindir, insanlar neredeyse açlıktan ölmek üzeredir ve insan teknik olanaklarının yetersizliği nedeniyle yaşamını ucu ucuna sürdürebilmekte, ancak kendisini hayatta tutabilecek kadar

yiyecek elde edebilmektedir. André Langaney de *“Avcı-toplayıcılar sık sık açlıktan mustarip olmaktadır ve çevrenin sert koşullarına son derece tabidirler. Bu durumun gerçekten değişmesi için bundan 10.000 yıl öncesini... tarım ve hayvancılığın keşfedilmesini beklemek gerekecektir.”* (Langaney, Clottes, Guilaine, & Simonnet, 2019, s. 34) sözleriyle bu görüşü destekler. Buna karşın Yavuz, Marshall Sahlins’in *“Taş Devri İktisadı”* adlı çalışmasında, avcılık ve toplayıcılıkla yaşamını sürdüren insanın bir tür maddesel bolluk içinde olduğu, Paleolitik koşullarda yaşayan insanların doğal kaynaklardan doğrudan yararlanabilmeleri nedeniyle, sanıldığı gibi zor bir yaşam içinde olmadıklarını ifade ettiğini belirtir. Üstelik tarım toplumuna geçişten sonraki insanın çalışma koşulları ve süresi ile karşılaştırıldığında çok daha az zamanı çalışarak geçirdiğini, günlük olarak sadece 3-4 saat gibi bir zamanı yiyecek bulmak için harcadığını, geri kalan zamanını dinlenerek geçirebildiğini belirtir (Yavuz, 2013). Sahlins’in bu yorumu, akıllara Adem ve Havva’nın öyküsünü, ilk günahı işlemelerinden önce dilediği gibi dalından meyve yiyebildikleri, yeryüzünün tüm güzelliklerini barındıran, bolluk ve bereket içinde yaşadıkları, yeryüzü cennet bahçesi *“Eden”* betimlemesini getirir.

Ponting de benzer şekilde insanın son birkaç bin yıl dışında kalan bölümde avcılık ve toplayıcılık yaparak hayatını devam ettirdiğini, bu yöntemin ekosistemlere, çevreye en az zarar veren ve en başarılı yöntem olduğunu belirtir. Ona göre, topluluk içinde yiyecekler sahiplenilmez ve topluluğa ait, ortak paylaşımına tabi olarak algılanır. Yiyeceklerin depolanması da sürekli hareket halinde olan insan için mümkün olmadığından, iklim ve doğa koşullarına uygun olarak besinlerini toplayarak ya da avlanarak yaşamlarını sürdürürler. Ponting insanın bir tür olarak ekosistemlere müdahale etme, değiştirme ve hatta yıkıcı, yok edici etkilere neden olma kapasitesine sahip olmasına rağmen benimsediği bu yaşam biçimi ve nüfus kontrolü, sınırlı avlanma, ihtiyacı oranında besin tüketme gibi davranışlarla ekosisteme uyumlu bir yaşam sürdürdüğüne dikkat çeker (Ponting, 2012, s. 21-24).

Oysa tarih öncesi çağlarda insanın sadece hayatta kalma mücadelesi ve besin ihtiyacını karşılamak amacıyla ve sınırlı bir şekilde avlanmadığını iddia eden araştırmacılar da vardır. Bunlardan biri olan *“paleontolog Paul Martin tarafından 1966’da ileri sürülen ‘Overkill hipotezi’ne (gereğinden fazla avlanma teorisine) göre, modern insanlar dünyanın çeşitli yerlerine yayılmalarıyla beraber onları avlayarak ya da rekabet üstünlükleri sayesinde dev hayvanların yok olmasına sebep olmuş olabilir.”* (Ertuğrul, 2017).

Yuval Noah Harari'nin "Homo Sapiens" ve Jared Diamond'ın "Tüfek, Mikrop ve Çelik" adlı kitaplarında belirttikleri gibi, insanın Avustralya kıtasına 45 bin yıl kadar önce geçmesinin ardından birkaç bin yıl içinde, kıtada milyonlarca yıldır yaşayan büyük, dev hayvan türlerinin neredeyse tamamı yok olmuştur. Bu yok oluş sürecine, iklim değişikliğinin (o dönemde yaşanan buzul çağı) neden olduğunu düşünen araştırmacılar da vardır, ancak daha önce yaşanan buzul çağlarına rağmen bu dev hayvanlar türünü devam ettirmeyi başarmıştır; ta ki insanın karaya ayak basmasına kadar. İnsanın Avustralya kıtasına gelişinden sonra yaşanan bu yok oluşta -tek başına sorumlu olup olmadığı henüz tam olarak ispatlanamasa da- insanın önemli bir etkisi olduğu şüpheye yer bırakmayacak şekilde açıktır. Bu açıdan bakıldığında insanın sadece hayatta kalma mücadelesi vermediği, aynı zamanda var olduğundan beri (kimi zaman yıkıcı ve yok edici bir şekilde) çevresini şekillendirdiği, çevresine müdahale ettiği görülmektedir.

İnsanlar, tarımla birlikte neolitik döneme kadarki insanların büyük çevresel etkileri olmadığını düşünmek istiyorlar ancak bence bu kesinlikle böyle değil. Bunu, gezegendeki insan varlığının başlangıcından itibaren görüyoruz. Sanırım kendimizi hayvanlar aleminden, bir ekolojik ajan, ve çevre şekillendiricisi gibi görebiliriz (Surovell'den aktaran Boissoneault, 2017).²

Diğer yandan bu dönem insanının inanç sistemi üzerine yapılan araştırmalara, özellikle 20. yüzyılda yaşamlarını hala ilkel/yaban kabileler olarak devam ettiren topluluklar üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında ise Ponting'in belirttiğine benzer insan-doğa arasında yakın bir ilişki dikkat çeker. Bu insanların inanç sistemlerinin de bu yakın ilişkiyi sağladığı ya da yansıttığı görülür. Durkheim "Dini Hayatın İlkel Biçimleri" adlı çalışmasında, ilk inanç sisteminin, ilkel topluluklarının inançlarından birinin "*rüzgarlar, nehirler, yıldızlar, gök vs. gibi büyük kozmik güçler; isterse bitkiler, hayvanlar, kayalar vs. gibi yeryüzünü mesken tutmuş olan her türden nesnelere olan, tabiattaki fenomenlere yönelik*" olarak "naturism" yani "tabiatçılık"; diğerinin ise, "*ruhlar, periler, şeytanlar ve ilahlar gibi manevi varlıklara yönelik*" olarak "animizm" yani "ruhçuluk" olduğuna inanıldığını belirtir. Durkheim, Tylor'ın önermesi olarak bilinen animistik inanışın, insanın rüya görürken başka bir yerde olmasına rağmen bedeninin hareketsiz ve yattığı yerde kalışının verdiği karmaşayı çözmeye çalıştığını dile getirir. Böylece başlayan ruh ve beden ikiliği dinin doğuşuna yol açacaktır. Çocukların kendisi ve ilk temas kurduğu yakın çevresi olarak ailesinden

² Çeviri: Başak Emir, Dünyadaki Canlıların Yok Oluşundan İnsanlar mı Sorumlu? <https://arkeofili.com/dunyadaki-dev-canlilarin-yok-olusundan-insanlar-mi-sorumlu/>

hareketle tüm varlıkları, canlı ya da cansız kendisi ve ailesine benzer özellikler üzerinden algılaması, özelliklerini bu canlılara ve nesnelere atfetmesi, aktarmasında olduğu gibi ilkel insanın da canlı, cansız tüm varlıklara ruh atfettiğini belirtir. Böylece bu inanişe göre, tüm olaylar, bitkinin büyümesinden suyun akmasına, hayvanın üremesine kadar her şey ruhlarla açıklanmaya başlar ve eşyanın, varlığın içindeki bu temel espirit, ruh bu olayların etkin sebebi olarak düşünülür (Durkheim, 2005, s. 9-12).

Max Müller'in naturism tanımına göre ise Durkheim, tabiatın büyüklüğü, sonsuzluğu, insanı kuşatarak oluşturduğu enginlik duygusunun dinin kaynağı olduğunu belirtir. Müller'e göre, bu düşüncenin hedefi, animistik düşüncede olduğu gibi rüyaları değil ölümü açıklamaktır. Ölümü açıklamaya çalışan naturism'e göre, din duygusu insanın tabiat güçleri karşısında yaşadığı tedirginliği azaltır, doğa üzerinde istediği etkileri uyandırmasını ve doğa güçlerine hakim olmasını sağlar. İnsanın gerçekleştirdiği ayinler ve din insanın doğa ile, eşya ile, çevresi ile ve ölümle olan mücadelesinde insana yardım eden güce dönüşür. Böylece hayvanlar ve bitkiler de ibadetin yöneldiği varlıklar olarak insana bu amaçta yardım ederler (Durkheim, 2005, s. 12-16).

Durkheim bu iki tez yerine (yani ne insandan, insan ruhundan, atalar kültüründen hareketle ne de doğadan hareketle) en temel inanç, ibadet türünün toplumsal organizasyonla ilişkili olarak Totemizm olduğunu öne sürer. Totemizm ise topluluğu, ortak kan bağına sahip olan klanı temel alır. *“Bir bütün olarak klanı gösteren eşya türü, onun totemi olarak isimlendirilir.”* Totem olarak görülen semboller, isimler çoğunlukla hayvanlar alemine, daha ender olarak ise bitkilere ve nadir olarak ise *“bulutlar, yağmur, ay, güneş, rüzgar, yıldızlar, gök gürültüsü, ateş, duman, su ya da deniz”* gibi doğa olayı ya da doğa fenomenlerine aittir. Bu isim ve sembol klanı tanımlar, klanla ve onun bireyleri ile isim ve tabiat özdeşliğine sahiptir. Buradan hareketle insanın bir yandan insan diğer yandan totem sembolü (çoğunlukla) hayvanla ikili bir yaşama, ikili bir varlığa sahip olduğunu söylemek hatalı olmayacaktır ki Durkheim'a göre, *“her birey çifte bir tabiata sahiptir: Biri insan öteki hayvan olan iki varlık onun içinde bir arada var olurlar”* (Durkheim, 2005, s. 15-19).

Lucien Lévy-Bruhl ise Avustralya yerlileri üzerine yapılan araştırmalardan hareketle, *“İlkel İnsanda Ruh Anlayışı”* adlı çalışmasında, ilkel insan için insan ve hayvan arasında keskin bir sınır olmadığını, anlatılan mitlerden de anlaşılacağı gibi, insanın hayvana, hayvanın ise insana dönüşmesinin gayet doğal bir durum olduğunu

belirtir. Örneğin, “Malezya yerlileri için kaplanlar, amaçlarına ulaşabilmek için kaplan görünümünü almış insanlardır.” diye düşünmek son derece doğaldır. İlkel insanın “hayvan ve insan dünyasını tek bir bütün olarak görmekte, hissetmekte” olduğunu belirten Lévy-Bruhl, ilkel insanın “tüm varlıkların özünde türdeş olduğunu içgüdüsel bir şekilde hissedenden ve onların dış görünümüne itibar etmeyen” bir zihniyete sahip olduğunu belirtir. Bir topluluğa ait totem sembolü olarak kullanılan bir hayvan, grubun atası olarak değerlendirilir ki hem hayvana ya da bitkiye hem de insana ait özü birlikte paylaşır. “Totem özellikleri taşıyan ata, hemen her yerde karşımıza çıkan, hayvan ya da bitkinin insanla ayrıştırılamayacak bir şekilde birbirine karışmış olduğu efsanevi atanın özel bir halidir.”. Bu hayvanların özelliklerini taşıyan, görünümünü kendisinde toplayan ata aynı zamanda grubu tehlikelerden korumaktadır. İlkel toplumların sembollerinde, temsillerinde gördüğümüz karışık varlıklar bu koruyucu özellikleri kendinde barındırması bakımından dikkat çekicidir. Bu karışık varlıklar, grubu tehlikelerden korumakla birlikte, onlara grup tarafından da büyük bir saygı gösterilir, hatta tapınılır. Bu temsillerin, modelin “mana”sını (içerdiği gizli gücü) taşıdığını, paylaştığını söyleyen Bruhl’e göre, aslına uygun şekilde, kafa karışıklığına neden olmayacak şekilde yapılmaları, tasvir edilmeleri de bu nedenle son derece önemlidir (Lévy-Bruhl, 2006, s. 40-194). Ona göre; ilkel zihin,

karada, havada ve sudaki varlıklar ve nesnelerin tek bir özsel gerçekliğe sahip olduklarını ve ortalıkta bu şekilde dolanabileceklerini; aynı anda tekil ve çoğul, maddi ve zihinsel bir varlık gibi görünebileceklerini kabul etmektedir. İlkel zihinsel yapı bu durumların birinden diğerlerine duraksamadan geçebilmekte ve geri dönebilmektedir. Bu insanlar, varlıkların var olma ve devinme biçimleri konusunda bir açıklamaya ihtiyaç duyduklarında, bu işi bu özsel gerçeklik aracılığıyla yapmaktadırlar. Bu her yanı sarıp sarmalamış olan mistik gerçeklik, kafada canlandırılabilen bir şey olmaktan çok hissedilen bir şeye benzemektedir... Bu konuya mana adı altında dikkat çeken ilk araştırmacı Cadrington olmuştur... “Bu gücün her şeyle ilişkisi vardır. Hiçbir canlı ya da cansız varlığın ondan bağımsız bir şekilde var olabilmesi söz konusu değildir. Ona şeylerin ruhu denilebilir” (Lévy-Bruhl, 2006, s. 19-20).

Lévy-Bruhl’ün “var olan her şeyin varlığını kendisine borçlu olduğu şey şeklinde tercüme” ettiği “immunu” sözcüğü ile eş anlamlı olarak ortaya koyduğu “mana” her şeyin varlığının temelinde yer alan güç olarak ortaya çıkar (Lévy-Bruhl, 2006, s. 20-21). Durkheim da fiziki bir güçten farklı olan mana’yı “insanın gücünü aşan, tabiatın normal cereyanının dışında olan her şeye” atfettiği sebep olarak tanımlar (Durkheim, 2005, s. 24).

Kısaca özetlersek bu dönem insanı, her şeye, her yere sinen bir mana, gizil bir gücün varlığına, her şeyin ruhu olduğuna inanır. Gruplarını temsil eden totemlerinde de bu mana yer alır. Totem hayvanlarının sahip olduğu, mana, gizil güç grubu korumaya da yarar. Aynı zamanda bu dönemin insanı, insan-hayvan ve bitkinin türdeş, özdeş olduğunu düşünür (Türkdoğan, 2017. S 9-13) ve birbirlerine dönüşmelerini son derece doğal karşılar, hatta aynı anda hem hayvan/bitki hem de insan olabildiklerine inanır. Özdeşlik ve türdeşlik anlayışı, insanın çevresi, doğa ile izleyen dönemlere oranla daha uyumlu ve saygılı bir yaşam biçimi geliştirmesi sonucunu doğurur. Öyle ki, avcı, avı ile konuşmakta, onu öldürmek zorunda kaldığı için özür dilemekte ve kendisini affetmesini, klanına zarar vermemesini istemektedir. Diğer yandan inançlarına göre kendilerini diğer canlılarla türdeş, özdeş bir varlık olarak algılamalarına rağmen bu canlıların, totem hayvanlarının güçleri aracılığı ile topluluklarını güçlendirmeye çalıştıkları, doğa öğelerini insana güç sağlayacak şekilde ritüellerinde ve inançlarında kullandıkları da görülmektedir.

Paleolitik Dönem insanının yaşam koşulları, inançları ve çevrelerine etkileriyle ilgili bazı farklı fikirleri bir arada vermeye çalışırken bu noktada şunu belirtmek faydalı olacaktır; ister sadece hayatta kalmak, besin elde etmek, ölüm korkusu ile mücadele etmek, ister çevresini kontrolü, tahakkümü altına almaya ya da dini inançları da dahil olmak üzere doğa üzerinde güç elde etmeye çalışmak amacıyla olsun, insan, alet yapmaya başlamasıyla beraber -başka hiçbir canlının yapamayacağı kadar- çevresini değiştirmeye, dönüştürmeye başlamıştır.

2.2 Üst Paleolitik Dönem’de İnsan-Doğa İlişkisinin Sanata Yansımaları

Paleolitik Dönem’deki insanın doğa algısı, çevresine müdahalesinin nedenleri ve boyutlarıyla ilgili farklı teoriler olduğu gibi, mağara duvar yüzeylerine bıraktığı izlerin anlamıyla ilgili de farklı tezler söz konusudur ve bu konuda henüz tam bir fikir birliği yoktur.

O dönem insanların –gün ışığı alan bölgelerde, taş, kemik, fildişi ve geyik boynuzu üzerine yaptıkları taşınabilir olanlara ek olarak– zifiri karanlıkta imgeler çizmek için Fransa ve İspanya’daki kireçtaşı mağaralarına neden girdiklerini bilmekten uzak gibiyiz. Bu imgelerin, onları yapanlar ve görenler için ne ifade ettiğini bilmiyoruz. En azından bu temel konularda bir fikir birliği yok... (Lewis-Williams, 2019, s. 7).

Bu resimlerin yapılış amaçları ile ilgili farklı tezlere geçmeden önce bu resimlerde, yer verilmeyen konu ve öğeleri, yani resmedilmeyenleri belirtmek faydalı olacaktır;

Sanatçılar hiçbir zaman güneşi, ayı, bulutları, yıldızları betimlememektedirler. Bitki dünyası da görmezden gelinmiştir: Ne ağaç vardır, ne de bitki. Manzara da yoktur. Kulübe ve evler de görünmez asla. Aynı şekilde dans eden, şarkı söyleyen, yemek pişiren insan gruplarına da rastlanmaz. Günlük hayat yoktur resimlerde. Açıkça görülmektedir ki atalarımız karanlıklara gömülürken alışageldikleri çevrelerini betimleme niyetinde değildirler. Her halükarda mağaralarda dile getirdikleri bu değildir. Açıktır ki bu sanat betimlemenin alanına girmemektedir (Langaney, Clottes, Guilaine, & Simonnet, 2019, s. 65).



Şekil 2.1 Lascaux Mağara Resmi, M.Ö. 15.000-10.000, kaya üzerine pigment, Lascaux, Fransa

<https://medussa.net/lascaux-magarasi-n325>

Lascaux Mağarası'nda yer alan yukarıdaki mağara resminde olduğu gibi (Şekil 2.1) bu resimlerde, Buzul Çağı dünyasından duvarlara yansıtılan bir manzara yoktur. Roger Lewin'in belirttiği gibi bu resimlerde yer alan hayvanlara dair "*betimlemeler gerçeğe uygun olmalarına karşın, doğal ortamlarından kopuktur.*" (Lewin, 2008, s. 181). Bu resimlerde aynı zamanda insana da ender rastlanır. İnsana ve doğal çevreye hemen hiç yer verilmemesi, Paleolitik Dönem'de insanın hayvanlar dünyası ile yakın ilişkisini işaret eder. "*Paleolitik Dönem'de yapılan mağara duvar resimlerinde çevrelerinde gördükleri her şeyi resmetmek yerine, onlara eşit ölçüde yaşam ve ölüm getiren, önemli kabul ettikleri doğa unsurlarına sembolik bir form veriyorlardı.*" (Brown, 2014, s. 8).

Resmi yapılan hayvanlar doğadan seçilmiş, boyalar ve fırçalar doğadan elde edilen pigmentler ve kıllarla, resim doğaya ait bir mekanın içinde, bir doğa yüzeyine yapılmış, üç boyut etkisi verilmek için yüzeyin dokusundan, yükseltilerinden yararlanılmıştır. Bildiğimiz anlamda natüralist bir tarzda olmasa da doğanın tam içinde yer almakta, her aşamasında insanın doğa ile olan ilişkisini yansıtmaktadır.

Kil, kırmızı tebeşir ve kömür gibi topraktan elde edilen pigmentler ile doğal süreçlerin oluşturduğu yüzeyler ve mekanlara yapılıyorlar, yani fiziki dünyanın ta kendisini malzeme olarak kullanıyorlardı. Dolayısıyla bir yandan insanlığın çevre ile ilişkisinin görsel bir temsili iken, diğer yandan da bu ilişkiyi doğrudan eylem olarak içeriyorlardı (Brown, 2014, s. 8).

Richard Leakey'nin, "İnsanın Kökeni" adlı kitabının, Paleolitik Dönem sanatına ayırdığı "Sanatın Dili" bölümü (Leakey, 1998, s. 111-128) ve Roger Lewin'in "Modern İnsanın Kökeni" adlı kitabında (Lewin, 2008, s. 177-207) Paleolitik Dönem sanatına dair birçok farklı fikir bir arada sunulmaktadır. Leakey, bu dönem sanatının uzun bir süre Paul Bahn'ın ifade ettiği üzere "*yalnızca amaçsız karalamalar, grafiti, oyun; zamanı bol avcuların akılsızca süslemeleri*" olarak kabul görüldüğünü ifade eder. Bahn'a göre bu "*yalnızca sanattı ve tek işlevi hoşnut etmek, süslemektir*" (Leakey, 1998). Jean Clottes da "What is Paleolithic Art?/Paleolitik Sanat Nedir?" (Clottes, 2016, s. 16) adlı çalışmasında benzer bir yorumda bulunmuştur. Dönemin (19. yüzyıl sonlarında) hakim inancına "sanat için sanat" uygun olarak Gabriel de Mortillet tarafından bu örneklerin Paleolitik Dönem'de yaşayan insanların boş zamanlarında gerçekleştirdiği bir sanat uğraşı olduğu ve sergilenme amacı taşıdığı tezine yer vermiştir. Bu tezin ortaya atılmasında önemli bir etken de bu dönem insanların dini inanca sahip olamayacağı görüşüdür ve bu sanatın dinsel ya da mitolojik bir bağlama sahip olamayacağı düşünülür. Mortillet'e benzer bir yaklaşım daha sonra 1987 yılında John Halverson tarafından da tekrar dile getirilecektir. Yukarıda bahsedilen bu görüşler, mağaraların derinlerine yapılan resimlerin neden yapıldığını açıklayamadığı için seyirlik resim yani "sanat için sanat" anlayışı değişmek zorunda kalmıştır (Leakey, 1998; Lewin, 2008).

E.H. Gombrich, "Sanatın Öyküsü"nde, mağara duvarlarında yer alan resimlerin, resimlerde yer alan hayvanları (bizon, mamut ve ren geyiği gibi) avlayanlar bu nedenle onları çok iyi tanıyan kimseler tarafından yapıldığını iddia eder. Ancak bunların yapılma amacının süsleme amaçlı olamayacağını, resim yapmanın insana güç verdiğine dair ilkel inanıştan hareketle, resimleri yapılan hayvanların kendi güçlerine

boyun egeceğine inandıklarını ve bu resimlerin büyüsel bir amaca hizmet ettiğini belirtmiştir (Gombrich E. H., 1997).

Ernst Fischer'a göre, ilkel insan zihninde, "işaretleme" ile nesne üzerinde güç kazanmaya çalışır. Nesnelere verilen isimler de bir çeşit işarettir, bu nedenle dil bilinmeyi ve üzerinde güç elde etmek için bir araçtır, sanat da bir işaret sistemidir ve benzer bir amaca hizmet etmektedir (Fischer, 1990). Thomson'a göre ise ilkel düşüncenin yansılama, yani istediği bir sonucu almak için o sonucun bir benzerini canlandırma ya da özdeşleştirme, yani bir hayvan ile onun resmi, imgesinin özdeşleştirilerek resmi üzerinden hayvanın gücü ele geçirilmeye çalışılmaktadır. Sanatın Tüm Öyküsü'nde ise yine bu resimlerin gizemini korusa da dinsel ve büyüsel amaçla yapıldıklarının düşünüldüğü belirtilmiştir.

Leakey ve Lewin'e göre de bu resimleri açıklamayı amaçlayan ilk önemli hipotez yukarıdaki tezlere benzer şekilde "avlanma büyü" dür. Salomon Reinach ve Henri Breuil, Avustralya yerlilerinin resimlerinde av esnasındaki ganimeti arttırmak için av öncesi yapılan totem törenlerine benzer şekilde bu resimlerin de çıkılacak avın verimini arttırmak için avlanma büyü amacına hizmet ettiğini belirtmektedir (Leakey, 1998; Lewin, 2008). Hilmi Yavuz da kitabının "Yaban Toplumlarda Büyü ve Sanat İlişkisi" adlı bölümünde, Paleolitik Dönem sanatı ve büyü ilişkisini şu şekilde özetler; "*Yaban toplumlarında bizim bugün sanat adını verdiğimiz özerk bir etkinlik alanı yoktur. Sanat bir büyü objesi üretme pratiğinden başka bir işlev taşımaz. Paleolitik Dönem avcısının mağara duvarına çizdiği resimler, bir büyü objesi olma işlevi taşırlar.*" (Yavuz, 2013, s. 63). Oysa avlanma büyü hipotezi sorunludur çünkü Leakey ve Lewin'in belirttiği gibi Altamira ve Lascaux'da yer alan hayvan resimleri, Homo Sapiens'in günlük beslenmesinde tükettiği hayvanların resimleri değildir. İnsanların çoğunlukla etini tükettikleri, beslenme amacı ile avlanan (avlayabildikleri) hayvanlar (ren geyiği) ile mağara duvarlarına resmettikleri hayvanlar (bizon, boğa ve atlar) farklıdır ve insanın besin ihtiyacının çok az bir kısmı avcılık faaliyetlerinden sağlanmaktadır. Leroi-Gourhan'ın belli hayvanların mağaraların belli bölümlerine resmedilmesi ve kimi hayvanların erkeklik, kimilerinin dişilik özellikleri ile toplumdaki bir düzeni yansıttığı tezi de Leakey ve Lewin için önemli tezlerden biri olarak öne çıkar ancak araştırmacıların hangi hayvanların erkeklik ve dişiliği sembolize ettiği üzerine anlaşamamaları nedeniyle bu teori de ispatlanamamıştır (Leakey, 1998; Lewin, 2008).

Son olarak Leakey ve Lewin, “*Buzul Çağı sanatındaki imgelerin, ekolojik bağlamlarından kopartılmış hayvanlara ait olduğunu ve gerçek dünyada görülme oranlarını yansıtmadığını*” hatırlatarak David Lewis-Williams’ın bu imgeleri “*Şamanist sanatın belirtisi olan, sanrı durumundaki bir zihinden gelme imgeler*” olarak yorumlamıştır (Leakey, 1998, s. 123). “*Şamanlar sanrılarını genellikle kaya yüzeylerinden çıkıyormuş gibi görürler... Kaya yüzeyinin gerçek dünya ile tinsel dünya arasında bir arayüz –ikisi arasında bir geçit- olduğunu*” söyler (Leakey, 1998, s. 126-127). Kayalardaki çatlaklar ve mağaralar için Eliade de benzer bir yorum getirir; bunlar “*öteki dünyaya geçişin, Yeraltına inişin, somut simgeleri*” (Eliade, 1999, s. 75) olarak işlev görürler. Arkeolog Dave Whitley ise bu resimleri ruhlar dünyasıyla bağlantı kurmaya çalışan şamanların trans halindeyken yaptığını ileri sürüyor ve trans halinin gerçekleşmesinde mağaranın da rolü olduğunu altını çiziyordu; Ona göre, “*eğer bu mağaralardan birine tek başınıza inerseniz, yoğun izolasyon nedeniyle beş veya on dakika gibi çok ama çok kısa bir süre içinde duyuşal değişimler yaşamaya başlar, bambaşka bir bilinç durumuna geçebilirsiniz.*” (Hughes, 2013).

Leakey’nin aktardığına göre; Lewis-Williams kırk yıl boyunca Afrika’daki San halkının sanatını inceler. Bu incelemeleri sırasında bir şamanın kızı olan yaşlı bir kadından bu törenleri anlatmasını ister. Kadının anlatımına göre yok olmuş Şamanist törenler şöyle olmaktadır; Şamanlar uyuşturucu ya da aşırı havalandırma ile trans durumuna geçebiliyor, trans durumuna ise ritmik şarkılar, dans ve el çırpan kadınlar eşlik ediyor, transın derinleşmeye başlaması ile şaman titremeye başlar ve tinsel dünyayı ziyaret ederken acı çeker gibi görünür ve “ölür”. Boğa antilobu San mitolojisinde önemli bir güç olarak kabul edilir, hayvanın boğazı kesilerek kan, insanın kesiklerine sürülerek hayvanın gücü insana kazandırılmaya çalışılırdı (Leakey, 1998).

Eliade’ın çalışmalarında belirttiği gibi, şaman sağaltım gücüne sahip bir otacı, hekim, aynı zamanda sihirbaz, ruhgüder, rahip, mistik ve ozan olabilir. Şaman, hayvanların dilini bilir, onlarla iletişim kurabilir, onların güçlerinden yararlanabilir ve öteki dünyaya geçip geri dönebilir. Şaman iki dünya arasında, ruhlar arasında, insan ve hayvan, insan ve ölüm arasında bir aracıdır. Hayvan postuna bürünerek, onun gibi konuşarak ve hareket ederek, o hayvanı yansılar, taklit eder. Böylece öte dünya, ruhlar dünyası ile özdeşleştirilen hayvanın gücünü ele geçirir. Trois Frères mağarasında yer alan resimde (Şekil 2.2) görülen hayvan-insan karışımı figürün bir şaman, büyücü olduğu ve benzer bir ritüelin parçası olabileceği ifade edilmektedir (Eliade, 1999).



Şekil 2.2 *Büyücü ya da Şaman*, M.Ö. 13.000, kaya üzerine pigment, Trois Frères, Fransa

<http://www.piramithaber.com/tarih/insanin-kulturel-tarihinde-sanatin-dogusu-ve-gelisimi-h54882.html>

Mağara resimlerinin şamanlar tarafından yapıp yapılmadığı ve sadece şamanist törenlerin bir parçası olup olmadığına dair elimizde net bir kanıt yoktur. Ancak yukarıdaki resmin de yansıttığı gibi insan ve hayvan arasındaki bağın o dönemde hala çok güçlü olduğu anlaşılmaktadır. Fakat insanın hayvan üzerinden ölüme karşı güç elde etmeye, bir tür sağaltım sağlamaya çalışması ise insanın çevresi üzerinde tahakküm oluşturmaya çalıştığı şeklinde de yorumlanabilir. Her ne şekilde yorumlanırsa yorumlansın, mağara duvarlarına resmedilen hayvanların insanın ölüm karşısındaki var olma mücadelesini ve bu mücadelede güç elde etmeye çalışma çabasını yansıttığı görülmektedir.

Claude Lévi-Strauss'un "Yaban Düşünce" kitabının ilk bölümünün sonlarında belirttiği "*sanatın tıpkı insan zihninin çalışma şeklinde olduğu gibi karışık nesnelere, evreni küçülterek bir model, bir şablon gibi sınırladığı*" görüşünden hareketle; insanın çevresinde o zamanki sahip olduğu bilgi ile açıklayamadığı sayısız doğa olayı olurken, zihnin açıklayamadığı bu olayları ve soyut korkularını (özellikle yok olma ve ölüm) anlamak, anlamlandırmak ve mantıklı bir açıklama getirmek ihtiyacı ile çevresini sınıflandırmaya, somut imgelere dönüştürmeye, hikayeleştirmeye (mitleştirme) çalıştığını söyleyebiliriz (Levi-Strauss, 1996, s. 25-57). Bu nedenle ölüm korkusunu; daha anlaşılır, bilindir, savaşılabılır (belki de yenilebilir) bir doğa, vahşi bir hayvan imgesinde somutlaştırmış olabilir.

İnsan ilk sığınağı olan mağaraların kör karanlıklarına avlayabildiği en vahşi ve güçlü hayvanları konu edinmiştir çünkü vahşi hayvan doğayı sembolize eder. Doğa gerçekten de insanın baş edemeyeceği kadar büyüktür. Doğa, insan için bereket olduğu kadar ölüm demektir ve ölüm siyahtır. Ölüm insanın en büyük

avidır... Kafasındaki şekilsiz karanlığı somutlaştırmak iyi geliyordu. Üst üste, yan yana sürekli bilinçdışı korkularını, kaygılarını duvarlara yansıtıyordu... Zihnindeki bu soyutlamalar duvarlara yansıyan boyalarda hayvan şeklinde kendini gösteriyordu. Çünkü kabul edilmelidir ki kendisini tür olarak ayırmaya çalıştığı, ayrıştırma gayreti gösterdiği hayvan onun yaşamının en önemli gerçeği idi. Hayatı birlikte paylaştığı, korktuğu, öldürdüğü, yediği, tuttuğu, kaçtığı hep hayvandı (Gezgin, 2011, s. 26).

Thomson'un belirttiği gibi bu dönemde *“ilkel düşüncenin toteme tapma özelliğine uygun olarak, dünya bir hayvan biçiminde tasarlanır.”* (Thomson, 1991, s. 59). İlkel insan (Fischer'in daha önce dilin gelişimi ile ilgili belirttiği gibi) nesnelere verdiği isimle nesneyi nasıl özdeşleştiriyor ve üzerinde güç sahibi oluyorsa, nesneye ya da bir hayvana ait resim ya da heykelcik üzerinden de aynı güce sahip olabilirdi. *“Benzerliğin ve benzetlemenin büyük öneminin etkisi altında kalan ilkel insan, birbirine benzeyen şeyler özdeş olduğuna göre, bir şeyin ‘benzerini yapma’ yoluyla doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurabileceği sonucuna vardı.”* (Fischer, 1990, s. 30). İnsan doğadaki bir formun, nesnenin benzerini yaparak başladığı alet üretimiyle, zihin, bildirişim, koordinasyon ve avcılık becerilerini geliştirmiş, çevresine olan hakimiyetini arttırmış, her ulaştığı yerde çevresini değiştirmeye, dönüştürmeye başlamıştır. Üst Paleolitik Dönem'de (şamanist ritler eşliğinde olsun olmasın) mağara duvarlarına, insana var olma mücadelesinde sorun çıkaran ölümü ve doğayı sembolize eden vahşi hayvanların benzerlerini yaparak, onları somutlaştırarak (işaretleme, yansılama, özdeşleştirerek) bir yandan bu hayvanların gücüne erişmeye, hayvanların güçlerini temellük etmeye, diğer yandan doğa üzerindeki hakimiyetini arttırarak resmettiği somut imgeler üzerinden korkularını yenmeye, korkularına hükmetmeye, var olma savaşında başarı, güç elde etmeye çalışmıştır. İnsan yaşadığı çevrede gördüğü, kaçtığı, mücadele ettiği, öldürdüğü, avladığı, avlandığı doğa öğelerini (hayvanları), resmine konu edinirken onları yarattığı ilk imgelerin ilk nesnesi haline getirmiştir.

BÖLÜM 3

3. HOLOSEN DÖNEM

3.1 Tarım Devrimi ile Değişen Doğa Algısı ve Sanata Yansımaları

“Neolitik” yeni anlamına gelen Yunanca “neos” ve taş anlamına gelen “lithic” kelimelerinden türetilmiş, dilimize “Yeni Taş ya da Cilalı Taş” olarak aktarılmıştır. Vilhelm Thomsen’in “Üç Çağ Modeli” olarak bilinen tarihlendirmesinde kullandığı “Neolitik Dönem” ifadesi, insanın o dönemde kullandığı hammadde ve hammaddenin işlenmesinde kullandığı teknolojiye dayalı bir isimlendirilmedir. Ancak zamanla Neolitik farklı anlamlar kazanacak ve bir devrim olarak nitelendirilecektir. Neolitik’in neden bir devrim olarak nitelendirildiği, Neolitik’e geçişi oluşturan nedenler, bu dönemin getirdiği yenilikler ve sonuçlarıyla insan ve doğa ilişkisini nasıl değiştirdiği ve bunun sanata yansımalarının nasıl gerçekleştiği belli sınırlandırmalar dahilinde bu bölümde incelenmeye çalışılmıştır.

Taş Devrinin son dönemi olan Neolitik Dönem, M.Ö. 10.000 yıllarından yani Pleistosen/Holosen geçişinden başlayarak yaklaşık M.Ö. 3500 yılına, Bronz Devrine kadar devam etmiştir. “*Pleistosen’den Holosen Dönemi’ne geçişle birlikte oluşan yeni iklim şartlarına ve onun oluşturduğu çevreye uyum sağlayan insanoğlunun besin üretimine geçtiği ilk döneme ‘Neolitik Çağ’ adı verilmiştir.*” (Harmankaya, 1997, s. 13). Neolitik Çağ, insanın yiyeceğini doğadaki hazır kaynaklardan edinmesi yerine kendisinin ürettiği, yani tarıma başladığı, bazı bitki ve hayvan türlerini evcilleştirdiği, yerleşik hayata geçtiği, iki milyon yıldan uzun bir süredir sürdürdüğü yaşam tarzını kökten değiştirdiği önemli bir kırılma sürecini ifade eder. Bu nedendir ki Gordon Childe tarafından bir devrim olarak nitelendirilmiştir.

Childe, 1936’da yazdığı “Kendini Yaratan İnsan” kitabında, insanlık tarihinde devrim niteliğindeki üç önemli gelişmeden bahseder; Neolitik Devrim, Kent Devrimi

ve Endüstri Devrimi. Bu devrim niteliğindeki gelişmelerden, uygarlık tarihinin “kırılma noktaları”ndan ilki ve belki de en önemlisi olarak değerlendirilen Neolitik, birkaç bin yıla yayılan aşamalı bir evrim gibi gerçekleşmiştir. Endüstri Devrimi’ne kadar, “*belki de günümüze kadar sürecektir olan yaşam tarzımızın*” (Langaney, Clottes, Guilaine, & Simonnet, 2019, s. 96) ve yeni bir toplumsal örgütlenme modelinin başlangıcıdır.

Devrim olarak nitelendirilen böylesi önemli bir değişikliği yaratan neydi? İnsan kendi yiyeceğini üretmeye ve yerleşik hayata neden geçmişti? Bu soruları yanıtlamak için pek çok teori ortaya atılmıştır. Öne sürülen teorilere geçmeden önce bir önceki dönemin yaşam tarzı ile ilgili kısa bir hatırlatma faydalı olacaktır. Pleistosen Dönem ekonomisi avcılık-toplayıcılığa dayanıyordu. Avcı-toplayıcı insan, iklim ve mevsim değişikliklerine bağlı olarak yiyecek toplayabilmek ve av hayvanı bulabilmek için yer değiştirmek zorunda kalıyor, buna bağlı olarak ise göçebe ya da yarı göçebe bir yaşam tarzı sürdürüyordu. Göçebe hayat tarzı insanların yanlarında fazla yiyecek buldurmalarına engel oluyor, kısa sürede bitirebilecekleri kadar gıdaya sahip olmalarına olanak sağlıyordu. Eğer o bölgede o anda gıda bulunabiliyor, güvenlik sorunu yaşanmıyor ve hava koşulları da uygun bir ortam sağlıyorsa, yer değiştirmelerine gerek kalmıyordu ancak buzul çağları süresince bu koşulları kalıcı olarak sağlamaları mümkün olmadığı için insan dönemselsel olarak yerleşiyor ve koşullar değiştiğinde yer değiştirmek zorunda kalıyordu. Mağara, ağaç kavukları, kaya altları ve geçici kamplar yerleşim yeri, barınma alanı olarak kullanılıyordu. İnsanların buz çağları boyunca, çevre koşullarına bağımlı hayat tarzlarını, Jean Guilaine’in şu sözleriyle özetlemek mümkündür;

Avlanarak, balık tutarak, bitkileri ağaçlardan ya da yerden toplayarak yırtıcılar, yağmacılar gibi hareket ediyorlardı, şüphesiz zekiydiler -avlarını seçiyor, davranışlarının yaşam kaynakları üzerindeki etkilerini ölçüyorlardı- ama hala, tıpkı hayvanlar gibi paraziti olarak kaldıkları, doğaya bağımlıydılar (Langaney, Clottes, Guilaine, & Simonnet, 2019, s. 96).

İnsanların hayatta kalabilmek için, bu dönemde bitki ve hayvan türlerini yakından tanıdığı, yenilebilir/sindirilebilir/zehirsiz olan bitkilerle zehirli ve sindirime uygun olmayan bitkileri ayırt edebildiklerini, yani yiyeceklerini seçtiklerini, seçici bir avlanma ve toplama faaliyeti gerçekleştirdiklerini biliyoruz. Ancak bu derin bilgi birikimine ve seçici faaliyetlerine rağmen insan milyonlarca yıl doğanın kendisine sunduğu hazır yiyeceklerle yetinmiş, kendisi bir yiyecek üretmeye çalışmamıştı.

Buz Çağının uçsuz bucaksız süresince insan, Doğa'ya karşı davranışında hiçbir değişiklik yapmamıştır. Ne bulduysa onunla yetinmiştir; ama bulduğunu daha iyi sağlamak, sağladıktan sonra da seçmek için çeşitli yöntemler getirmiştir. Buz Çağının bitiminden hemen sonra insanın (daha doğrusu bazı toplumların) çevresine davranışı köklü bir değişiklik geçirmiş, bu değişim tüm insan türü için devrimsel yenilikler yaratmıştır (Childe, 2001, s. 58).

Şimdi başlangıçta yönelttiğimiz soruları, “Bu değişiklik neden 2 milyon yıl boyunca değil de son buzul çağı bitiminde gerçekleşmişti?” sorusu ile beraber incelemeye geçebiliriz. İnsanın yiyecek üretimine ihtiyaç duymasının nedenleri ile ilgili “iklim, nüfus, sosyal ve psiko-kültürel (zihinsel) nedenlerin model alındığı” (Zeder, 2011, s. 48-51) farklı tezler öne sürülmüştür. Bunlardan ilki, değişen iklim ve çevre koşullarının yani “doğanın” insanı besin üretimine ittiği, yönlendirdiğidir;

Pleistosen Çağı sona erdiren büyük iklim değişiklikleri bu devrime fırsat verdi; kuzey buz tabakalarının erimesi, yalnızca Avrupa'nın bozkırlarının ve tundralarının yerlerini ılıman orman bölgelerinin almasına yol açmakla kalmadı, aynı zamanda Akdeniz'in ve Yakın Asya'nın ağaçsız çayırlarının vahalarla noktalanan çöl bölgelerine dönüşmesi olayını başlattı (Childe, 2009, s. 63).

1906'da Pumpelly'nin ortaya attığı “vaha kuramı”ndan hareketle Gordon Childe, iklim koşullarının değişmesinin yarattığı zor koşullar nedeniyle ve Yakın Doğu'da iklimin kuraklaşmasının etkisiyle çöl kıyısındaki vahalarda gittikçe daha fazla hayvan barınmaya başladığını, insanların bu hayvanlarla ortak bir yaşam ilişkisi içine girerek, onları gözlemlediği ve gittikçe evcilleştirerek kendisine bağımlı hale getirdikleri görüşünü belirtir. Özdoğan'a göre, “*Yakın Doğu coğrafyasının doğal çevre koşulları kısıtlı, yarı kurak ve kurak bölgelerinde bulunması, Pumpelly gibi Childe'in da çiftçiliğe geçişte zor koşulların tetikleyici olduğu görüşünü savunmasına neden olmuştur.*” (Özdoğan, 2004, s. 45).

Canlıların, değişen iklim koşulları sonucunda su kenarlarına yerleşmesiyle, su kenarlarında oluşan ortakyaşarlığın Neolitik'e geçişte önemli bir etken olduğu düşünülmektedir.

Bu dönemde en son buzul çağı sona eriyor. İklim ısınıyor, daha rutubetli oluyor ve bitkiler için daha elverişli hale geliyor. Avrupa ılımlı bir iklime kavuşuyor, güney bölgeleri daha kurak hale geliyor. Nispeten kurak ülkelerde, insanlar daha elverişli bölgelerde, göllerin, ırmakların, bataklıkların yakınlarını yoğunlaşıyorlar. Suyun, yani hayatın yakınlığının, onları hayvanlara ve bitkilere ilgi göstermeye ittiği ve bu günlük ortakyaşarlığın insanları hayvanları evcilleştirmeye yönelttiği söylenebilir (Langaney, Clottes, Guilaine, & Simonnet, 2019, s. 97).

Holosen'in hemen başında, yaklaşık M.Ö. 10.800- 9600 arasında yaşanan Genç Dryas (Younger Dryas) iklim krizinin itici bir güç olarak öne çıktığı da zor iklim ve çevre koşullarının etkisindeki benzer görüşlerden biridir;

Neolitik Döneme geçişte gerçekleşen Genç Kuruluk (Younger Dryas) iklimsel krizi döneminde besin ekonomisini oluşturan bitkisel ve hayvansal verilerde azalma olduğu görülmüştür. Bu durum insanların yaşamsal kaynakları koruyarak ya da müdahale ederek tüketmelerine neden olmuştur. Görece ani gerçekleşen iklime bağlı değişen çevresel koşullara karşı verdikleri bu mücadele ve hayatta kalma çabaları Sosyo-ekonomik ve Kültürel yaşamlarında değişim ve dönüşümün tetikleyicisi olmuştur (Başoğlu & Mevlude Sevgin, 2019, s. 2739).

Ancak Genç Dryas (Younger Dryas) iklim krizinin yaşanmasına rağmen o dönemde krize neden olacak şekilde bir yiyecek azalması olduğu kanıtlanamamıştır. Robert J. Braidwood ise, “çekirdek bölge” kuramında hem tarımın başladığı alan olarak ileri sürülen bölgeyi değiştirmiş (Toros ve Zagros Dağları'nın tepelik yamaçlarına taşımış), hem de olumsuz iklim koşullarının insanı zorlaması yerine, olumlu yağış ve iklim koşullarına sahip olan bu bölgede, bitki ve evcilleştirmeye uygun hayvan bolluğunun tarıma geçişi hazırladığını ileri sürmüştür.

Jared Diamond ise “Tüfek, Mikrop, Çelik” adlı kitabında, dünyada buzul çağına ait iklim koşulların ortadan kalkması ve sıcaklıkların yükselmesinin, avlanabilen yaban hayvanların sayısının azalmasına ve evcilleştirilebilir yabani bitkilerin çoğalmasına neden olduğunu ileri sürmüştür. Bu durumu, ilk besin üretiminin, ilk bitki ve hayvan evcilleştirmesinin başladığı yer olarak gösterilen Güneybatı Asya'da Fırat ve Dicle nehirleri arasında kalan Bereketli Hilal'de, önemli bir yiyecek kaynağı olan yaban ceylanların eskisi kadar bol bulunamaz duruma gelmesi ve Pleistosen sonlarındaki iklim değişikliğiyle birlikte yaban tahılların yetiştiği, kısa zamanda büyük hasatların alındığı yerlerin alanının genişlemesi ile örneklendirmiştir (Diamond, 2010, s. 144-145).

Ekolojik nedenlerden farklı olarak Lewis Binford ve Kent Flannery, nüfus baskısının insanları besin üretimine zorladığını düşünürken, Brian Hayden “ziyafet modeli”ni öne sürmüştür. İnsanın zihinsel ve kültürel gelişiminin bu dönüşümün tetikleyicisi olduğunu düşünen Jacques Cauvin ise insanları besin üretimine sadece ekolojik ve ekonomik nedenlerin yöneltmiş olamayacağını, insanın kendi zihinsel dönüşümünün belirleyici olduğunu öne sürer; ona göre, “*Neolitik Devrim'i yaratan temel neden; bilişsel faktörler ve sosyo-kültürel değişiklikler*” dir (Cauvin, 2001, s.

106). Hodder'e göre de ilk tarım toplumlarından önce yani "*Tarım Devrimi'nden önce Sembolik Devrim oluşmuştur.*" (Hodder, 2001, s. 108).

Steven Mithen'a göre ise insanın Üst Paleolitik Dönem'deki zihinsel gelişimi ve bu gelişime bağlı edindiği dört yetenek ve eğilimi insanların hayvanlar ve bitkilerle olan ilişkisinin doğasını değiştirdi ve tarıma geçiş sürecinde etkili oldu; insanın teknik aletleri geliştirme yeteneği; hayvanları ve bitkileri sosyal prestij ve güç elde etmek için kullanma eğilimi; hayvanlarla ve bitkilerle, insanlarla geliştirilene benzer "sosyal ilişkiler" geliştirme eğilimi, bitki ve hayvanlardan yararlanma eğilimi (Mithen, 1999, s. 252-257). Burada dikkat çeken insanın hala avcı ve toplayıcı olduğu dönemde, hayvanlar ve bitkilerle av-avcı ilişkisinden farklı bir ilişki "sosyal ilişki" geliştirmeye başlaması ve bunun sonucunda hayvanlardan yararlanabileceğini, (Hayden'in ziyafet modelinde de yer verdiği gibi) güç ve prestij elde etmek için onları kullanabileceğini fark etmiş olmasıdır. Bu zihinsel değişim, insanın hayvanı evcilleştirmeyi düşünmesi ve denemesinin başlıca nedenini ve ilk aşamasını oluşturmuş olabilir.

Buraya kadar, ana hatları ile açıklanmaya çalışılan bu teoriler ve araştırmanın sınırları nedeniyle yer verilemeyen birçok farklı teori hala tartışılmaya devam edilmektedir. Bir başka tartışmalı konu ise tarımın mı yerleşmenin mi daha önce geldiği sorusuydu ancak Natuf kültürünün geçiş aşamasındaki rolü, Kenyon'un çanak çömleksiz bir neolitik dönemin varlığını tespit etmesi ve son olarak da Göbekli Tepe'deki keşifler, tarımın yerleşmeye neden olmadığını, yerleşik toplumların zamanla tarıma yöneldiğini göstermektedir.

Nedeni her ne olursa olsun, insanın Neolitik Dönemde yiyecek üretimine geçişiyle, besin ekonomisi yavaş yavaş tarıma bağlı hale geliyor ve insan yerleşik yaşam tarzını benimsiyor ya da sürdürmeye devam ediyordu. Tarım ve hayvancılık, avcılık ve toplayıcılığın aksine insanların gıda ihtiyacının sürekli ve kalıcı bir şekilde karşılamasına olanak sağlıyor, dış etkenlere bağlı olarak yer değiştirme zorunluluğunu ortadan kaldırıyor. Bu aynı zamanda insanın doğaya bağımlı olarak ve sadece doğanın kendisine verdiği hazır yiyeceği tüketmek zorunda olmayacağı, insanın doğayı kendi ihtiyacı doğrultusunda ve istediği ürünleri verecek şekilde değiştirmesine olanak sağlayan bir süreçti.

Tarıma geçiş sürecini ve bu süreçte insanın kendi ihtiyacı doğrultusunda doğayı nasıl dönüştürdüğünü anlamak için evcilleştirme ve kültüre alma kavramlarını ve sürecini incelemek faydalı olacaktır; çünkü evcilleştirme (öncelikle bitkilerin evcilleştirilmesi) Neolitik, Tarım Devrimi'nin gerekli ön koşullarından biriydi.

Darwin'in "Türlerin Kökeni"nde örneklediği gibi canlılar türlerini devam ettirme ve varolma savaşında, diğer türlere göre daha fazla alana yayılmaya çalışırlar. Jared Diamond ise "Tüfek, Mikrop, Çelik" adlı kitabında bu süreci bitkiler ve meyveler üzerinden açıklarken, bitki ve meyve ağaçlarının çoğalabilmek için tohumlarını ya da meyvelerini yaymak adına bazı yöntemler geliştirdiklerini belirtir. Rüzgar, arılar, kuşlar ve diğer canlılar aracılığı ile tohumlarını, polenlerini, meyvelerini uzak alanlara taşırlar. Bu yayılma sürecinde insanlar da birer taşıyıcıdır. Ancak insanlar kendileri için bir takım farklı özelliği olan meyve, bitki ve tahılları tercih ederler. Sindirebildikleri, tadını sevdikleri, rengi, iriliği, olgunluğu, sulu olması gibi beğendikleri ya da ihtiyaçlarına uygun özellikleri olanları seçerek tüketirler, yaşam alanlarına taşırlar. Bu taşıma sırasında bazı yiyecekler yere dökülerek taşınma anında bile yayılmaya başlar. Bu bitkiler de taşıyıcılarının (bizim örneğimizde ise insanların) seçtiği, tercih ettiği meyveleri vererek evrimleşirler. Bazı bitkiler bazı taşıyıcılara uyum sağlarlar, örneğin; çilekler kuşlara, pelitler sincaplara... *"Bu süreç tüketicilere daha yararlı şekilde ana bitkide genetik değişikliklerin meydana getirilmesi olarak tanımladığımız evcilleştirmenin yarısıdır."* (Diamond, 2010, s. 152). İnsan başlangıçtaki bu basit seçimi ile bile hangi türlerin daha çok yaşayacağını, çoğalacağını ve daha fazla yayılacağını belirleyen etkenlerden biri, daha doğrusu sürecin belirleyici ve etkileyici faili olur.

Diamond'un verdiği bilgilere dayanarak özetlersek; ilk tarıma alınan, evcilleştirilen bitkiler buğday ve arpa gibi tahıllardır. Bu tahılların doğal yoldan yayılması için üzerinde yer aldıkları başakların zamanı geldiğinde kendiliğinden dağılarak toprağa dökülmesi gerekir ve eğer bu gerçekleşmezse, bitki ölür. İnsanların kendiliğinden dağılan tahılları tüketmesi mümkün olmadığı için genetik olarak mutasyon geçirmiş ve tohumları dağılmayıp başak üzerinde kalan tahılları toplayarak evlerine götürürler. Tarım başlangıcında da kendiliğinden saçılmayan, dağılamayan, mutasyona uğramış bu tahıllar ekilir ve bir sonraki ekim için bu tahıllardan ayrılan tohumlar kullanılır. Böylece insanlar doğal yoldan yayılabilen güçlü genlerin çoğalmasını engelleyerek, kendilerine yararlı olan genlerin ve tüketebileceği bitkilerin çoğalmasını sağlamışlardır.

Böylece, çiftçiler doğal seçilimin yönünü 180 derece değiştirdiler: Daha önce başarılı olan gen birden öldürücü oldu, mutasyona uğramış öldürücü gen başarılı. On bin yıl önce insanlar ufalanıp dökülmeyen buğday ve arpa başaklarının seçiliminde bilmeden etkili olurken, besbelli bu olay herhangi bir bitkide insan

eliyle yaratılmış en büyük “gelişim”di. Bereketli Hilal’de tarımı başlatan şey bu oldu (Diamond, 2010, s. 158).

Darwin ise bu süreci, “*insanoğlunun biriktiren seçmesi (accumulative selection)*” tavrı olarak tanımlar ve doğanın yarattığı değişimleri, insanın kendisine elverişli yönde biriktirdiğini ve kendine yararlı ırklar yarattığını ifade eder. Ona göre; “*Evcil ırklarımızın göze en çok çarpan özelliklerinden biri, gerçekte hayvanın ya da bitkinin kendi çıkarına değil, insanın yararına ya da isteğine uymasındır.*” (Darwin, 2016, s. 41). İnsan evcilleştirme süreci ile doğal seçilimi tersine çevirmiş, yaptığı seçim ile kendi yararına uygun şekilde doğal seçilimi, bitki ve hayvanları yani doğayı manipüle etmiş, yönlendirmeye başlamış, kendine bağımlı hale getirmiştir.

Hayvanların evcilleştirilmesi ise insanın etinden, sütünden, yumurtasından, yününden yararlanabildiği hayvanları ya da tarımda, taşımada, korunmada, avlanmadaki işlerde kendisine yardımcı olacak hayvanları evcilleştirdiğini; insanın yaban hayvanları kendi yararına uygun şekilde dönüştürdüğünü ve kullandığını görüyoruz. Ancak bitki evcilleştirmesinde nasıl ki insanın sindirebildiği bitkiler evcilleştirildiyse, hayvan evcilleştirmesinde de evcilleştirmeye uygun olan hayvanlar evcilleştirilebilmiştir. Diamond, evcilleştirilebilen hayvanların ortak özelliklerini sayarken beslenme şekilleri, etobur ya da otobur olmalarından, insana zarar verme riskine, kapalı ortamda kalabilmesi ve bu ortamda üreyebilmesinden, korku-telaş eğilimine kadar birçok farklı etkenden bahseder. Ancak en dikkat çekici olan ise, bu hayvanların toplumsal yapısıdır;

Evcilleştirilmiş büyük memeli hayvan türlerinin hemen hemen hepsinin yaban atalarının üç ortak özelliği olduğu ortaya çıkmıştır: Sürüler halinde yaşarlar; sürünün üyeleri arasında iyi gelişmiş aşamalı üstünlük düzeyi vardır; sürüler karşılıklı olarak birbirini dışlayan egemenlik bölgelerinden ziyade üst üste binen yayılma alanlarında yaşarlar. Bu toplumsal yapı evcilleştirilmeyi çok kolaylaştıran bir yapıdır, çünkü aşamalı önem sırasının en başına insan geçer (Diamond, 2010, s. 225).

İnsan sürüler halinde yaşayan bu hayvanları evcilleştirmek için seçmiş, liderlerinin yerine geçerek onları istediği gibi yönlendirmiş, istediği işlerde kullanmış, istediği kadar büyümesine izin vermiş, kısacası var olma savaşında bu hayvanların doğal seçilimle değil insan seçimi ile hayatta kalmalarını olanaklı hale getirmiş, onları kendisine bağımlı bir hayata tabi kılmıştır. Bu süreç insanın hayvanla olan ilişkisinde çok önemli bir değişimi gösterir.

Yabani hayvan avlama aşamasından evcil hayvan besleme aşamasına geçiş insanlık tarihi açısından çok büyük bir olaydır. Evcil hayvan toplumun bir

parçasıdır, insanlar onu doğumundan ölümüne değin izlerler, nasıl yetiştireceklerini ve ne zaman keseceklerini kendileri belirler, üremesini ve yemlenmesini denetlerler. Vahşi hayvansa yalnızca öldürme aşamasında karşı karşıya geldikleri yabancı bir varlıktır, avlanacak avdır (Meece, 2001, s. 58).

Av-avcı ilişkisi daha az yakınlık kurduklarını düşündürse de av adayı olan vahşi hayvanı Paleolitik insan, doğaüstü güçleri olan bir canlı olarak görüyor, öteki dünya ve ölümle ilişkilendiriyor, başka bir boyuta geçmek, ruhlarla temasa geçmek için onun yardımına, aracılığına ihtiyaç duyuyordu. Paleolitik Dönem’de kutsallaştırdığı, öteki dünyaya ulaşmada bir aracı olarak gördüğü, korktuğu, mücadele ettiği hayvanı, kapalı bir alanda kendine tabi şekilde yaşamaya zorladığı, kendisini onun lideri olarak konumlandığı ve kaderini tayin edebildiği, tamamen kendisine bağımlı hale getirdiği bir aşamaya geldiğini görüyoruz. Kısaca özetlersek; Tarım Devrimi’nin hazırlayıcısı ve önemli parçalarından biri olan evcilleştirme, insanın bitki ve hayvanları kendi istediği şekilde değiştirmesine ve kullanmasına olanak sağlarken, hangi ırkların daha çok yayılacağını, hangilerinin azalacağını belki de yok olacağını tayin eden fail konumuna getirmiş, insanın doğa üzerindeki dönüştürücü etkisini, kontrol ve tahakkümünü arttırmıştır. “*İnsanın bitkiler ve hayvanlar dünyasına egemenliği Neolitik’te*” (Şenel, 2006, s. 245) başlamıştır.

İnsan, Paleolitik Dönem’de doğanın bir parçası gibi hareket edip, tıpkı diğer hayvanlar gibi sadece doğanın kendisine sunduğu bitkilerle ya da avladığı hayvanlarla beslenirken, evcilleştirmenin etkisiyle, istediği bitkiyi ektir, istediği bitkinin diğer bitkiler arasında daha fazla yayılmasını sağlayabiliyor, bitkinin tüketicisi konumundan üreticisine ve bir anlamda yaratıcısı haline geliyordu. Doğada kendiliğinden var olan bir canlının yaratıcısı haline gelen insan, hayvanlar dünyasında ise istediği, işine yarayan hayvanların çoğalmasını sağlıyor ve onun istediği koşul ve ortamda, onun istediği kadar yaşamlarına olanak tanıyor, hepsinden önemlisi onların sahibi haline geliyordu. İnsan bir toprak parçasının, bitkinin, ağacın ve hayvanın sahibi olabiliyordu. Özel mülkiyet olgusunun oluşmaya başlamasına neden olan süreç, dönemle birlikte, canlılar henüz para ile alınıp satılabilir olmasa da onun sahip olduğu birer mala, nesneye, metaya dönüşmeye başlıyordu. İnsan ve hayvanın yaşam alanı yerleşik köy hayatı nedeniyle daha fazla yakınlaşmıştı ancak bu mekânsal bir yakınlaşmaydı, ilişki düzeyleri ise bir anlamda efendi-köle ilişkisine dönüşüyordu. Evcilleştirme sürecinin neredeyse tamamının (yani evcilleştirilebilen bitki ve

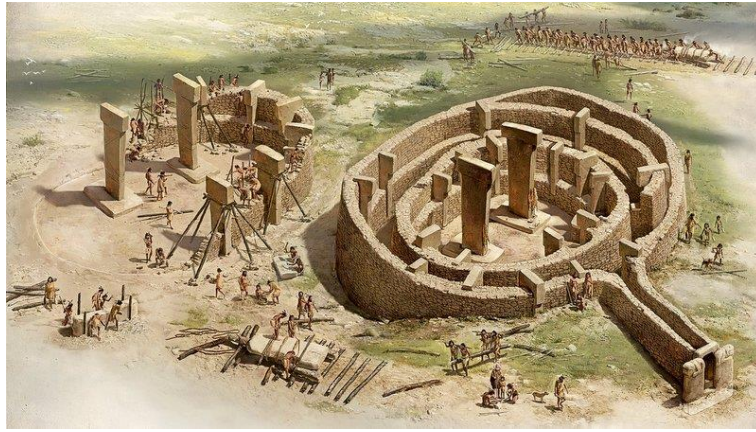
hayvanların) gerçekleştiği Neolitik Çağ'da evcilleştirme ile “insan” kendisini “insan olmayan”ların efendisi; sahibi olarak konumlandırmaya başlıyordu.

Buraya kadar, insan ve doğa ilişkisini kökten değiştiren, kısaca belli başlı önemli noktalarıyla aktarılmaya çalışılan bu önemli sürecin, Neolitik Devrim'in sonuçlarını kısaca özetlersek; Tarıma geçiş, insanın yiyeceğinden fazla gıdaya sahip olmasına, yani artı ürünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artı ürünün değiş tokuşu ilerleyen dönemlerde ticaretin doğmasına sebep olacaktır. Toprak, bitki ve hayvanlar gibi doğanın parçası, daha doğrusu doğanın kendisi olan ve tabiatın doğal olarak sunduğu ürünlerin bir insan üretiminin, etkinliğinin sonucu olarak sahip olunan mallara dönüşmesine, yukarıda da belirtildiği gibi özel mülkiyet kavramının doğmasına yol açacaktır. İnsanın üretim yapabilmek için ihtiyaç duyduğu özelleştirilmiş teknolojik aletlerin (orak, öğütme taşları, pişmiş topraktan yapılan çanak-çömlek gibi) üretilmesi ile farklı dallarda uzmanlaşmaına, zanaat dallarının ortaya çıkmasına neden olacaktır. Ürüne ve toprağa yakın olma gerekliliğinden dolayı insan yerleşik hayatı benimsemiş (ya da devam ettirmiş), barınma alanları, tapınaklar, ilk köyleri inşa etmiş, ilk mimari örnekleri ortaya koymuştur. Ürünün ve toprağın korunması yönetici ve askeri sınıfın, toplumsal hiyerarşinin doğmasına; bereketin artırılması, toprağın verimli hale getirilmesinde önemli rol sahibi olduğu düşünülen dini önderlerin ortaya çıkmasına ve ruhban sınıfının doğmasına neden olacaktır. Bahsedilen değişiklikler binyıllara yayılan bir sürecin sonucu olup bir anda gerçekleşmemekle birlikte etkilerinin takip eden dönemlerde hatta günümüze kadar devam ettiğini söylemek hatalı olmayacaktır.

Kısa vadede görülen sonuçları ise; Üretimde kullanılacak insan ihtiyacı ve gıda fazlası nedeniyle nüfusta çok hızlı bir artış yaşanmıştır. Darwin'in doğal seçim teorisinden hareketle türün nüfusunun kısa zamanda bu kadar artması evrimsel bir başarı olarak değerlendirilse de nüfus artışı ve birlikte yaşamının gerektirdiği düzen ihtiyacı nedeniyle cinselliğe sınırlamalar getirilmiş, evlenme gerekli hale gelmiştir. Bu dönemde toprak, bitki ve hayvan yani doğa gibi doğa ile özdeşleştirilen “cinsellik ve kadın” da kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Kadın ve erkek arasında iş bölümü oluşmuştur. Hayvanlarla yakın temas sonucu, insan bağışıklık sisteminin yetersiz kaldığı mikroplar ve virüsler ile karşı karşıya kalmış, bir arada yaşamının verdiği dezavantaj ile salgın hastalıkların hızlı yayılması ile mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Araştırmanın Neolitik Dönem başlığının ilk bölümünde, insanın yiyecek üretimine, yerleşik hayata geçişinin, bitki ve hayvanları evcilleştirmesinin

gerçekleştiği Neolitik'in önemi, nasıl ortaya çıktığı, ortaya çıkış nedenleri, evcilleştirme süreci ve Neolitik'in "insan" ve "insan olmayanlar" üzerindeki etkileri ve sonuçları ortaya konulmaya ve özetlenmeye çalışılmıştır. İzleyen kısımda ise Holosen Dönem ve Neolitik'e geçiş ile değişen insan-doğa ilişkisinin sanata nasıl yansıdığı, Göbekli Tepe, Nevalı Çori, Çatalhöyük gibi dönemin önemli Neolitik merkezlerinde yapılan arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkartılan buluntu ve sanat eserleri üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.



Şekil 3.1 Göbekli Tepe tapınakları yapım aşamasını gösteren canlandırma

<https://www.dunyabizim.com/mercek-alti/gobeklitepe-aden-bahcesi-olabilir-mi-h30247.html>

İlk olarak Neolitik Çağ'a geçiş evresini temsil eden ilk merkezlerden biri Göbekli Tepe'deki (Şekil 3.1) yapılar topluluğunu ele almak faydalı olacaktır çünkü Göbekli Tepe günümüze ulaşan en eski mimari örnek olarak değerlendirilir. Göbekli Tepe'de mimarinin doğuşu, ilk inşa faaliyetinin başlaması (günümüzde geldiği boyutları da değerlendirdiğimizde), evcilleştirme ve tarıma geçiş gibi, insanın doğa üzerindeki dönüştürücü etkisinin ve hakimiyetinin artışına dair önemli bir değişim anıdır. İnşa faaliyeti hem yapıcı hem de yıkıcı bir faaliyettir çünkü aynı zamanda yakma, yıkma ve yok etme (inşa faaliyetleri için ağaçların kesilmesi, ormanların yakılması, tepelik alanların düzleştirilmesi gibi) faaliyetlerini de içerir. Bu dönemde başlayan inşa faaliyetiyle insan, dünya yüzeyini ve üzerinde yaşayan tüm canlıların yaşam alanını kendi ihtiyaç ve isteğine göre düzenlemeye ve değiştirmeye başlamıştır.

Göbekli Tepe, tarım, evcilleştirme ve yerleşik düzene geçişin nasıl gerçekleştiğine dair de önemli veriler sağlar. Ölümüne kadar Göbekli Tepe kazılarını gerçekleştiren Klaus Schmidt'e göre, avcı-toplayıcı kültürde de varlık gösteren,

insanın dini inançlarının yansıması olan dini törenleri, ritüelleri, şenlik ve ziyafetleri tarım üretimine ve yerleşik yaşama geçiş nedeni olabilir (Schmidt, Luckert, 2016, s. 9). Ona göre buradaki yapıların/tapınakların inşasında çalışan ya da daha sonra burayı ziyaret eden kalabalık insan gruplarının besin ihtiyacının karşılanması, insanı yiyecek üretmeye ve bu merkeze yakın olma ihtiyacı yerleşik hayata geçişe neden olmuş olabilir. Bu teze göre insanın tarım, evcilleştirme ve yerleşik hayat düzeni ile çevresini daha önce hiç olmadığı kadar değiştirip dönüştürmesine ve diğer canlılar üzerinde hakimiyet kurmasına doğru giden yolu, inşa ettiği ilk tapınaklar ve ilk mimari örnekler açmıştır.

Göbekli Tepe’de, M.Ö. 10.000’lerden itibaren oluştuğu düşünülen 3 tabakada, yekpare kireç taşından oyulmuş, boyları 3 ile 5 metre ve 10 ton ağırlığına ulaşabilen ortada diğerlerine oranla daha büyük ve bağımsız, etrafını çeviren 10-12 adet T şeklinde dikilitaştan oluşan yuvarlak yapılar (Şekil 3.1) ortaya çıkartılmıştır. Bu T biçimli taşların “*kireç taşından fallusları temsil ediyor*” ve “*Toprak Anayı dölleme töreni için bu şekilde konumlandırılmış*” (Luckert, 2016, s. 73) olabileceği gibi ilginç yorumlar yapılsa da bölgedeki kazıları yöneten Harald Hauptmann ve Klaus Schmidt, bu T biçimli dikilitaşların antropomorfik anlamları konusunda hiçbir kuşkuya yer olmadığını belirtmişlerdir (Hauptman & Schmidt, 2007, s. 28). Daha önce Nevali Çori kazılarında, terazzo yapısında (kült yapısı) ortaya çıkartılan T biçimli dikilitaşlar insan biçimli (antropomorf) olarak yorumlanmıştı. Üstte yer alan daha kısa taş, stilize bir insan başı olarak yorumlanıyor, alttaki uzun taş ise vücut. Vücut olarak yorumlanan bölüm üzerinde stola (dikey olarak inen kabartma çifte bantlar), geniş yüzeyinde kollar bulunmaktadır ve eller ise taşın dar yüzeyinde göbek hizasında önde kavuşturulmuştur. Göbekli Tepe’de kazılan ilk dört yapıdan biri olan D yapısında da (Şekil 3.2) kolların yer aldığı benzer iki dikilitaşa rastlanmıştır ancak diğer dikilitaşlarda kol ve el kabartmasına rastlanmamıştır. Kol ve el betimlemesi yapılmasa da burada yer alan taşların, kübik şekilde betimlenmiş stilize insan figürleri olduğu düşünülmektedir.

Merkezde iki dikilitaşın yer alması nedeniyle, daha önce Paleolitik Dönem duvar resimleri için Leroi-Gourhan’ın erkek ve dişi ikiliği yorumundan hareketle bunların erkek ve dişi figürleri sembolize edebileceği fikri üzerinde durulmakla birlikte, bu taşların üzerinde cinsiyet farklılıklarını belirtecek bir işaret bulunmaması nedeniyle bu düşünce kanıtlanamamıştır. Harald Hauptmann; Paleolitik Dönem’den beri yapılan kadın heykelcikleri hep yuvarlak hatlara, formalara sahipken burada keskin, kübik hatlar kullanılması, Urfa Adamı’nın ve Adıyaman yakınlarında bulunan Kilisik

Heykelinde olduğu gibi, benzer keskin hatların olması ve ellerinin konumlandırılması ile ilişkili düşünöldüğünde, bunların erkek figürleri olabileceğini ifade eder. Stilize insan daha doğrusu erkek figürleri olarak yorumlanan bu dikilitaşların üzerlerinde ise Şekil 3.2'deki gibi çok sayıda yabancı hayvan kabartmaları (bu hayvanların cinsiyetleri ayırt edilebilenlerin hepsi erkektir) yer almaktadır. Klaus Schmidt, bu yapıda ortaya çıkartılan hayvan kabartmaları için “*Dikilitaşlı yuvarlak yapıda yapılan bir yürüyüş, insanda, taşlaşmış bir hayvanat bahçesinde gezi yapıyor duygusu uyandırmaktadır.*” (Schmidt, 2018, s. 148-149) yorumunda bulunmuştur.



Şekil 3.2 Göbekli Tepe, üzerinde hayvan kabartmaları olan stilize insan figürleri olduğu düşünölen T biçimli dikilitaşlar, M.Ö. 10.000 dolayları, Urfa

<http://arkasnews.com/gobeklitepe-tarihin-sifir-noktasi/>

T biçimli dikilitaşların (megalitler) üzerindeki hayvanlar her zaman içe, yapının merkezine doğru bakmaktadır, içeri giren insanın üzerine atlar gibi, hareket halinde, dişlerini sıkarak betimlenen kızgın, yabancı, vahşi hayvanlar görölmektedir. Çoğunlukla dikilitaşların alt kısımlarında yer alan ve sürünerek bakana doğru ilerliyor izlenimi veren yılanlar da vardır. Aynı zamanda C yapısının giriş kısmında bulunan yırtıcı hayvan heykeli olan giriş “aslanlı kapı” olarak adlandırılmış ve girişi koruyor gibi yerleştirildiği düşünölmüştür. Buradaki hayvanların tapınağı koruma ya da istenmeyen ziyaretçileri korkutma işlevleri olabileceği yönünde yorumlanmıştır;

Saldırgan hayvan tipleri çoğunluktadır. Heykellerin büyük çoğunluğu, hiç kuşku duymadan "tehlikeli görünümler" veren gruba dahil edilebilir. Hayvanlar, bir anlamda kötölüklerden korumak -başka bir şekilde belirtecek olursak

korkutmak- böylece de "apotropeik" (tehlikelerden koruyucu) bir etki sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir (Schmidt, 2018, s. 144).

Schmidt, T biçimli dikilitaşlar ve üzerindeki hayvan kabartmaları arasında yakın bir ilişki olduğunu belirtir. Hayvanların, insanı temsil eden dikilitaşların atribüsü olabileceği, totem direkleri ya da klanın arması olup olamayacağı, Aisopos'un fabllarıyla ilişkilendirilmesi, mitsel bir hikayeyi resimliyor olması gibi olasılıklar üzerinde durur. Aynı zamanda menhirler, Mısır dikilitaşları, obeliskler ile de ilişkili olup olamayacağını değerlendirir. Bunların üzerinde Mısır dikilitaşlarındakine benzer yukarıdan aşağıya yer alan figürlerin, hiyeroglif benzeri okunabilecek sembollerle kaplı olup olmadığını analiz eder. Biçim değiştirme, hayvana dönüşme eylemi gibi (D yapısında bacakları turnanın natüralist betiminden farklı insan gibi kalın ve bükük duruşundan hareketle) Şamanist bir ritüelin parçası olarak değerlendirilme olasılığını da hesaba katar, ancak net bir sonuç ve düşünce belirtmez (Schmidt, 2018).

İlk mimari örnek olarak kendi yarattığı mekanda, insanın kendisini güçlü, sert ve köşeli hatlarıyla, sağlam ve dik bir duruşla gösteren dikilitaşlarla sembolize etmesi ve vahşi, yabani, saldırgan, tehditkar, zehirli ve tehlikeli, aynı zamanda ölümlle ilişkilendirilebilecek erkek hayvan figürleriyle birlikte betimlemesi oldukça önemlidir. Bu yukarıda Neolitik'e geçiş evresinde insanların hayvanlarla ortak yaşar geçirdikleri evrenin zihinsel yansıması, sonucu olarak pekala yorumlanabilirdi ancak Göbekli Tepe, kazıcısı tarafından bir tapınak olarak değerlendirilmiştir ve daha çok ölümlle ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle başka bir boyutla olan ilişkilerinin Paleolitik Dönem'deki gibi hayvanlar aracılığı ile sağlandığını simgeliyor olabilir. Son buzul çağının hemen ardından, kötülüklerden koruduğu ve iki dünya arasında elçilik yaptığı düşünülen hayvanlarla bezediği, kendisine benzeyen, stilize edilmiş insan formundaki (antropomorf) dikilitaşları büyük bir işbirliği içinde dikerek, doğanın yıkıcılığına ve ölüme karşı kalıcı izler yaratmaya çalışmış da olabilirler. İnsanın üzerinde yaşadığı dünyada, diğer insanlarla birlikte büyük, anıtsal mimari örnekler ortaya koyabileceği, kendisini güçlü yönleriyle gösterebileceği ve içine istediği şeyleri dahil edebileceği bir dünya yaratmak da istemiş olabilirler.

Urfa'nın kuzeyinde, Hilvan ilçesinde yer alan ve günümüzde kısmen baraj gölü suları altında kalan, M.Ö. 8500'lü yıllardan itibaren varlık gösteren Nevali Çori'de bulunan bir kült yapısında (terazzo yapısı) da benzer dikilitaşlara rastlandığını yukarıda belirtmiştik. Erken Neolitik döneme ait Urfa çevresindeki kazılarda benzer stilize insan simgesi T biçimli dikilitaşlar ortaya çıkartılmıştır, henüz kazılmaya

başlamayan merkezlerde de benzer taşlar olduğu bilinmektedir. Çanak Çömleksiz, Erken Neolitik Döneme tarihlenen benzer taşların varlığı ve yakın coğrafyada tekrarlanıyor olması, o dönemin insanların sanata yansıyan ortak anlayışını göstermesi bakımından anlamlıdır ancak daha önce de belirtildiği gibi bu taşların o dönem insanlarına ne ifade ettiğine dair elimizde kesin bilgiler yoktur.



Şekil 3.3 Nevali Çori, *Kuş Adam Heykeli*, M.Ö. 8500-7900, Kireçtaşı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa

<http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/neolitik-donem>



Şekil 3.4 Nevali Çori, *Yılanlı Baş Heykeli*, M.Ö. 8500-7900, Kireçtaşı, 27x24x20 cm, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa

<http://www.visiturfa.com/public/site/uploads/muzeler/arkeoloji-muzesi-5649.jpg>



Şekil 3.5 Nevali Çori, *Totem Direği*, M.Ö. 8500-7900, Kireçtaşı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa

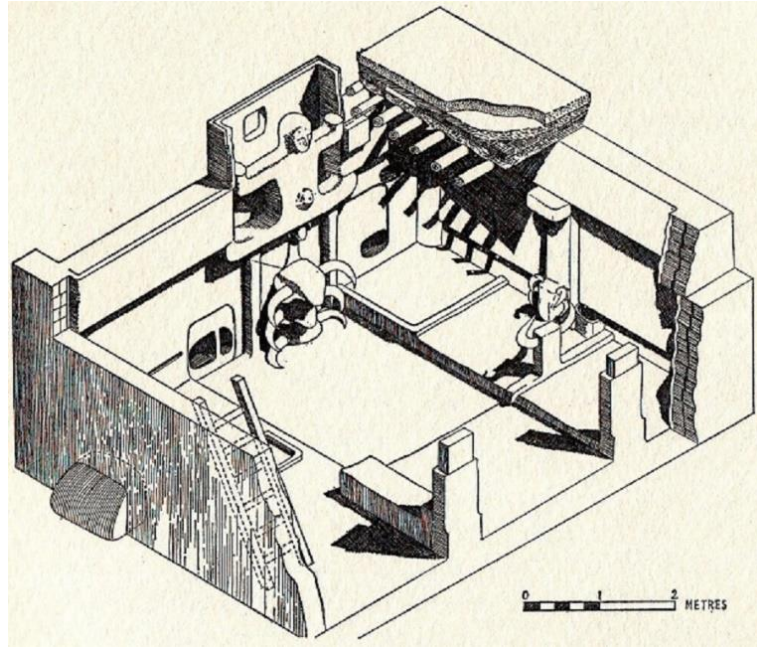
<http://www.visiturfa.com/public/site/uploads/muzeler/arkeoloji-muzesi-6217.jpg>

Nevali Çori’de T biçimli dikilitaşlar dışında bulunan heykellerde de insan ve hayvanlar bir arada varlık gösterir. Terazzo yapısında ortaya çıkartılan “kuş adam” heykeli (Şekil 3.3) yandan bakıldığında gaga kısmı kırık bir kuş, ön yüzünden bakıldığında ise stilize edilmiş bir insan yüzü görülür. Yine Terazzo yapısında ortaya çıkartılan bir insan başının üzerinde ise stilize edilmiş yılan betimi bulunur (Şekil 3.4). Bu heykelin yorumlanmasında yılanın deri değiştirmesi, ölümsüzlük sembolü olması gibi mitolojik özellikleri dışında, erkek cinsellik organı ile benzerliği üzerinden de yorumlar getirilmiştir. Nevali Çori kazılarını yöneten Harald Hauptmann ise, bu figürün, iki dünya arasında arabuluculuk yapan bir şamanı simgeliyor olabileceğini ifade eder; *“Bu sürüngen, ölümler diyarının kötü ruhlarıyla ilişkilendirilmiştir ve dolayısıyla yer altına dünyasını simgeler. Bir insan imgesiyle bağlantılı olarak figür, bu iki dünya arasında arabuluculuk yapan bir şamanı da simgeliyor olabilir.”* (Hauptmann, 2021, s. 145). Parçalar halinde bulunan ve birleştirildiğinde, kadın başlarının üzerinde yer alan kuşun bulunduğu totem direği (Şekil 3.5) olduğu ifade edilen bir başka buluntu da benzer şekilde insan hayvan birlikteliğini gösteren örneklerdendir. Göbekli Tepe’deki gibi yırtıcı ve saldırgan hayvan betimlerine yer verilmemesine karşın bu merkezde ortaya çıkartılan heykellerde ve tasvirlerde de insan ve hayvan birlikteliğinin devam ettiği görülmektedir.

M.Ö. 7400-6000 arasına Geç Neolitik Dönem’e tarihlenen ve hali hazırda bitki ve hayvanların evcilleştirilmesinden sonra yerleşim yeri haline gelen Çatal Höyük’te ise “ev” tüm hayatın merkezidir ve Çatalhöyük insanının hayatında son derece önemli bir yere sahiptir. Çatalhöyük kazılarının Mellaart’tan sonraki ikinci bölümünü yöneten Ian Hodder, *“bağlanmanın evcilleşme olduğu”* önermesini tartışmaya açar ve insanın bitki ve hayvanı kendine bağlamasının, bağımlı hale getirmesinin evcilleştirme olduğunu belirtir. Çatalhöyük’te *“insan eve bağlanmış”* ve bunun neticesinde insan kendisini de evcilleştirmiştir. *“Ona göre, insanlar kendilerini ilk olarak vahşiyi eve getirmek, onu evcilleştirmek yoluyla evcilleştirmişlerdi.”* (Balter, 2008, s. 181).

İnsan, geçmişini, atasını, ölümlerini evin zeminine gömerek, Neolitik’te önemli bir olgu olan (Eriha ve Çayönü gibi yerleşmelerde de gördüğümüz gibi) “ata”ları ile ilişkisini sürdürür, tarih bilincini ve süreklilik kavramını oluşturur. Boğa ve hayvanların kafaları, boynuzları ve dişleri gibi hayvanların ölümünden sonra da yok olmayan, keskin, sivri, dayanıklı parçalarını, (Şekil 3.6’daki gibi) duvarlara, dikmelere, payandalara yerleştirirdi. Koruyucu güce sahip olduğu düşünülen hayvanlar *“Özellikle sığır kafatasları evlere getirilir, kafaları alçıya alınır ve ortaya*

çıkan 'bukranium' (gömme boğa kafatasları) duvarlara yerleştirilirdi.” (Hodder, 2019, s. 11). Bu hayvanların koruyucu gücünden yararlanmaya çalıştıkları şeklinde yorumlanabileceği gibi sığır kafalarının erginlenme töreni, topluluğa kabul edilme töreni ya da ziyafet ile de ilişkisi olabilirdi ve bu olay ev içinde yaşayanların güç ve prestij kazanması, topluluk içinde yer edinmeleriyle ilgili olabilirdi. Aynı zamanda insanın vahşi olan ne varsa eve getirmesi, dışarıya yani “agrios”a ait olanı eve yani “domus”a alması³, bu hayvanları evcilleştirmeye çalışmasını, çevresi üzerinde etkisini, hakimiyetini artırma isteğini simgeliyor da olabilir (Hodder, 2019).



Şekil 3.6 Çatalhöyük, *Ev canlandırması*

<http://www.catalhoyuk.com/research/illustration>

İnsan, Çatalhöyük’te evin duvarlarını resimler ve kabartmalarla süsler, sembolik dünyasını mağara duvarları yerine evin duvarlarına yansıttı. Tahıl ambarı evin içindeydi, ev aynı zamanda bir üretim mekanıydı. Dışarıya açılan tek bağlantısı, giriş çıkış için de kullanılan baca deliği olan ev, hem dünyevi günlük ihtiyaçların hem de uhrevi ihtiyaçların hepsinin karşılandığı, somut ve soyut hayatın yaşandığı mekandı. Göbekli Tepe’deki tapınakların yerini Çatalhöyük’te evler almış, T biçimli dikilitaşlar yerini evin duvarlarına bırakmıştır. Ancak Çatalhöyük tarıma geçişin ardından halen

³ Hodder tarafından önerilen, Latince “domus” ev, evcil, evcilleştirilmiş olanla, Yunanca “agrios” ise dışarıya, yabancı, vahşi ile ilişkilendirilmiştir.

aktif tarım yapılan, evcil hayvanlara sahip olunan bir zamanda Geç Neolitik Dönem’de yerleşme haline gelmesine rağmen duvarlara yapılan resim ve çamurdan yapılma kabartmalarda tıpkı Göbekli Tepe’deki gibi yabanıl ve vahşi hayvanların varlığı öne çıkmaktadır. Hayvan betimlerinin sayısıyla kazılarda bulunan gerçek hayvan kemiklerinin karşılaştırılması da yabanıl hayvanların kullanımının yoğunluğunu kanıtlar, bu da yabanıl hayvanlarla ilgili bir inanç sistemi üzerinden tezler üretilmesine neden olmuştur.

Bu tezlerden en önemlisini öne süren ve Paleolitik Dönem resim sanatı ile ilgili Şamanizm bağlantısını kuran Lewis-Williams’a göre, Şamanların üç katlı evrene sahip olması ile Çatalhöyük evleri arasında ilişki kurulabilir. Yerin altındaki en alt kat ve gökyüzü arasında kalan ikinci katta insanın günlük yaşam alanı yer alır ve Çatalhöyük’te ikinci kat ev düzeyinde gerçekleşir. Dikey düzlemde en üst katman olan evlerin üst seviyesinden damdaki ocak deliklerinden merdivenle yavaş yavaş loş iç mekana inilerek ikinci kata geçilir. Buradan genellikle kırmızı boya ile ya da boğa başları yerleştirilmiş platformlardan yeraltı katmanına yani en alt katmana geçilebilir. Bunu yapan Şaman/insan, ruhlar dünyası arasında hareket, yolculuk eder. Evin duvarları da aynı zamanda içeriği ve dışarıyı yani evcil ve yabani dünyayı ayırırken, bu yatay ve dikey düzlemler mağara ya da kaya yüzeyleri gibi iki dünya arasında geçişi sağlar. Duvarlara yerleştirilen akbaba gagaları gibi hayvan parçalarının sanki duvarın içerisinden çıkıyormuş gibi yerleştirildiklerini belirtir (Lewis-Williams, 2004). Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, hayvan parçaları insana/şamana hayvanın gücünü verir, koruyucu güce sahiptir, yerleştirildiği evde de koruyucu etki gösterdiğine inanılmaktadır.

Erken Neolitik Dönem’de yuvarlak planlı olarak ortaya çıkan yapılar, zamanla dörtgen/dikdörtgen plana dönüşür, tıpkı Göbekli Tepe’deki yapılar topluluğundan, Çatalhöyük’teki evlerin mimari fomuna doğru gözleyebildiğimiz değişimde olduğu gibi. Mimari formdaki dönüşümü insanın zihinsel dönüşümü ile açıklayan Cauvin’e göre, daire ya da küre “*insanın kavrayamadığı ve ulaşamadığını*” yani “*güneş, kozmik bütünlük, Tanrı’yi*” ifade ederken, doğada nadir ya da hiç görülmeyen dikdörtgen formun ise “*varlığına insan eli değmesi gerekir... Kare ve dikdörtgen, farkına varılabilen anlaşılabilir somutu ifade eder.*” (Balter, 2008, s. 177). Yaratımı tamamen insana bağlı bir şeklin ana mimari form olarak seçilmesini, insanın artık doğal olan yerine kendi üretimini yani kültürü, vahşi olan yerine evcili koymaya başladığını,

çevresini müdahale edilmesi gereken bir alan olarak görmeye başladığı yeni bir “zihinsel tavır” işareti olarak okur.

Ev içi duvarlarda sadece eve girenlerin görebileceği, geometrik boyamalar, çamurdan yapılmış kabartmalar, yabancı hayvan ve insanların bir arada yer aldığı resimlere rastlanır. Bu resimler av sahnelerine benzer, ellerinde yayları ile hareket halinde insanlar yer alır ancak bu insanlar daha çok dans ediyor, eğleniyor ve hayvanları kızdırıyor gibi görünmektedir. Şekil 3.7’deki gibi ortada büyük bir hayvan yer alır ve etrafında sayıca kalabalık ama hayvana göre oldukça küçük boyutta, hareketli insan figürleri resmedilmiştir. Figürler ve hayvanlar genellikle erkektir.



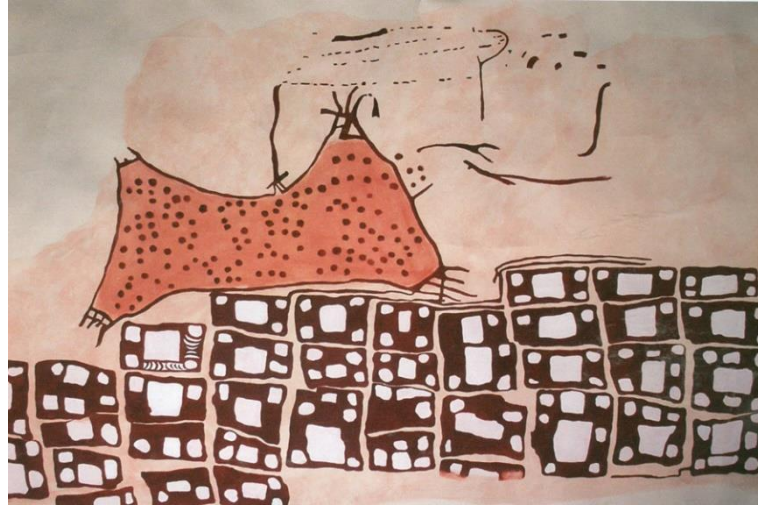
Şekil 3.7 Çatalhöyük, *Duvar Resmi: İnsan ve hayvan mücadelesi*, M.Ö. 7400-6000, duvar üzerine pigment boya, Çatalhöyük Neolitik Kenti, Çumra, Konya

<https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/catalhoyuk-gelen-prehistorik-duvar-resimleri-gm1152385853-312622525>

Göbekli Tepe’den beri betimlerde daha çok erkek figürleri ve yaban hayvanlar bir aradadır. Bu, insanın avını yakalamak için beraber hareket edişini, “*av sonrası ölen hayvanın*”⁴ gücünün ele geçirilmeye çalışıldığını ya da bu hayvanın artık yenilmesi nedeniyle hayvanla dalga geçildiği, etrafında dans edilip, eğlenildiği bir şöleni de betimliyor olabilir. Çatalhöyük evlerinin, her yıl bazen her ay sıvanarak yeniden

⁴ Jean Clottes, *Dünyanın En Güzel Tarihi*’nde, Paleolitik Dönem resimlerinde hayvanın doğada gözlemlenerek profilden bakılarak çizilmediğini, bunların av sonrasında görüldüğü gibi ölü, bedenleri katlaşan hayvanlar olduğunu belirtir. Neolitik Dönem’de de hayvan av sonrası şöledeki hali ile betimleniyor olabilir.

boyandığı bilinmektedir. Bu resimlerin belli bir süre kullanıldıktan sonra üstünün boyandığını, kapatıldığını gösterir. Bu durumda bu sahneler Hodder'in de belirttiği gibi doğum, ölüm, erginleme, av gibi törenler ve şölenler için yapılmış olup, işlevi bittiğinde üzeri boyanmış olabilir. Burada önemli olan insanın aktif, hareket halinde ve yabani hayvan karşısında güçlü, istediğini elde eden, ondan korkmak yerine onunla bir anlamda alay eden pozisyonda gösterilmesi, insanların bu dönemde doğaya ve tabii ki bu resimlerdeki gibi hayvanlara hükmeden önemli bir aktör olarak resmedilmesidir. İnsan olmayanlara karşı insanın, doğaya karşı kültürün kazandığı, evcilleşmeyen (yeni yaşam biçimine ayak uydurmayan) hayatta kalamayacağı bir düzeni gösteriyor gibidir. Bu ve benzer resimler *“insanın doğaya karşı kazandığı zaferin göstergesi olmalıdır. Bu sahne vahşi hayvanların artık kendilerine zarar veremeyeceklerini kutlayan insan kalabalığı gibi görünmektedir.”* (Gezgin, 2011, s. 30). Göbekli Tepe’de, stilize edilmiş insan biçimli dikilitaşlar, kübik hatları, malzemesi, büyüklüğü ve kullanıldığı mimari bağlam ile birlikte insanın doğaya ve çevresine hakim gücünü simgeliyorsa, burada da kalabalık, iş birliği içinde, boyut olarak daha küçük olsa da insan çevresine hakim, etkin bir fail olarak gösterilmektedir.



Şekil 3.8 Çatalhöyük, *Duvar Resmi: Hasan Dağı'nın patlama anı*, M.Ö. 7400-6000, duvar üzerine pigment boya, Çatalhöyük Neolitik Kenti, Çumra, Konya

<https://ekmekvegul.net/bellek/siddetin-izlerine-rastlanmayan-catalhoyuk>

Yine de insanın hayatı tehlikelerle ve ölümle yan yanadır. Şekil 3.8’de patlama anı gösterilen volkan, Çatalhöyük’e yakın Hasan Dağı’nı simgelemektedir. Hodder burada tarihsel bir olayın tasvir edilmiş olabileceğini belirtmiştir. Çatalhöyük’ün

kuzeydoğusundan görülecek kadar yakın olan insanın savaştığı doğa ögesi olarak Hasan Dağı volkanik bir patlama yaratmıştır ama evler yerli yerinde durmaktadır ve yaşam hala devam etmektedir. İnsan doğanın tehlikelerine karşı, kendini daha da geliştirmiş, inşa ettiği yerleşim yerinde ve evlerinde beraberce güvenle yaşamaya devam etmektedir.

Çatalhöyük'te 2002 yılında, III. ya da IV. tabakada bulunan bir kadın figürünü arkasında bir delik fark edilmiş ve bu delik içinde ise bir tohum tespit edilmiştir. Michael Balter, "Tanrıça ve Boğa" adlı kitabında, tarıma geçen bir topluluğun yerleşim alanında bulunması nedeniyle bu tohumun evcilleştirilmiş bir tohum olması beklenirken, bulunan tohumun yabani bir tohum olduğunun fark edilmesi üzerine neden Çatalhöyük sanatında evcilden çok yabani şeyler olduğunu, neden pastoral bir resim, tarımla uğraşan, hayvanlarını otlatan insanlar görmediğimizi sorgulamaya başlar. Yanıt aslında şöyledir; evcilleştirilmiş olan insanın maddi yaşamında yer bulur, onlar zaten dönüştürülmüştür, ahırda, tarlada ya da ambarda kendisine bağımlıdır ve belli işlevleri için varlık gösterir oysa yabani olan güçlü ve bağımsızdır, insan onun gücüne onu öldürerek erişebileceği gibi onu evcilleştirerek de erişebilir. Balter'a göre insan simgesel dünyasında yabani olandan evcile dönüştürebileceği, evcilleştirebileceği, evcilleştirerek gücüne erişebileceği hayvanları odağına almıştır (Balter, 2008).



Şekil 3.9 Çatalhöyük, *Kil Heykelcik: Anatanrıça/ Kedigillerle birlikte betimlenen kadın heykelciği*, M.Ö. 7400-6000, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

<https://ekmekvegul.net/bellek/siddetin-izlerine-rastlanmayan-catalhoyuk>

Son olarak Çatalhöyük'te bir tahıl peteğinde bulunan, kollarını her iki yanında yer alan kedigillerin üzerine dayanmış dolgun vücut hatları ile stilize edilmiş kadın figürünü (Şekil 3.9) incelenmiştir. Bu heykelcik Mellaart tarafından “*İki büyük vahşi kediye yaslanarak doğum yapan bir tanrıça heykelciği, Hayvanlar Hakimesi*” (Mellaart, 2003, s. 109) olarak nitelendirilmiş ve “Ana Tanrıça” olarak tanınmıştır. Mellaart'a göre üst tabakalarda ortaya çıkartılan bu heykelcik yukarıdaki örneklere göre daha geç bir döneme tarihlenir. Oysa bu heykelciğin istisnai olduğu, çünkü kazılarda “*ortaya çıkarılmış 1800 heykelcikten sadece 40*” (Fred & Hodder, 2018, s. 55) tanesinin kadın heykelciliği olduğu belirtilmiştir. İstisnai bir örnek olsa da bir tahıl peteğinde bulunması onu bereketle ve tarıma geçen toplumunun üreticiliğiyle, bacaklarının arasında görünen başın doğumla, üretimle, çoğalma, yaratma ile ve yanındaki büyük vahşi kedilere kollarını dayaması onun evcilleştirmeyle ilişkilendirilmesine ve insanın, bu örnekte kadının bu faaliyetleri gerçekleştiren ya da gerçekleştirebilecek rolünü göstermeye yeterlidir. Aynı zamanda bu kadın taht benzeri bir yüzeyde “oturmaktadır”. Buzul çağları boyunca Pleistosen Dönem'de sürekli hareket etmek, yer değiştirmek zorunda kalan insanın burada otururken gösterilmesi yerleşik hayata geçildiğini de yansıtırken aynı zamanda insanın bu örnekteki temsil edilme şekli, vahşi doğa üzerinde güç sahibi olan, onları istediği gibi dönüştürüp evcilleştirebilen, kısaca “insan olmayanların hakimi” olarak tasavvur ve tasvir edilmeye başladığını da göstermektedir.

Hauptmann'a göre;

Göbekli Tepe'deki anıtsal sanatın ikonografisinde yansıtıldığı gibi, taş çağının avcı-toplayıcı toplumlarının arkaik dünyası, tarım toplumlarının ortaya çıkışı ile değişmiştir. Daha eski animalistik manevi kavramları yansıtan yabanıl hayvan betimlemeleri, giderek yerlerini insan biçimli motiflere bırakmıştır. (Hauptmann, 2021, s. 151).

Erken Neolitik'te hareketsiz ancak sağlam, güçlü, kübik ve ana hatları ile stilize edilen insan figürleri, Geç Neolitik Dönem'de yabanıl hayvanları, kızdıran, onlarla alay eder, dans eder gibi görünen, hareketli, kendi içinde iş birliği yapan, toplu ve sayıca kalabalık görünen, avda ve yabanıl hayvanlar karşısında son derece başarılı figürlere dönüşmüştür. Çoğunlukla erkeklerin yer aldığı bu betimlerden sonra (istisnai bir örnek de olsa) hayvanı evcilleştirmiş, doğaya hakim ve doğurgan bir kadına dönüşmüştür. Bu dönüşüm süreci içinde insan hep yabanıl hayvanlarla birlikte; ilk örneklerde hayvanlar aracılığıyla diğer boyuta geçen, onların gücüne erişmeye çalışan, ilerleyen aşamalarda onu yenmiş, belki alay ederken gösterilmiş, en sonunda ise

yabanıl hayvana, “insan olmayan” canlılara ve doğaya hakim olmuş ya da olabilecek güce ve zihinsel yeterliliğe sahip şekilde, etkin bir fail ve özne olarak temsil edilmiştir.

3.2 Kent Devrimi, İlk Devletlerin Kurulması, Yazının Bulunması ve Tarih Çağlarının Başlamasıyla İnsan-Doğa İlişkisinde Yaşanan Değişim ve Bu Değişimin Sanata Yansımaları

İnsanın yiyecek üretimine başladığı ve yerleşik hayata geçtiği Tarım Devrimi'nden sonra, Holosen Dönem içerisinde gerçekleşen ikinci büyük kırılma, Gordon Childe'in deyişiyle “Kent Devrimi” M.Ö. 3500'lerde Mezopotamya'da gerçekleşir, ilk şehirler ve şehir devletleri kurulur, yine aynı bölgede M.Ö. 3200'lerde ilk çivi yazının bulunması ve kullanılması ile de tarih çağları başlar.

Mezopotamya, Fırat ve Dicle nehirlerinin arasında kalan kuzeyde Toros Dağları, güneyde ise Basra Körfezi'ne kadar uzanan coğrafi bölgeden ismini alır. Bu bölgede yerleşim zaman zaman kesintiye uğrasa da günümüzden “10 binyıldan daha önce başladığı anlaşılmış”tır (Köroğlu, 2013, s. 32) ancak şehir, site olarak adlandırabileceğimiz ilk kentlerin ortaya çıkışı ise M.Ö. 4000-3100 arasında Aşağı Mezopotamya'da (Sümer'de) varlık gösteren “Uruk” ile gerçekleşecektir. Uruk'un “diğer yerleşmelerinin çok ötesinde, tüm bölgeye hakim bir büyüklükte olması, bölgesel bir merkez ve gerçek bir kent olduğunu gösterir. Doğrusu, o dünya tarihindeki ilk kenttir.” (Mieroop, 2007, s. 23).

Bu bölümde dünyanın bilinen en eski şehri Uruk'un kuruluşu, ilk şehir devletlerinin ortaya çıkışı, şehir devletlerinin merkezi yönetime dönüşmesi, ilk uygarlıklar ve ilk imparatorlukların ortaya çıkması ve yazının kullanılmaya başlamasıyla insan-doğa ilişkisinde yaşanan dönüşüm ve bu dönüşümün sanata yansımaları ağırlıklı olarak Mezopotamya örneği üzerinden incelenmiştir. Mısır'la olan etkileşim ve Mısır'daki yansımalarına da kısaca yer verilmeye çalışılmıştır.

Gordon Childe, o dönemde Mezopotamya'nın, Dicle ve Fırat arasında kalan alanın bataklıklarla çevrili olduğunu ve buranın yaşanabilir bir yer haline gelmesi için Sümerlerin insanüstü bir çaba gösterdiklerini, bu nedenle de bu bölgeye son derece bağlı olduklarını belirtir. Onların burada yaptıkları düzenlemeyi Tevrat'la ilişkilendirerek şöyle anlatır;

Tam bir kaos; öylesine bir yöre ki, suyla toprağın sınırı hala karışık. “Dünyanın Yaratılışı”nın önemli bir unsuru, bu iki nesnenin ayırımıdır. Oysa toprağı böylesine ayıran Tanrı değil, ilk Sümerliler olmuştur. Tarlaları sulamak,

bataklığı kurutmak için kanallar kazmışlardır. İnsanları ve hayvanları sellerden korumak için sel sularının erişemeyeceği yükseklikte setler yapmışlardır. Kamış ormanlarını ilk kez açmışlar, aralarındaki kanalları işlemişlerdir. Bu ilk çabaların çetinliği Sümerliler'in geleneklerinde sürüp gitmiştir. Uğraşlarının ödülü, bol bol hurma, kuruttukları bataklık alanlarda bereketli ekin ve sürüleri için sürekli otlak yerleri olmuştur (Childe, 2001, s. 81).

Kalıcı proto-kentsel yerleşimlerin M.Ö. 6500'lerde Basra Körfezi yakınlarındaki alüvyonlu sulak alanlarda ortaya çıktığını söyleyen James C. Scott ise Jennifer Pournelle'in M.Ö. 7. ve 6. binyıllarda Mezopotamya'nın alüvyonlu topraklarını ele alan çalışmalarına dayanarak, Güney Mezopotamya'nın "*denizin sınır ihlali yaparak, günümüzün kuraklaşmış alanlarını kapladığını*" (Scott, 2019, s. 55) belirtir ancak Childe'ın "tam bir kaos" olarak yorumladığı bu ortamı "*aksine toplayıcılar için adeta sulak bir cennet*" olarak değerlendirir. Ona göre, insanlar burada bir yandan kıyı şeridi ve halicin sağladığı deniz suyu ortamı, diğer yanda ise kuzeydeki tatlı nehir suyunun sağladığı ekolojik alanın ortasında yer alan sınırdaki yaşlıyordu. Bu da onlara farklı zamanlarda her iki kaynağın sağladığı zengin besin olanaklarından faydalanma şansı veriyordu, dolayısıyla bölge, insanların yiyecek ihtiyacını karşılayabileceği "sulak bir cennet" gibiydi. İnsanlar, bölgenin yapısından dolayı Scott'ın "kaplumbağa sırtı" olarak nitelendirdiği karasal alanların üst kısımlarına yerleşiyorlardı. Bölge sulak ve insanların tüm besin ihtiyacını karşılayacak denli zengin bir alan olsa da kentleşme ve devletin oluşması için gerekli şartlar henüz oluşmamıştı (Scott, 2019).

Hans J. Nissen, daha önce Eriha ve Çatalhöyük gibi farklı coğrafyalarda "tek yerleşim" merkezlerinin varlık gösterdiğini ama bir kent ölçeğine ulaşması ve bir devletin kurulabilmesi için yerleşimlerin birbirine yaklaşması, bir merkezde yoğunlaşması ve aralarında yapılanmış ilişkilerin ortaya çıkması gerektiğini belirterek bunun ilk gerçekleştiği alanın Güney Mezopotamya olduğunu belirtir. Nüfusun bu bölgede artması ve yerleşimin yoğunlaşmasını sağlayan şeyin, M.Ö. 4. binyılın ortalarında yaşanan bir iklim değişikliği olduğu savını öne sürer.

Dördüncü binyılın ortalarında meydana gelen ve bugün belgelenmiş olan iklim değişikliklerinin, iki ya da üç yüz yıl gibi bir süre içinde, düzenli aralıklarla toprakları kaplayan su baskınlarını durdurduğu ve geniş toprak parçalarından suyun çekilmesine yol açtığı anlaşılmaktadır. Su çekilmesi oldukça kısa bir zamanda olmuştur; öyle ki Babilonya'nın daha güneyde bulunan birtakım büyük kesimleri, yeni kalıcı yerleşim yerleri kuracak insanları çekebilmiştir (Nissen, 2015, s. 78).

Su çekilmesinden sonraki ilk dönemlerde toprağın hala bolca suya sahip olması ve alüvyonlu bereketli topraklar nedeniyle, bölge kısa zamanda insanları kendisine

çekmiş, nüfus artmıştır ancak ilerleyen yıllarda su oranı azalmaya devam ettiği için tarımda kullanılan alanlar daha çok ırmak kıyılarında toplanmak durumunda kalmıştır. Doğal su kaynaklarının yetersiz kaldığı daha sonraki aşamalarda ise su kıtlığının çözümü için yapay su kanallarının inşası zorunlu hale gelmiştir. “*Sulama suyundaki kıtlık, nüfusu giderek sulak alanlara hapsedmiş ve toplayıcılık veya avcılık gibi alternatif geçim formlarının çoğunu ya yok etmiş ya da alabildiğine azaltmıştır.*” (Scott, 2019, s. 115). Scott, Nissen’in tezinde ileri sürdüğü gibi iklim değişikliğinin insanları, dar bir alanda, “*Mezopotamya’daki yerleşimlerin her dönemde hayat iksiri*” (Hrouda, 2016, s. 25) olan suya yakın nehir kıyılarında yaşamak zorunda bırakarak kentleşmeye ittiğini, böylece devlet oluşumu için gerekli olduğunu ifade ettiği “tahıl ve işgücü” birimlerinin bu dar alanda yoğunlaştığını belirtir (Scott, 2019).

Kısaca özetlersek; “*Kentli yaşam biçiminin ortaya çıkışını temsil eden*” (Köroğlu, 2013, s. 49) Uruk ve Aşağı Mezopotamya’da yer alan diğer Sümer şehirleri, tarımda ve hammaddenin taşınmasında kullandıkları ve içme suyu olarak değerlendirdikleri su kaynağı olan nehirlerin kıyısında yer alır. Ancak düzensiz iklim koşulları (yılın üçte ikisinde yağış almayıp kışın şiddetli yağış alır ve ilkbaharda nehir taşkınları oluşur) ve M.Ö. 4000’lerin ortalarında yaşanan iklim değişikliğinin neden olduğu kurak dönemlerde tarım alanlarına ulaştırabilmek için suyun kontrol altına alınması, bunun için de kanallar yapılması gerekir. Kanalların yapılmasıyla bölge, nehirlerin taşıdığı alüvyon, killi toprakla verimli bir tarım alanına dönüşür, Nissen’in altını çizdiği gibi iklim değişikliği sonrası kendisine çekmeye başladığı nüfus, kanalların yapımının ardından da sürekli artar ve alan olarak sürekli genişleyerek şehir çevresindeki daha küçük yerleşimlerin merkezi haline gelir. Nüfus artışına bağlı olarak ve üretimde kullanılmak üzere ihtiyaç haline gelen nesnelere, malzemelerin üretilmesi (örneğin çömlekçilik; çömlekçi çarkının kullanılmasıyla seri üretime benzer bir üretime başlanması gibi) ve bu malların değiş tokuşu çeşitli uzmanlık alanlarının doğmasına neden olur. Uzmanlaşma, toplum içinde sınıfların oluşmasını doğurur. Yine uzmanlaşmaya bağlı mal değiş tokuşu, diğer bölgelerden sağlanan hammadde ihtiyacının (bölge tarım için son derece verimli olsa da maden, değerli taş gibi doğal kaynaklara sahip değildir) karşılanması ve aynı zamanda kıtlık dönemleri için de saklanması gereken tarımdan elde edilen artı ürüne gereksinim yaratır. Bu artı ürünün nasıl depolanıp, paylaşılacağı, kullanılacağı, güvenliğinin nasıl sağlanacağı sorunu da uzmanlaşmaya ek olarak bir idareci sınıfı doğurur.

Sulama yapılan topraklardan elde edilen tarımsal artı ürün, üretici olmayan bir grubun varlığına olanak sağlaması açısından vazgeçilmezdi ve yakın yerlerden hammadde temini için de takas ediliyordu. Toplum içinde uzmanlaşmanın artması daha büyük bir sınıflaşma ve dengesizlik yaratmıştı. Dini otoriteler kadar din dışı liderler, ordular ve savaş da ortaya çıktı (Ponting, 2011, s. 64).

Scott, ilk devletlerin, zirai devletler olduğunu ve üretici olmayan, yönetici, ruhban, askeri sınıfları beslemek için el konulabilir bir tarımsal-hayvansal ürün artığına ihtiyaç duyduğunu belirtir. Bunun için ise, alüvyonlu zengin topraklar, sulama ve uzak bölgelerden getirilen hammaddelerin taşınmasında kullanılan akarsu ya da su kanalları, dar bir alanda yerleşmiş yoğun bir nüfus yani işgücü gerekliydi. Aynı zamanda artı ürünün en kolay şekilde toplanabildiği (hasadının aynı zamanda yapılması, tartımının kolay ve vergilendirmesinin olması gibi nedenlerle) tahılın yani buğday ve arpanın bu dar alanda ekilmesi gerekiyordu. Mezopotamya ve ilk şehir örneği olarak Uruk, bu devlet yapılanmasının hayata geçirilmesi için gerekli olan her ögeye sahipti (Scott, 2019).

Daha önceki dönem seramik örneklerinden farklı olarak daha kaba hatlara sahip, süslemesiz ve eğik ağızlı formu ile tanınan, kalıpta yapılmış kaplar Uruk'ta yaygınlaşırken damga mühürlerden farklı olarak bu dönemde silindir mühürler kullanılmaya başlamıştır. Silindir mühürler, üzerine basıldığı nesne, yani "*mühürlenene* nesne"ye "*onun üzerinde bir hakkı bulunmayan kimselerin ulaşmasını*" engelliyor ve "*dokunulmazlık sağlıyorlardı*" (Nissen, 2015, s. 87-89) aynı zamanda nesneyi mühürleyen kişinin kimliğini gösteriyor, sınıfsal farklılıkları gözler önüne seriyordu. Silindir mühürler evrilerek, ekonomik amaçla, daha doğrusu artı ürünü kayıt altına alma amacıyla kullanılmaya başlayan ilk evresinde resim ve şekillerden oluşan çivi yazısına dönüşmüştü. Yazı, "*nesnelere yazısı*" idi ve "*yazılan şey sözcük, yani nesnenin telaffuz edilen adı değil nesnenin bizzat kendisiydi.*" (Bottero, 2012, s. 100). Bu nedenle yazı nesneyi bilmek, öğrenmek için önemli bir araçtı. Başlangıçta basit ekonomik verileri kaydetmek üzere kullanılmaya başlandığı düşünülen yazı sistemi, ilerleyen dönemlerde bir yandan Sümerlerin edebi, epik metinlerine dönüşürken diğer yandan artı ürünü toplamak, hem ürünün, hem insanların denetimini sağlamak için kullanılan en önemli araçlardan biri haline gelir (Bottero, 2012).

Scott'a göre, günümüze ulaşan en eski idari tabletlerin tahıl, işgücü ve vergiler üzerine yazılan listelerden oluşması, konularının sırasıyla arpa (tayın ve vergi olarak), savaş tutsakları, erkek ve kadın köleler olması, egemen gücün bu kaynaklara el koymak için yazıyı envanter oluşturma amacıyla kullandığını gösterir (Scott, 2019, s.

130). Bu tabletlere ek olarak ilk tabletlerde öne çıkan örneklerden bir diğeri ise uzun ve çok detaylı listelerdir, örneğin, *"doğabilim" olarak adlandırılabilir ağaç, bitki, hayvan ve taş adlarından oluşan uzun listeler derlemişlerdir. Nesnelerin böyle belirli bir düzen içinde listelenmelerinin nedeni hala karanlıktır*" (Kramer, 2002, s. 60). Ancak Kramer'in de belirttiği gibi, bu listeler insanların kendilerini çevreleyen dünya ve doğaya yönelik gözlemlerini ve buna ek olarak bu dünya ve doğayı anlama ve sınıflandırma ihtiyaçlarını da ortaya koymaktadır. Jean Bottero, bu listeleri "sınıflama edebiyatı" olarak nitelendirir ve bu insanların evreni anlama çabalarının kanıtı ve sonuçlarının kayıtları olarak görür. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi eğer yazı, nesneyi (doğa öğelerini ve aynı zamanda insanı) bilmek, öğrenmek, sınıflandırmak, yönetmek ve denetlemek için kullanılan bir araç ise tutulan bu listelerin yazıyı kullanma yetkisini elinde bulunduran devlet ve tapınak otoritesinin, sınıflandırma, yönetme ve denetleme amaçlarına hizmet ettiğini belirtmek hiç de yanlış olmayacaktır.

Yukarıda, devletin artı ürünü toplama, şehir hayatını düzenleme, kontrol ve yönetimini kolaylaştırmak için geliştirdiği sınıflandırma ve standartlaştırma çalışmaları birkaç örnekle açıklanmaya çalışılmıştır. Geliştirilen, ağırlık ve mesafe ölçüleri de benzer bir amaca hizmet ediyordu. Değiş tokuş, ticaret işlemlerinde kişisel ölçüler yerine, devletin belirlediği standart ölçüler kullanılmaya başlıyordu. Bu da insanların zihninde her şeyin kurallara ve belli ölçülere bağlı olduğu algısını oluşturuyordu. Bu kurallar, tanrılar tarafından belirleniyor ve tanrıların yeryüzündeki temsilcisi, görevlendirdiği yetkili insanı simgeleyen kral ve devlet görevlileri tarafından organize ediliyor, denetlenip kontrol ediliyor ve sıradan insanlar, halk, köleler tarafından uygulanıyordu. Tüm bunlar bir sistem içinde sınıflandırma ve hiyerarşik bir düzene göre işliyordu.

Bu sistemin oluşumunu, sistem içerisinde yer alan öğelerin ve sistemin en tepesinde yer alan tinsel otoritenin nasıl şekillendiği ve meşruiyet zemini bulduğunu anlamak için öncelikle Sümerlerin evren algısı ve tanrı inancını incelemek faydalı olacaktır. Noah Kramer'in "Tarih Sümer'de Başlar" adlı kitabında belirttiği gibi, Sümerlilerin evren algısına göre, başlangıçta ilksel deniz vardır. Bu ilksel deniz içerisinde kubbeli bir gökyüzü ve düz, disk biçiminde yerin birleşiminden "gök-yer" doğmuştur. Evrenin temel öğeleri olan yeryüzü ve gökyüzüdür. Evren sözcüğü de "an-ki", yer ve gök anlamına gelen iki kelimenin bileşiminden oluşur. Gök ve yer arasında ise ikisini ayıran, hareketli, genleşebilen, hava, ruh gibi anlamlara gelen "lil" olarak adlandırdıkları, atmosfer yer alır. "Gök ile yerin ayrılmasının -ve ışık veren göksel

cisimlerin yaratılışının- ardından bitki, hayvan ve insan yaşamı varlık bulur.” (Kramer, 2002, s. 105). Sümerler nasıl ki tarımdan verim elde edebilmek için tarlayı işlemek, suyun kontrolünü sağlamak, tarımda çıkan sorunları çözmek zorundaysa, bu evren tasarımıdaki her bir unsurun da sorunsuz işlemlerini sağlayan, belli kurallar ve düzenlemelere göre yöneten, yönlendiren özel bir tanrısı olduğuna inanılıyordu. Bu dönemde, *“Evrenin sürekliliğinin ve işleyişinin bu tanrıların denetimi ve idaresi sayesinde devam ettiği düşünülmüştür.”* (Altuncu, 2014, s. 129). Bu tanrılar insan-biçimli (antropomorfik) ancak insan-üstü, ölümsüz varlıklardı. *“En güçlüleri ve en bilgeleri bile biçim, düşünce ve eylemlerinde insan gibi kabul ediliyorlardı. Aynı insanlar gibi plan yapıp, uyguluyorlar, yiyip, içiyorlar, evlenip çocuklara karışıyorlar, geniş ailelerini geçindiriyorlardı; onların da tutkuları ve zayıflıkları vardı.”* (Kramer, 2002, s. 117-118).

Tanrılar arasında görev farklılıkları olduğu, sınıfsal bir yapılanmaya, hiyerarşik bir düzenlemeye sahip oldukları düşünülmüştü. *“Bu tanrılar görev ve özellikleri bakımından sınıflara ayrılmış ve belli bir hiyerarşi içerisinde tasnif edilmiştir.”* (Altuncu, 2014, s. 118). Yüzlerce Sümer tanrısı arasında en önemlileri, gök-tanrısı An, hava-tanrısı Enlil, su-tanrısı Enki⁵ ve büyük ana-tanrıça Ninhursag'dı. Kramer'in aktardığına göre, Enlil tarım, toprak, bolluk bereketle ilgili tasarımları yapıyor, ilk örnekleri oluşturuyor; bilgelik ve su tanrısı Enki ise, Enlil'in hazırladığı genel planlara ve onun kararlarına göre yeryüzünü düzenliyordu. Enlil tasarlıyor, karar veriyor, Enki ise en ince detaylarına kadar uygulamayı gerçekleştiriyor, planın sorunsuz işlemlerini sağlıyordu. Kramer'in *“Enki ve Dünyanın Düzeni: Yeryüzünün ve Kültürel Süreçlerinin Düzenlenmesi”* diye adlandırdığı mite göre, Enki şehirleri ziyaret ederek, onları kutsar, gerekli düzenlemeleri yapar ve işleyişten sorumlu bir tanrı atayarak ayrılırdı. Enki, *“bir sözülle”* şehrin ihtiyacı olan işleyişi düzenlerdi;

Sonsuz tarlaya seslendi efendi, bol tahıl vermesini sağladı,
Enki onun iri, ufak bakla vermesini sağladı...
... tahıllarını ambara tepeleme doldurdu,
Enki ambara ambar ekledi,
Enlil ile birlikte ülkedeki bolluğu arttırır... (Kramer, 1999, s. 118).

Yukarıdaki mit Enki'nin düzenleme ve uygulamaya yönelik varlığını pekiştirirken, Kramer'in *“ilk çiftçi yullığı, çiftçi el kitabı”* olarak adlandırdığı bir başka

⁵ Noah Kramer tarafından Enki bilgelik ve su tanrısı olarak nitelenir. Mircae Eliade ise su tanrısı nitelemesinin yanlış olduğunu, bu hatanın Sümer anlayışında, karaların okyanus üzerine oturduğunun kabul edilmesinden kaynaklandığını belirterek, Enki için "Toprağın Efendisi", "temellerin tanrısı" nitelemesini kullanır.

Sümer metni ise, bir çiftçinin, oğluna bir yıl içinde gerçekleştireceği tarım etkinliklerinde rehberlik etmesi amacıyla yazdığı öğüt ve talimatları içerir. Metin oğulun tarım üretimi için ihtiyacı olan tüm bilgileri içerecek şekilde düzenlenmiştir ancak “*Belge, burada yer alan tarımsal kuralların çiftçinin kendisinin değil, Sümer'in baştanrısı Enlil'in oğlu ve "gerçek çiftçi" tanrı Ninurta'nın sözleri olduğu ifadesiyle sona erer.*” (Kramer, 2002, s. 95). Buradan tarımın kuralları, düzen ve uygulamalarının da tanrılar tarafından belirlendiği, insanlara önceden bildirildiği ve eğer bu talimatlar harfiyen yerine getirilmezse bir sonraki yılın verimsiz şekilde ve kıtlıkla sonuçlanmasının sorumlusunun tanrılar değil, insanlar olacağı sonucuna ise kolayca ulaşılabilir.

Sümerlerde tinsel otoriteyi güçlendiren bir başka inanış ise insanın ne amaçla yaratıldığına açıklık getiren yaratılış mitleriydi. Mircea Eliade, “Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi”nde, insanın yaratılışı ile ilgili dört farklı mite bahseder. İlk mite göre, ilk insanlar otlar gibi yerden bitmiş, bir diğerinde insan bazı tanrısal zanaatkarlar tarafından kilden yoğrulmuş, Nammu tarafından kalbi biçimlendirilmiş, Enki tarafından ise can verilmiştir. Bir başka mite göre ise öldürülen iki tanrının kanından oluşturulmuştur. Bu durumda “*ilk insan bir anlamda tanrısal özü paylaşıyordu.*” (Eliade, 2003b, s. 81) ancak yukarıda da belirtildiği gibi insan-biçimli olarak tasavvur edilen, insani özellikler sergileyen tanrıların, beslenme, giyinme gibi insaninkine benzer temel ihtiyaçları vardı ve insan bu ihtiyaçları karşılamak, tanrıya hizmet etmek için yaratılmıştı. Noah Kramer de Sümerlerin, “*insanın çamurdan yoğrulduğuna ve tanrılar, tanrısal etkinliklerini rahatça gerçekleştirebilsinler diye onlara yiyecek, içecek ve barınak sağlayarak hizmet etme amacıyla yaratıldıklarına*” (Kramer, 2002, s. 134) inandıklarını belirtir.

Mezopotamya dinlerinin felsefesi aslında basit bir temele oturur. İnsanlar dünyaya tanrılara hizmet etmek için gelmişlerdir. İnsanlar, hizmet ettikleri tanrıların koruyuculuğu altında, uzun ve sağlıklı bir hayat yaşamak için tanrısal memnuniyeti sağlamak zorundaydılar. Memnun edilmemiş tanrılar, ilahi koruyuculuğunu esirger ve bazen de çeşitli felaketler gönderirlerdi (Wiggermann'dan aktaran Dönmez, 2016, s. 214).

Yaratılış ve Tufan mitleri tanrıların, evren, doğa olayları, iklim, insanın yazgısı, tüm canlıların yaratılması, yaşamı ve dünya üzerindeki hayatın devamlılığı üzerinde Sümer inancına göre son derece belirleyici olduğunun birer örneğini oluşturur. Tanrılar, tüm evrene hakim, yaratıcı güçtür, dünya üzerindeki tüm düzeni sağladıkları

gibi bir anda bozabilme, insanları ve diğer tüm canlıları cezalandırma ve yok edebilme gücüne de sahiptirler.

Her şehrin koruyucu bir baştanrısı olduğuna inanılır ve bu baştanrı adına şehir merkezinde bir tapınak yapılırdı. Sümerlere göre; *“Tapınakların varlığı ya da inşası evrendeki ahengin sürmesi için zorunludur. Bereketin artması, mevsimlerin istendiği şekilde sürmesi ya da herhangi bir savaşta başarılı sonuç alma bile tapınak inşasıyla yakından ilgilidir.”* (Demirci, 2014, s. 91). Tapınaklar, aynı zamanda üretilen artı ürünün toplandığı bir depoyu da kapsıyordu. Tapınaklar, depolanan ürünlerin su baskınlarına karşı korunmasını da amaçlayan bir platform üzerinde yükselecek şekilde ve basamaklı bir yapıda (ziggurat) şehrin merkezine inşa ediliyor, şehir bu tapınak merkezinin etrafında genişliyordu. Rahipler, tanrılar adına tarımdan elde edilen artı ürünü tapınaklarda topluyor ve dağıtıyordu. *“Her tanrının yeryüzünde bir evi vardır, bu ev de kent tapınağıydı. Tapınak, gerçekten bir konaktı; insandan uşakları, rahiplerden bir örgütü vardı... Kayıtlara göre tapınak yalnızca kentin dinsel yaşamının özeği değil, aynı zamanda sermaye birikiminin çekirdeğidir.”* (Childe, 2001, s. 111). İnsan eğer tanrıların ihtiyacını mükemmelen karşılamak için yaratıldıysa, kentin tarımdan alınacak verimin ve insanların “yazgı”sı tanrılar tarafından belirleniyorsa, tanrılar kızdırılmamalı, onlar adına tapınaklar yapılmalı, üretilen yiyecekler *“dünyanın merkezi”-“imago mundi (Dünya imgesi)”*yi (Eliade, 2003, s. 68) simgeleyen *“tanrının evi”* (Köroğlu, 2013, s. 68), *“tanrının sarayı”* olarak kabul edilen tapınaklara getirilmeliydi. Bu insanların yaratılış amacı ve görevi olarak kabul ediliyordu.

Sümer metinlerine dayanarak Eliade, insanın yaratılmasının ardından tanrıların beş site/şehir kurduklarını, onlara ad vererek, tapınak merkezi yaptıklarını; daha sonraki site ve tapınakların planlarını ise krallara aktarmakla (Kral Gudea heykeli, kucağındaki tapınak planı ile bu anlatının plastik sanatlardaki temsilini sunar) yetindiklerini yazar.⁶ Eliade, tapınak ve site modellerinin, önceden gökyüzünde mevcut olduğu ve deyim yerindeyse *“aşkın modeller”*⁷ olduğunu belirtir. Nasıl ki tapınaklar gökyüzündeki planların yansıması olarak yeryüzünde inşa ediliyorsa, krallar da gökyüzündeki

⁶ Tapınak planları gibi, kanunlar da tanrılar tarafından krallara bildirilirdi, tıpkı Hammurabi'nin, kendi adıyla bilinen kanunlarının yer aldığı stelde, Güneş Tanrısı Şamaş'tan kanunları bizzat alırken gösterilmesi gibi.

⁷ Mircae Eliade, Platon'un İdealar kuramında en meşhur ifadesini bulan göksel modeller kuramının, insanın eylemlerinin tanrısal varlıklar tarafından ortaya konan davranışların tekrarından (taklidinden) başka bir şey olmadığını ileri süren ve bütün dünyaya yayılmış arkaik bir anlayışın uzantısı ve geliştirilmiş hali olduğunu belirtir.

tanrıların yeryüzündeki bir yansıması gibiydi. “*Krallık kurumu da alâmetleriyle, yani taç ve tahtla birlikte gökten inmişti.*” (Jacobsen, 1939, s. 328 aktaran Eliade, 2003b, s. 83). Kral, tanrıların oğlu, temsilcisi olarak kabul ediliyordu. “*Sosyal hiyerarşinin en tepesinde yer alan Mezopotamya Kralı, tanrılarla yakın ilişki içindeydi ve dünyevi ve ilahi alanlar arasında bir aracı olduğu düşünülüyordu.*” (Ornan, 2014, s. 569).

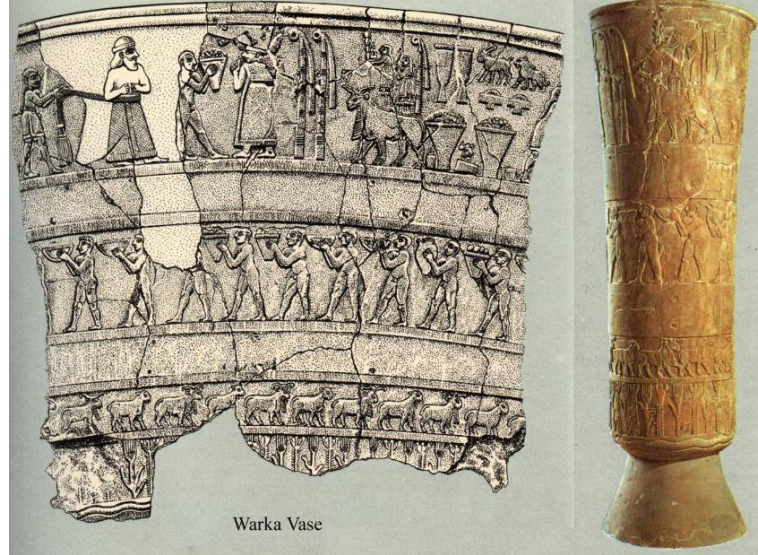
Krallığın da tanrısal bir kökeni vardı ve bu anlayış Asur-Babil uygarlığı yok olana kadar sürdü. Hükümdarın kutsallığı çok çeşitli biçimlerde ilan ediliyordu. Ona "ülkenin (yani dünyanın) kralı" veya "evrenin dört bölgesinin kralı" deniyordu; bunlar başlangıçta tanrılar için kullanılan sıfatlardı. Tanrılarda olduğu gibi, kralın da başının çevresinde doğüstü bir ışık parlıyordu. Kral daha doğmadan önce, tanrılar onun yazgısını hükümdarlık olarak belirlemişti. Kral, yeryüzündeki evlatları da kabul edilmekle birlikte, "tanrının oğlu" olarak görülürdü. Kralın tanrısal varoluş biçimini, kendisi tanrı olmadan paylaştığı söylenebilir, O tanrıyı temsil ediyordu, bu da arkaik kültür aşamalarında bir anlamda temsil ettiğiyle aynı olmasını da getiriyordu (Eliade, 2003b, s. 95-96).

Tanrılara hizmet etmek amacıyla yaratılan insanın, önceden belirlenmiş görevine uygun olarak, ürettiği artı ürünü, meşruiyetini gökyüzünden, tanrılardan alan ve kendisi de tanrısal bir varlık (yarı-tanrı) olarak konumlandırılan kral ve devlet otoritesine vermesi, o dönem için son derece doğaldı. Hilmi Yavuz, Marx'ın New York Daily Tribune gazetesine yazdığı bir makalesine dayanarak (tapınak ve rahipler aracılığı ile) “*artık-ürünü çekip alan ve onu temellük eden üst topluluğun*” yani devletin, toplumun gerçek ve hayali gereksemelerine karşılık gelen kamu işleri bağlamında ortaya çıkmış olabileceğini belirtir. Ancak üst topluluğun artık ürünü, kanalların açılması, tarım arazilerinin ıslahı, koruma amaçlı surların inşası (toplumun gerçek gereksemeleri) ya da tapınakların yapımı (toplumun hayali gereksemeleri) gibi kamu işlerinin dışında kendi iktidarının gücünü simgesel olarak gösterebilecek saraylar (lüks yoğaltım harcamaları) gibi yapıların yapımı için de kullandığının altını çizer (Yavuz, 2013, s. 77).

“*En geniş ölçekli mimari ürün*” (Sözen & Tanyeli, 1996, s. 128) olarak kent⁸, Sümerlerde merkezdeki tapınaklardan çevre duvarlarına kadar kralın gücünün bir göstergesiydi. Zamanla şehirler; “*Mezopotamya'ya özgü basamaklı piramitle, yani zigguratla taçlanmış insan yapımı tepelere dönüştüler; ziggurat insani alana*

⁸ Farklı bölümlere ayrılmış olan kentlerin içinde, çoğu kez yüksek bir teras üzerinde, ana kutsal yapı olan ziggurat, bunun yanında da kentin baş tanrısının tapınağı bulunuyor; ayrıca birçok tanrının tapınak ya da daha küçük olan şapelleri ile depolar ve rahiplere ilişkin mekanlar önemli bir yer kaplıyordu. Kimi kentlerde ana kutsal alan ayrıca bir duvarla kuşatılmış, böylelikle saray ve halkın ikametgahlarından koparılmıştı. Kimi durumlarda ise içinde halkın yaşadığı kesimden bir iç duvarla izole edilmiş olan alanda yalnızca saray ve tapınağa yer verilmişti (Sevin, 1999, s. 24).

hükmeden kutsal bir dağ” (Wright, 2006, s. 151) olarak şehir merkezinde yükseliyordu. Yazıdan sanata kadar her alanda tanrılar ve onların yeryüzündeki temsilcisi kralın gücü, kudreti, üstünlüğü, hakimiyeti ve otoritesi vurgulanıyor ve yüceltiliyordu. Tanrılar arasında, tanrılara hizmet için yaratılan insanlar ve tanrıların yeryüzündeki temsilcisi kral arasında yani aynı şehirde yaşayan insanlar arasında, Mezopotamyalılar ve savaş esirleri arasında, insan ve insan olmayan canlılar arasında yaratılan hiyerarşi, mitolojilerine ve sanat eserlerine de yansiyordu. Doğa öğeleri ve insan arasında oluşturulan varlık hiyerarşisinin, kral, rahipler ve diğer insanlar arasında yaratılan sosyal hiyerarşinin görünür olduğu ilk sanat örneklerden biri M.Ö. 3200-3000 yıllarına tarihlenen Uruk'ta bulunan (Şekil 3.10) Uruk ya da Varka Vazosu adıyla bilinen kült kabıdır.



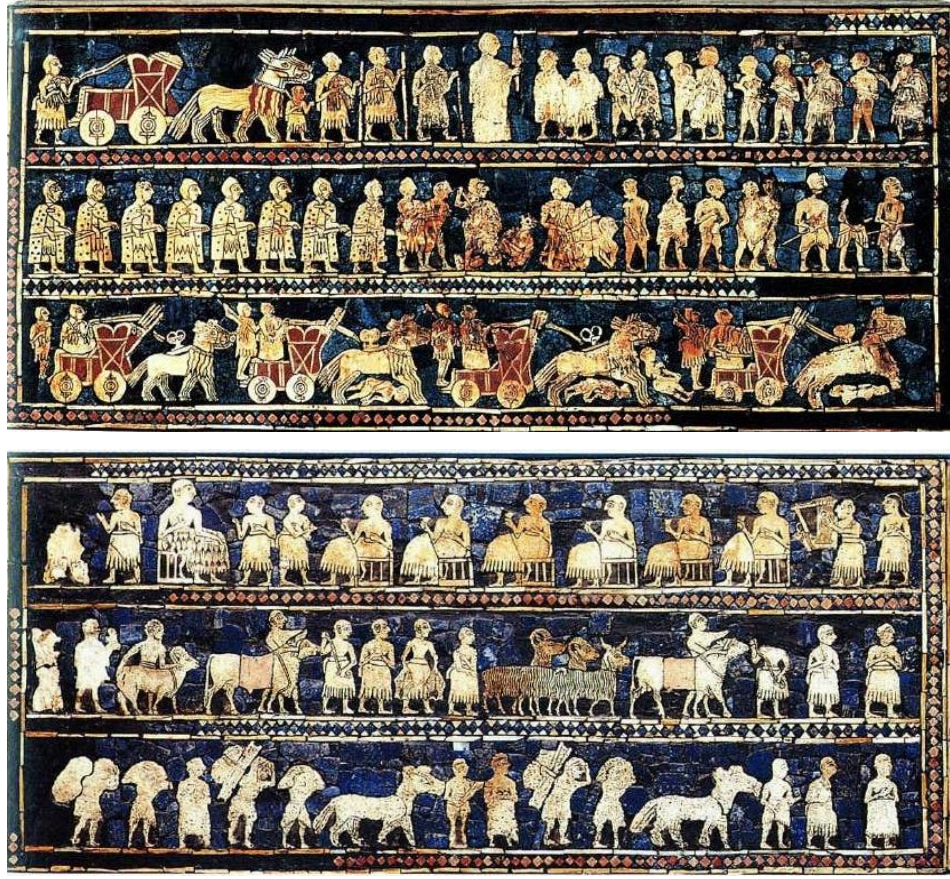
Şekil 3.10 Uruk/ Varka Vazosu, MÖ 3200-3000, Kaymak taşı, 106 x 36 cm, Irak Ulusal Müzesi, Bağdat

https://m.facebook.com/arkeopolis/photos/a.1396397920584936/1749000738657984/?type=1&theater&_rd=1

Kabın yüzeyindeki süsleme, vazonun dikey bir şekilde frizlere ayrılmasıyla oluşturulmuştur. Burada yaratılan bölümlenme, gruplandırma ve hiyerarşik düzenleme Sümerlerin ilk kil tablet örneklerinde de sıkça rastlanan dönemin sınıflandırma anlayışının görsel bir yansıması gibidir. Aşağıdan yukarı doğru sırasıyla, su dalgaları, bitkiler, evcil hayvanlardan oluşan doğa öğelerinin üzerinde ise çıplak olarak resmedilmeleri nedeniyle köleler olarak değerlendirilebilecek insanlar, ellerinde içinde yiyecek olan kaplarla gösterilmiştir. En önemli olayın yaşandığı en üst frize

daha geniş bir alan ayrılmıştır ve bu bölümde önemli kişiler, kral ve görevliler, getirilen hediyeleri, sunuları kabul eden tanrıça İştâr (ya da onun adına kabul eden tapınak rahibesi) ve onun arkasında ise getirilen hediyelerin, sunuların toplandığı, depolandığı görülür. Aşağıdan yukarıya doğru yapılan bu hiyerarşik düzenleme hem doğa öğeleri, insan olmayan diğer canlılar hem de insanlar arasındaki statü farklarını belirginleştirirken hediye, sunu adı altına artı ürünün toplanması (artı ürüne el konulması) sürecini de belgelemektedir. Dönemin inanç sistemi, tanrıların ve kralların insan algısındaki yeri ve önemi gösterilip tanrı ve krallar yüceltilirken sıradan insan ve insan olmayan canlılar, kral ve tanrıların hizmetine -yaratılış amaçları ve görevlerine uygun olarak- sunulmuş hizmetliler olarak gösterilir. Aynı zamanda sıradan insan ve insan olmayan canlıların varlık ve sosyal hiyerarşi içerisindeki yerleri belirlenir, tanımlanır, gösterilir, sağlamaştırılır ve meşrulaştırılır. Yeryüzünde yatay düzlemde bir arada yaşayan, varlık gösteren canlılar arasında (Aristoteles'in oluşturduğu varlık hiyerarşisinden yaklaşık 2800 yıl kadar önce) M.Ö. 3200'lü yıllarda bile dikey bir hiyerarşinin oluştuğunu göstermesi açısından dikkat çekici bir örnektir.

Ur Standardı'nda (Şekil 3.11) ise en alt bölümde, evcilleştirilen ve savaşlarda kullanılmaya başlayan canlılar yani atlar, tekerleği ve arabayı bulan Sümerlerin savaş arabalarına koşulmuştur. Savaş arabalarına ve atlara, yani güce sahip Sümerler, atlarının ayakları altında kalan düşmanlara karşı da son derece acımasızdır. Sümerlerin düşmanları dikey hiyerarşik düzenlemde en altta, yerde, acı içinde, atların ayakları arasında verilirken Sümerlerin ve Sümer kralının gücü ve başarısı vurgulanır, düşmanı karşısında yüceltilir. En üst bölümde ise esirler krala sunulurken, Ur Standardı'nın diğer tarafında en alttaki iki bölümde yer alan keçi, boğa, balık ve diğer savaş ganimetlerinin, en üstteki, üst sınıfın (kral ve soylular) yaptığı ziyafete getirilişi betimlenmiştir. Burada da insanlar içinde ve insan ile diğer canlılar arasındaki hiyerarşi son derece açıktır. Uruk Vazosu'nda, artı ürüne dönüşen, adak ve sunu adı altında tapınağa getirilen doğa öğeleri (hayvan ve bitkiler), Ur Standardı'nda savaş ganimetlerine dönüşerek üst sınıfın yapacağı ziyafet ve eğlence için krala sunulur.



Şekil 3.11 *Ur Standardı*, M.Ö. 2600, ahşap kutu üzerine deniz kabuğu, kırmızı kireç taşı ve lapis lazuli taşı ile işlenmiş mozaik, 49,53 x 21,59 cm, British Museum, Londra

<https://www.scribd.com/doc/64975612/Ancient-Near-East-Art>

Bir önceki bölümde, Neolitik yerleşim merkezlerinden Çatalhöyük'te insanların tinsel ve dünyevi tüm ihtiyaçlarının, birkaç basit bölüme ayrılan “ev” içinde, ev ölçeğinde ve merkezinde karşılandığı belirtilmişti. Ancak ilk şehirlerin kurulması ile ev ölçeği, kent ölçeğine genişlemiştir. Neolitik Dönem’de inşa edilen evler ya da tapınak yapılarından farklı olarak birçok farklı işleve uygun yapı inşa edilmiş, kanallar yapılmış ve şehrin çevresine duvarlar örülmüştür. İnsanın inşa faaliyetinin sınırları genişlerken, doğa ve çevre ile olan bağı arasındaki sınır ise daha da belirginleşir. Ian Hodder’in “ev” ve evcilleştirme arasında kurduğu bağdan hareketle, ev duvarlarının içerisi ve dışarısını ayırdığını belirtmiştik. Burada, kent ölçeğinde baktığımızda içerisi ve dışarısını, kent ve çevreyi, kültür ve doğayı, evcil ve vahşiyi, içerideki ve dışarıdaki insanı ayıran ise şehri çevreleyen duvarlar olarak karşımıza çıkar. Şehrin savunması, dış tehditlere karşı güvenliğinin sağlanması amacıyla inşa edildiği düşünülen ve bir

kralın şehre en önemli katkılarından biri olarak kabul edilen kent duvarları, aynı zamanda içerisi ve dışarısi arasında bir sınır oluşturur. Dolcerocca'nın da belirttiği gibi bu sınır, içeriye girişine izin verilecekler, içeride tutulacaklar ve dışarıda bırakılacakların kimler ve neler olacağına karar veren kral, egemen tarafından inşa ettirilir. Vahşi olan duvarın dışında bırakılır, içeriye alınan ise belli değişimlerden geçmek ve şehrin kurallarına uygun yönde değişmek, evcilleşmek durumundadır. Bu, doğa öğeleri, insan olmayan canlılar için geçerli olduğu gibi insanlar için de aynı oranda geçerlidir.

Duvarlar hem asıl itibariyle hem de sembolik olarak şehri doğadan ayırır, onu çevreler ve tanımlar. Şehirlerin kurulması insanla doğanın değişen ilişkisinin bir parçasıdır. Duvar da bu negatif ilişkinin en açık temsilidir: o içeriye dışarıdan, düşmanı halktan, ötekiyi kendinden, yabancıyı yerliden, kaosu düzenden, yabancı terbiyeden, vahşiyi evcilden ayıran bir 'tekhné'dir (Dolcerocca, 2019, s. 27).

Muazzez İlmiye Çığ'ın "*tarihte ilk kral kahraman*" olarak nitelendirdiği, "*üçte ikisinin tanrı, geri kalanının insan*"⁹ olduğuna inanılan, "*her şeyi gören ve bilen*" anlamına gelen Gılgamış (Gilgameş) adlı Uruk Kralıdır. Dünyanın bilinen yazılı ilk kahramanlık öyküsü olarak kabul edilen Gılgamış Destanı'na göre, Gılgamış, kral olur olmaz şehri düşmanlardan korumak için şehrin etrafına duvarlar ("*uzunluğu 10 kilometreyi bulan, 900'den fazla kulenin yükseldiği devasa surlar*" (Hrouda, 2016, s. 27)) ördürmüştür. Örülen duvarın dışında kalan, öteki olarak işaretlenen, içeriye alınmayan, dışlanan ise, düşman olarak görülen, hakimiyet altına alınması gereken doğa, kültüre ait olmayan, vahşi unsurlardır. "*Gılgamış destanında duvarın dışında kalan, insanın dışladığı ve hükmettiği şey, hayvanıyla, ormanıya, taşıyla, toprağıyla doğanın kendisidir. İnsanın ötesindeki doğa yalnızca belli koşullar sağlandığında insanın alanına girebilir.*" (Dolcerocca, 2019, s. 27). Gılgamış, destanda insanı, kültürü temsil ederken, meşruiyetini tanrılardan alan devlet ve kralın otoritesinin gücünü de temsil eder. Onunla savaşmak üzere tanrılar tarafından yaratılan Enkidu ise "*insan ve hayvan arasındaki eşikte*" (Ataç, 2010, s. 10) tam sınırdaki yer alır; doğada, insanlardan uzak, hayvanlarla bir arada büyümüş, konuşamayan, hayvanlar gibi beslenen, kıllı, kaba saba, kısaca kültürün, insanın alanına, şehre hiç girmemiş, dışarıda bırakılan yabani öğeleri taşıyan hayvan-insandır ve şehre girebilmesi, kültürün alanına dahil olabilmesi için, ehlileştirilmelidir. Bunu en iyi yapabilecek ise bir kadındır, Uruk şehrinin tapınağının başrahibesi, erkekleri cinsel yönden eğiten

⁹ Krallığın teolojik dayanağı Gılgamış'ın üçte iki tanrı oluşuna dayandırılır. (Demirci, 2014, s. 43)

rahibelere biri olan Samhat'ı¹⁰ bu iş için görevlendirir. Çığ'a göre, Samhat, ona "kırların adamı" anlamına gelen Enkidu adını vererek işe başlar, saç ve sakallarını keser, yıkar ve getirdiği giysileri giydirerek görünüşünü şehre girebilecek hale dönüştürür. Ardından ona insan gibi yemek yemeyi, su içmeyi, sevmeyi, sevişmeyi ve konuşmayı öğreterek davranışlarını da kültürün alanına girmeye uygun hale getirir. Önceden vahşi bir hayvana benzeyen Enkidu, hiç itiraz etmeden, mücadele etmeden uysal bir tavır sergiler. Ehlileşen, uyum sağlayan, artık eskisi gibi hayvanların yanına yaklaşmaz olduğu, kültür alanına girmeye hazır hale getirilen kırların adamı şehre götürülür. Gılgamış'la olan ilk mücadelesinde hiçbir üstün gelemez ve onlar da dost olmayı seçerler, birlikte sedir ormanlarının korkunç bekçisi Humbaba'yı, Tanrıça İnanna'nın başlarına musallat ettiği Gökboğası'nı öldürmeyi başarırlar. Hikaye, Gılgamış'ın ölümsüzlük ilacını aramak üzere çıktığı yolculuktan Utnapiştim'in kendisine verdiği sonsuz gençliği bir yılanı kaptırmasıyla ölümsüzlüğe ulaşmanın mümkün olmadığını anlaması ve yaşadıklarını kent duvarlarına yazdırması ile sona erer.

Mehmet Ali Ataç, Enkidu'nun hayvanlarla başlangıçta iç içe olan yaşamının, modern zamanlardakinin aksine, antik çağlarda insanın hayvanlarla olan ilişkisinin daha yakın olduğuna dair öne sürülen görüşlerin (Ataç, 2010, s. 8) bir kanıtı olarak okunması gerektiğini belirtir. Hikayede Enkidu'nun geçirdiği değişim, insanın avcı-toplayıcı yaşam biçiminden yerleşik hayata, oradan da kentsel yaşam biçimine geçişini, Samhat ile birleşmeleri ilk günah ve cennetten kovulmayı, kısaca Enkidu'nun değişimi "*insanın doğadan kültür dünyasına geçişini*" yansıtmaktadır (Gezgin, 2011). Ancak bu değişim, kültür alanına geçiş, bir uygarlaşma anlatısı olarak okunmak yerine eleştirel bir okumaya açıktır. Burada insanın, diğer insanlar da dahil doğaya ait olan tüm alanı ve özellikleri değiştirmeye, hakim olmaya ve sahiplenmeye çalıştığı açıktır. "*Enkidu tıpkı doğaya ait, yaşayan veya yaşamayan tüm varlıklara yaptığımız gibi, ıslah edilmiş, işlenmiş, evcilleştirilmiş, ve sahiplenilmiştir. Bundan da öte, o artık kutsallaşmış, o henüz farkına varmasa da doğayı olumsuzlayacak özne, yani insan olmuştur.*" (Dolcerocca, 2019, s. 29).

Gılgamış ve Enkidu'nun birlikte Humbaba'ya savaş açması, onu öldürmesi, aslında bölgenin ormanlarının yok edilmesine, ormansızlaştırılmasına neden olan zihniyeti gösterdiği gibi bu sürecin yazılı bir belgesi olarak da görülebilir.

¹⁰ Bazı kaynaklarda tapınağa bağlı bir rahibe olarak belirtilirken, diğerlerinde fahişe olduğu ifade edilir.

Mezopotamya’da, insanların yakacak ihtiyacı ve inşa faaliyetlerini karşılayacak yeterli kereste, orman stoğu olmadığı için bu ihtiyaç kuzey bölgelerden karşılanır. M.Ö. 3. binyıldan itibaren Fırat’ın yukarı kesimlerine kadar olan “*ormanlık arazilerin yok edildiğine*” dair sayısız bulgu olduğunu belirten Scott’a göre, insanlar “*bir şekilde kereste veya yakacak odun toplamak için yapılan kesimlerle ormanlık arazilerin aşırı miktarda çayırılık yerlere dönüştürülmesi*”ne (Scott, 2019, s. 175) neden olmuşlardır. Destandaki bu bölümü Muazzez İlmiye Çığ şu şekilde aktarır;

Gılgamış; “Biliyorsun, ülkemizde orman yok. Halkımız gerekli ağacı, keresteyi oradan getirmeye çalışıyor, ama ejder yüzünden ormana rahatlıkla giremiyor insanlarımız. Eğer gidip o canavarı öldürürsek, ülkemize rahatlıkla kereste getirilir. Binalarımız, eşyalarımız, teknelerimiz, bol bol yapılabilir. Ayrıca böyle bir olay adıma ad, sanıma san katar. Bu kahramanlığım kolay kolay unutulmaz” dedi (Çığ, 2013, s. 22).

Humbaba’nın öldürülmesi bölümü ile Gılgamış Destanı, Mezopotamya’nın ormansızlaştırılmasına neden olan sedir ağaçlarının kesilmesinin, kentin odun ihtiyacına ek olarak egemenin (kralın) adının, şanının ve kahramanlığının dilden dile aktarılması ve egemenin yüceltilmesi için bir araç olarak kullanıldığını da gösterir. “*Humbaba’yı öldürerek şanını yürütmek aslında insanın kendi çıkarları için doğayı katledişinin bir sembolüdür. Enkidu bu yolculuğa çıkmaması için Gılgamış’ı uyarırken ona Humbaba’nın sesinin tufan, konuşmasının ateş, nefesinin ölüm olduğunu söyler.*” Enkidu, Gılgamış’ı aslında ormansızlaştırmanın sonuçlarıyla “*sel felaketi, kuraklık ve kıtlık*” ilgili uyarılmaktadır (Dolcerocca, 2019, s. 31). Oysa Gılgamış, Dolcerocca’nın da belirttiği gibi, uyarılara kulak asmaz, adını yaşatmak, yüceltmek, ölümsüzlük (en azından adının ölümsüzlüğü) için kısaca kendi çıkarları ve hırsları için, kentine hakim/egemen bir kral olmanın ötesinde, egemenlik alanının sınırlarını gösteren duvarları aşip onun ardındaki, kentin ham madde ihtiyacını karşılayacak hazır, verili, doğal kaynak olarak gördüğü ormanı, egemenliği altında olmayan doğal alanı, yani doğayı yok etme pahasına da olsa, onu düşman olarak addedip, hakimiyeti altına almaya çalışmıştır (Dolcerocca, 2019).

Ormanın yok oluşu beraberinde erozyon ve alüvyonlaşma, yani taşkınlar ve sel baskınlarını da getirmekte, “Tufan” mitlerini de yansıtmaktadır. Sürekli ekilen toprağın yorgunluğu ve tuzlanma ise bölgede yaşanan başka ekolojik sorunları oluşturur. Kanallar aracılığı ile yapılan sulama, tuzlanma için ana etmendir. James C. Scott, Robert McCormick Adams’ın çalışmasına dayanarak, M.Ö. 2400’den sonra bölgede bir ekolojik gerileme yaşandığını ve bunun en önemli nedenlerinden birinin

tuzlanmanın artışı olduğunu belirtir. Barthel Hrouda'ya göre ise; sulama kanalları ile yapılan tarımla, topraktan “*Klasik dönem Yunanistanı'nda en fazla bire yedi, antik dönem İtalya'sında ise bire dört*” (Hrouda, 2016, s. 72) verim alınırken Aşağı Mezopotamya'da bu oran “bire otuza” ulaşmıştır. Bu çözüm, yani toprağın nehir suyu, sulama kanalları ile sulanması, giderek toprağın tuzlanmasına neden olur ve ilerleyen dönemlerde bire altı ile bire ona kadar düşer. “*Mezopotamya kentlerindeki yetkililerinin toprakta tuzlanma sorununun her zaman farkında oldukları ve bununla başa çıkma yöntemleri uyguladıkları*” (Kuhrt, 2010, s. 25) belirtilse de bu verimlilik oranı karşılaştırması, insanın topraktan daha fazla verim almak için bulduğu çözümün, uzun vadede alınan ürün miktarını azalttığını ve toprağa zarar verdiğini de açıkça göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Şehirlerin kurulmasıyla, insan dışarıda bıraktığı doğa ile arasına aşılmaz duvarlar örmeye başlamış, onu kendi çıkarı için kullanabileceği bir kaynak, verili hammadde olarak görmeye başlamıştır. Doğayı daha önceki dönemlerde basitçe besin ihtiyacını karşılamak için kullanan basit avcı-toplayıcı topluluklardan farklı olarak toprağı, suyu, kili, ağacı, taşı, madeni ile yeryüzünün tüm alanlarını verili, hazır bir kaynak olarak görüp, istediği gibi işleyip, kendi ihtiyacına göre şekillendirip kullanabileceği, dahası üzerinde hakimiyet kurabileceği bir egemenlik alanı olarak görmeye başlamıştır. Verdiği zararı, tuzlanma örneğinde olduğu gibi düzeltme çabaları gösterse de, uzun vadede bu kaynağı kaybetme riskinin farkında olsa bile, onun için önemli olan, o an için kendi çıkarlarına hizmet etmesi ve ihtiyacını karşılamasıdır.

Sümerler döneminde birbirinden bağımsız kent devletleri, nüfuslarının artışı ve yayılmaları nedeniyle birbirlerine oldukça yakındı ve sürekli savaşlar, mücadeleler yaşanıyordu. İlk kez tek bir merkezi devlet otoritesi altında toplanmaları Akad/Kiş Kralı Sargon zamanında M.Ö. 2300'lerde oldu. Gılgamış'ta gördüğümüz, adını yüceltme ve ölümsüzleştirme çabası, Sargon'un torunu olan bir diğer Akad Kralı Naram-sin'in kendisini “tanrı” ilan etmesi ve “*(evrenin) dört köşe(si)nin kralı*” (Mieroop, 2007, s. 62) ünvanını alması ile doruk noktasına ulaşır. Gılgamış örneğinde egemen, yazılı metinle bir destanla yüceltilirken Naram-sin ve diğer Sümer Kralları ise savaş sahneleri, kazandığı zafer ve ele geçirdiği ganimetleri gösteren görsel, plastik sanat eserleri üzerinden yüceltilir. Bunlardan en önemlisi, M.Ö. 2200'lere tarihlenen, 2 metre yüksekliğinde taştan yapılmış (Şekil 3.12) Naram-sin Zafer Steli'dir. Bu taşı, Naram-sin'in, Zagros Dağları'nda yaşayan Lulubilere karşı kazandığı zaferin görsel anlatımı olarak düşünmek yerine, hem devlet otoritesini, hem askeri silahları elinde

bulunduran hem de kendisinin bir tanrı olduğu ve tüm dünyanın, evrenin hakimi olduğunu düşünen, bunu ilan eden ve sürdürmeye çalışan egemenin kendisini yüceltme aracı olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Burada tırmandığı dağ, somut olarak bir doğa ögesi olsa da simgesel olarak aşılması güç, sarp, dik, gökyüzü ve tanrılarla ilişkilendirilen bir alandır ve dağın ele geçirilmesi, gücün ele geçirilmesidir. Ele geçirmeye çalıştığı kendisine ait olmayan doğa alanı ve orada yaşayan halk, yani onun hakimiyeti, boyunduruğu altına almaya çalıştığı doğa ve diğer insanlardır. Lulubiler, Naram-sin'in ayağının altında ezilirken, aşağı düşerken ve ona aşağıdan yalvararak bakarken o ve muzaffer ordusu, gözünü dağın zirvesine, yükseklere, güce çevirmiş ve gökyüzünde yer alan onun ilahi korumaya sahip olduğunu gösteren güneş disklerine bakmaktadır.



Şekil 3.12 *Naram-sin Zafer Anıtı*, M.Ö. 2254-2218, kireçtaşı kabartma, 200 x 105 cm, Louvre, Paris

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123450>

Diğerlerinden daha üstte ve daha büyük betimlenmiş Naram-sin'in başında ise ilahi ve tanrılara özgü bir güç sembolü olarak boğa boynuzlu bir başlık vardır. İnsanları ezen tanrı-kral, yani dönemin egemen gücü, doğanın simgesel olarak tanrılarla ve güçle ilişkilendirilen boğa boynuzu, dağ ve güneş diskleri ile hem insanlar, hem de doğa unsurları karşısında yüceltilmiştir. Boğanın gücünü ele geçirmiş (evcilleştirme işlemini tamamlamış) bir başlık olarak başında taşımakta olan egemen, insanların üzerine basarak gözünü diktiği bir sonraki hedefi, dağı (dünyanın ulaşılması zor tüm topraklarını, zirvelerini ve gökyüzüne açılan kapıyı) ele geçirecektir. Egemen, diğer

insanlar ve doğa karşısında engel ve sınır tanımamakta, hakimiyet alanını genişletip, adını yüceltmeye, ölümsüzleştirmeye çalışmaktadır. Sanat da egemenin bu amacını görselleştiren bir araç olarak kullanılmaktadır.

M.Ö. 2. binyılın ilk yarısı içinde yıkılan kent devletleri, yerini Yukarı Mezopotamya’da Assur, Aşağı Mezopotamya’da ise Babil devletlerine bırakmıştır. “*Son Sümer Devleti olan III. Ur Sülalesinin yıkılışından sonra... Sümer kent-devleti anlayışı... yerini ulusal devlet kentlerine bırakmak durumunda kalmıştır.*” (Sevin, 1999, s. 24). Assur Devleti, M.Ö. 1000’lerden itibaren Yeni Assur Dönemi’nde güçlü bir imparatorluğa dönüşmüş ve devlet yönetiminde son derece yayılmacı, savaşçı ve fetihçi bir politika izlemiştir. Egemen gücün, hükmettiği alanın genişlemesinin bir sonucu olarak insan-doğa ilişkisindeki değişim egemen güç lehine gittikçe daha da fazla artar ve egemenin doğa üzerindeki baskısı giderek çoğalır, bu değişim sanat örneklerine de yansır.



Şekil 3. 13 Aşşur-nasir-pal II. Kalhu Sarayı, Taht Odasında yer alan Kabartma, M.Ö. 865-860, Kabartma, 195 x 432,80 cm, Nimrud, Kuzeybatı Sarayı, British Museum, Londra

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-0502-15

M.Ö. 883-859 yıllarında hüküm süren Aşşur-nasir-pal II’nin Kalhu’daki sarayında taht odasında yer alan kabartmanın (Şekil 3.13) önüne kralın tahtı yerleştirilmiştir. Ortada yer alan bitkisel motif, hayat ağacını temsil eder ve üzerinde baş tanrı Assur, güneş kursu içinde, kanatlı ve başında boğa boynuzlu tacı ile

belirtilmiştir. Ağacın her iki yanında simetrik bir şekilde iki kez yer verilen kral, yukarıda yer alan tanrıyı işaret ederken, arkasında yer alan kanatlı, boğa boynuzlu ve insan vücutlu kutsal yaratıklar, cinler yer alır ve ellerindeki çam kozalakları ile kralı kutsamaktadır. “Kanatlı güneş kursu içindeki baş tanrı Assur gökten yere iner durumda betimlenmiştir. Böylece kralın tahtına tanrı tarafından oturtulduğu ve gücünü tanrıdan aldığı anlatılmak istenmiş olmalıdır.” (Sevin, 1999, s. 50-51). Sümerler döneminden beri kralın gücünü ve meşruiyetini tanrılardan aldığına inanılır, taht odasındaki yerleştirilme pozisyonu dikkate alındığında, burada oluşturulan kompozisyon ise bu inanişin görsel sanatlardaki yansıması gibidir. Tahtının arkasında yer alan hayat ağacı, üzerinde yer alan tanrı ve her iki yanındaki kutsal yaratıklar ile kralın ve tahtının yani hükümdarlığının, egemenliğinin kutsallığı ve yüceliği vurgulanırken, kompozisyonda yer alan doğa unsurları ise kralın kutsallığının ifadesi olan sembollere dönüşür.



Şekil 3.14 Bahçede Aslanlar, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra

<https://www.getty.edu/art/exhibitions/assyria/>

Öte yandan, ilk Sümer şehirlerinin oluşturulması ile şehir duvarlarının dışarısında bırakılan vahşi doğa öğeleri (Şekil 3.14’te görüldüğü gibi) doğal ortamından kopartılarak şehre getirilip saraydaki yapay botanik bahçelerinde (hayvanat bahçesi, kraliyet parkında) tutulabilmektedir. İnsanların savaşlarda

katledilmesi, savaş esirleri olarak ele geçirilmesi, çalıştırılması nasıl ki doğal karşılanıyorsa, vahşi hayvanlar da doğal ortamından kopartılıp, insanın istediği şekilde, koşullarda ve zevkine uygun olarak yaşamak zorunda bırakılabilirdi. Evcil hayvanlardan farklı olarak, evcilleştirilmeden hala vahşi doğasını koruyarak kapalı bir ortamda tutulabilirdi. Jean-Pierre Digard, eski Sami dillerinde, evcilleştirme teriminin kullanılmadığını belirtir. “Hayvanlar kimi zaman ‘yakın’ diye, kimi zaman da ‘boyun eğdirilmiş’ diye nitelendiriliyor.”du (Picq, Digard, Cyrulnik, & Matignon, 2019, s. 83). Hayvanla aradaki fiziksel mesafe azaltılırken, hayvanın üzerinde kurulan hakimiyet, güç ve üstünlük arttırılıyor, hayvanlar aynı zamanda seyirlik bir malzeme haline gelmeye başlıyordu.



Şekil 3.15 *Kraliyet Aslan Avı*, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra

<https://www.getty.edu/art/exhibitions/assyria/>

Yeni Assur sanatında en sık rastlanan betimlerden biri savaş sahneleridir. Bu dönemdeki zihniyeti ve insan-doğa ilişkisinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini en iyi özetleyebilecek sanat örneklerinden biri ise insan-doğa arasındaki savaş sahneleri olarak algılanabilecek Asurbanipal'in (Aşşur-ban-apli) aslan avını konu edinen kabartmalardır. “Sarayın botanik bahçesinde beslenen aslanlar, halkın huzurunda, mızraklı ve kalkanlı korumaların oluşturduğu bir dairenin içinde yapılan kontrollü bir av şenliğinde kafesten bırakılmakta, kral da bu aslanları avlamaktadır.” (Köroğlu,

2013, s. 190). O dönemde yapılan kontrollü avın tüm aşamalarını gösteren bu kabartma (Şekil 3.15), aslanın kapalı tutulduğu kafesten salıverilmesi ile başlar; karşısında miğferi, ok ve yayı, mızrağı, arkasında yardımcıları ile kendinden son derece emin bir şekilde duran korkusuz “avcı”, savaşçı, tanrı vekili, kral, egemen Asurbanipal yer alır. Ormanın en güçlü, hızlı, vahşi ve tehlikeli hayvanlarından biri olan aslan karşısında Kral hiçbir zorlanma belirtisi göstermez. Ormanın vahşi avcısı aslan, botanik bahçesinde tutulan, istendiğinde zevk için avlanan bir ava, “ormanın kralı, avcı aslan”, “dünyanın kralı Asurbanipal’in avına”¹¹ dönüşmüştür. Avcı-toplayıcı ataları, yiyecek ihtiyacını karşılamak için avlanırken, bu örneklerden de görebileceğimiz gibi bu dönemde kral tarafından yapılan avlanma, ihtiyaç nedeniyle değil istek ve zevk üzerine yapılmaya başlamıştır.

Assur yazıtlarında yer alan “*Tanrı Ninurta ve Nergal’in vahşi hayvanları krala verdiği ve onları avlamasını emrettiği*” (Ataç, 2010, s. 133) ifadeye göre hayvanlar krala tanrılar tarafından sunulur ve avlanma tanrısal bir görev, buyruk olarak krala verilir. Avlanmanın tanrısal bir görev olarak sunulması ve kralın halkını tehlikelere ve düşmana karşı korumasına dair sembolik bir anlam içerdiği düşünülse de insan-doğa ilişkisindeki dönüşümün insan olmayan canlılar aleyhine geliştiğini nesnel olarak gözler önüne koymaktadır. Kral, halkının karşısında gücünü avladığı hayvan üzerinden göstermek ister, egemen güç yani kral yüceltilirken, diğer canlı, hayvan aşağılanır. Yukarıdaki frizlerde bir aslanı kuyruğundan yakalarken, diğerinde aslanları bir tasma ile tutarken gösterilir. Hayvanın iplerini elinde tuttuğu gibi, kaderini ve hayatını da ellerinde tutar kral, bu ona tanrılar tarafından verilmiş bir hak ve görevdir. Kralın etrafındaki insanlar ataları gibi avın başarılı geçmesi için işbirliği halindeki grubun diğer üyeleri değil, avcıyı herhangi bir olumsuzlukta korumak için orada hazır bulunan saray görevlileri, askerler, hizmetlilerdir. Kral tanrısallığını ve gücünü halkına göstermek ister ve avını halk önünde gerçekleştirir. “Av” artık izleyicisi olan ve muhtemelen izleyici tarafından alkışlanan, onları eğlendirip coşturan bir eğlence aracına ve avcının yani kralın yüceltilmesini sağlayan bir gösteriye dönüşmeye başlamıştır.

Gılgamış ve Enkidu’nun Humbaba ve Gökboğası ile olan mücadelesine benzer şekilde Asurbanipal de aslanla mücadeleye girer (Şekil 3.16). Ancak bu sefer düşmanına karşı birlik olan iki dostun, iki insanın yardımlaşması yerine, Asurbanipal

¹¹ Dönemin en büyük ve geniş topraklarına sahip imparatorluğun hükümdarı olması nedeniyle “dünyanın kralı” olarak anılıyordu.

arkasında bir asker, bir görevli ile düşmanına karşı savaşıır. Askerin, görevlinin, daha alt seviyede konumlanan diğer insanın desteğini ve hizmetini arkasına almış kral, gücü kendisinde toplamıştır, düşmanını elinin tek bir hamlesi ile öldürebilecek kuvvete sahiptir artık. Bu sahne arkasına gerekli teknik ve insan gücü desteğini almış güçlü insan ve zayıflamış doğanın mücadelesini gösterir. Mücadelenin kuralları ve sınırları da insan tarafından belirlenir, vahşi olan doğa ise insanın kurallarına uymaya zorlanır.



Şekil 3.16 *Aslan Aві*, detay, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra

<https://arkeofili.com/asur-krali-asurbanipalin-aslan-avi/>



Şekil 3.17 *Aşur-nasir-pal II, Aslan Aві*, M.Ö. 865-860 Kalhu (Nimrud), Kuzey Sarayı, British Museum, Londra

https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=361980001&objectid=367027

Ur Standardından beri tekrarlanan savaştaki at arabalarına koşulmuş atların bacakları arasına düşen ölü ya da ölmek üzere olan düşman askerleri yerine (Şekil 3.17’de olduğu gibi) aslan ve boğa gibi vahşi hayvanlar yerleştirilebiliyordu. Bu kompozisyon, doğanın mağlup, yaralı, ölmek üzere, gücünü kaybeden bir düşmana dönüştüğünü gözler önüne sererken savaştaki düşmanlarına karşı güçlü, üstün ve acımasız Assurluların insan olmayan canlılara, doğa unsurlarına karşı da son derece merhametsiz olduğunu gösterir. Asurnasirpal II, (Şekil 3.18’de) boğa avında elde ettiği başarısını kutlarken (Şekil 3.19’da) ise Elamlar’a karşı Til Tuba Savaşı’nda kazandığı zaferini kutlarken gösterilmektedir.

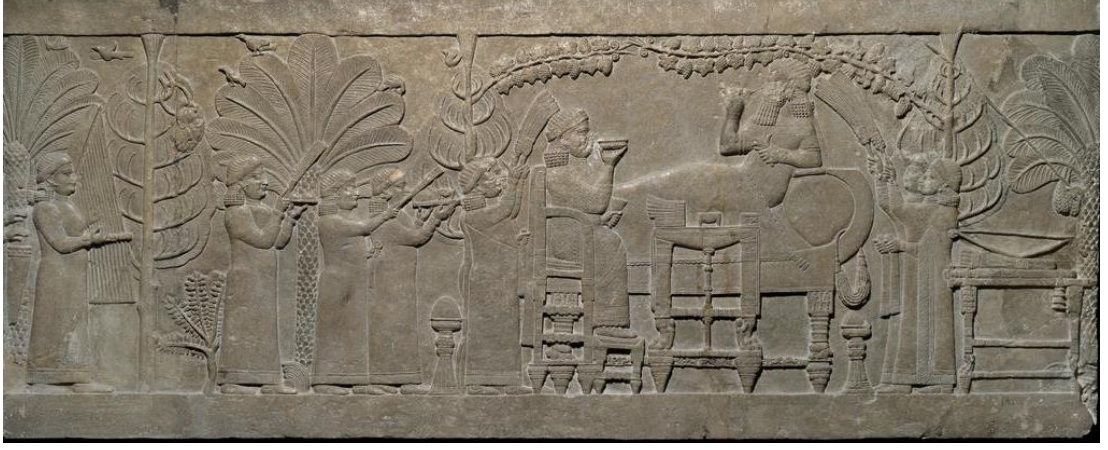


Şekil 3.18 Boğa Avı Sonrasında Kutlama, M.Ö. 875-860, Kalhu (Nimrud) Kuzeydoğu Sarayı, British Museum, Londra

<https://www.getty.edu/art/exhibitions/assyria/>

Yeni Assur sanatında çoğunlukla erkek dünyasını ve aynı zamanda çoğunlukla erkek hayvanları gördüğümüzü belirten Mehmet Ali Ataç’a göre; “*hem savaş hem de kutlama sahnelerinde düşmanın yerine vahşi hayvan geçebiliyordu.*” (Ataç, 2010, s. 20). Şekil 3.19’da Elam Kralı’nın yenilen düşmanın kesilen başı bahçede bir ağaçta sallanırken, Assur Kralı, saray bahçesinde uzanmış, karşısında kraliçe ile içkilerini yudumlar. İnsanlar, kraliyet üyelerine yiyecek sunarak, onları serinleterek, keyifle zaferlerini kutlayabilecekleri ortamı hazırlayan hizmetlilere dönüşürken, doğa öğeleri ise güç sahibinin dinlenme, zafer kutlaması ve keyif sahnelerini oluşturan ortamı, “arka planı” oluşturur. “Doğanın arka plana dönüşmesi” ise daha sonraki dönemlerde neredeyse genel bir kompozisyon kuralına dönüşecektir. Nicolas Bourriaud’nun, “16.

İstanbul Bienali Saha Raporu”nda belirttiği gibi, iki bin yıla yakın bir süre boyunca insanın arkasında doğa, insanın istediği şekilde düzenlediği bir dekor, arka plan olarak tasvir edilecektir.



Şekil 3.19 Assurbanipal Til Tuba Zaferini Kutlarken, M.Ö. 645-640, Kabartma, Ninova, Kuzey Sarayı, British Museum, Londra

<https://www.getty.edu/art/exhibitions/assyria/>

Mezopotamya sanatında insan-doğa ilişkisinin sanata yansımaları üzerine yapılan incelemede öne çıkan örneklerden biri de karışık yaratıklardır. İnsan başlı, kartal kanatlı, boğa gövdeli ve başında boğa boynuzlarının yer aldığı bir başlık taşıyan karışık yaratık Lamassu (Şekil 3.20), II. Sargon tarafından (M.Ö. 721-705) yaptırılan Dur-Şarrukin şehrinin ve saraylarının kapısına koruma amaçlı yerleştirilmiştir. Lamassu/Shedu bir anlamda, daha önce Göbekli Tepe’de yer alan aslanlı kapı ve dikilitaşların üzerinde yer alan hayvan kabartmaları, Çatalhöyük’te evin duvarları, dikmeleri ve payandalarına yerleştirilen boğa boynuzları gibi koruma, korkutma amacıyla hayvan öğelerinin farklı bir coğrafyada aradan geçen 6-8 binyıllık zaman farkına rağmen hala kullanılmaya devam ettiğini gösterir. Boğa boynuzunun ilahiliği simgelediği bu karışık yaratık, insanın zekası, boğanın gücü ve kartalın hızının tek bir canlıda vücut bulmuş halidir. 4 metreye yaklaşan boyu ile oldukça korkutucu görünen yekpare kireç taşından yapılan yüksek kabartma lamassu çifti, Yeni Assur İmparatorluğu’nun ve Kral Sargon II’nin güç, zeka, hız ve ilahi özelliklerini sergileyerek, düşmanlarına korku salmayı amaçlar ancak ortada doğada var olmayan melez bir varlık çıkar. İnsanın diğer canlılara göre adaptasyon yeteneğinin kısıtlı olması nedeniyle alet yaparak var olma savaşında şansını arttırdığını biliyoruz ancak

burada hayvanların koruyucu ve korkutucu olduğunu düşündüğü özelliklerini sembolik olarak kendisinde toplayarak, bu özellikleri temellük etmeye çalıştığını söyleyebiliriz.



Şekil 3.20 Lamassu, M.Ö. 721-705, Sargon II Sarayı Dur-Şarrukin, Korsabad, Louvre, Paris

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/winged-human-headed-bull>

Antik dönemde animistik/natüristik evren algısının yaygın ve egemen olduğunu ifade eden Kürşat Demirci'ye göre, modern insan ile antik insanı ayıran en önemli zihniyet farklarından biri metamorfik kalıba oturan düşünme tarzıdır. Bu anlayışa göre varlıkların arasında ontolojik ve hiyerarşik bir farklılık gözetilmeden, her türlü varlık tipinin birbirine dönüşebileceği, özdeş bir yaşam alanı ve evrensel bir ruhun varlığından bahseder. Ona göre; “*Mitolojik retorikte sürekli form değiştiren tanrılar, inkarnasyon-avatar motifleri, ‘insan-hayvan-bitki kardeşliği’ ya da pek çok benzeri fenomen bu arketipten kaynaklanır.*” (Demirci, 2014, s. 4). Mehmet Ali Ataç ise Yeni Assur sanatında, insan ve hayvan figürlerinin sadece yan yana getirilmesinden bir arada verilmesinden öte, bu varlıkların anatomilerinin birbiri içerisinde harmanlandığını, bu nedenle her ikisinin ontolojik olarak aynı kökenden geldiklerinin

düşünüyor olabileceğini belirtir. Aynı zamanda Lamassu örneğinde olduğu gibi “*bu tür cinlerin kötü ruhlu kişileri geri çevirdiği, kapıları korudukları ve onları yaptıran kralın yolunu güvence altında bulundurdukları*”na inanılırdı (Sevin, 1999, s. 53). Karışık yaratıkların tasvirinde dönemin hakim dini inançlarının büyük rol oynadığı, türler arası geçirgenlik, dönüşüm, birliktelik ve insan-hayvan arasındaki ilişkinin modern zamana göre daha yoğun ve yakın olduğu göz önüne alınsa bile insanın, canlıların verili olan özelliklerini kendinde toplamaya, temellük etmeye, kendisini güçlendirmeye çalıştığı görülür. Aynı zamanda bu özellikleri değiştirmeye ve melez canlılar yaratmaya dönük istek ve zihin yapısının başlangıç aşamalarını bu yaratıklarda görmenin mümkün olduğu da düşünülebilir.

Mezopotamya’da ilk kullanımlarına özellikle mühürlerde rastladığımız hibrit, karışık yaratıklar için en erken örneklerden biri ise yılan boyunlu aslan, leopardır (Şekil 3.21). Dekoratif bir özelliğe sahip olduğu düşünülebilecek tekrarların yer aldığı mühür üzerinde yer alan hayvan, iki hayvanın en önemli ve güçlü özelliklerini barındırır. Yılanların birleşik olarak verilmesinin sembolik olarak “*Fırat ve Dicle ırmaklarının birleşimi*” ni simgelediği düşünülür (Waddell, 2017, s. 11), yılanın zehri ve aslanın yırtıcılığı ile mühürlenene nesne korunur, mühür sahibinin kimliği ve gücü sergilenirdi. Klaus Schmidt’in belirttiği gibi, “*Sadece bu nesneye el atmak isteyenlerin bile, bu iki hayvanın yol açacağı büyük bir tehlikeyle karşı karşıya kalabilecekleri gösterilerek ürkütülmeleri*” (Schmidt K. , 2018, s. 233-234) amaçlanmış olabilir.



Şekil 3.21 Silindir Mühür ve Tablet, M.Ö. 3500-3100, Louvre, Paris

<https://www.evrensel.net/haber/316879/muhrun-tarihi-eski-mezopotamya-ve-anadoluda-muhur>

Araştırmalara göre karışık yaratıkların ortaya çıkış öyküsü birçok evreden geçmiştir. M.Ö. 5., 4. ve erken 3. binde Obeyd ve Uruk Dönemi'nin ilk

şekillendirici evresinde, farklı hayvanların karakteristik yapıları, güçlü ve tehlikeli karışık yaratıklarda birleşmiştir. Karışık yaratıklar M.Ö. 3. binde, Akkad Hanedanlığı zamanındaki ikinci evresinde, korkunç canavarlar olarak yakalanır ve cezalandırılır... M.Ö. 2. binin başlarındaki Eski Babil Dönemi'nde ise iyi niyetli ve kötü niyetli yaratıkların çatışmasına dönüşür. M.Ö. 2. binin ikinci yarısında hayvan başlı cinler çoğunluktadır ve Yeni Babil Dönemi'nin sonlarına kadar, Lamashtu ya da Pazuzu örneklerinde olduğu gibi, bireyleştirilen korkunç yaratıklar olurlar (Schmidt K. , 2018, s. 236).

İnsan sakalı ile betimlenen bir boğa başının bulunduğu lirin (Şekil 3.22) ön yüzünde ise yukarıdan aşağı dört sahnede insan gibi hareket eden hayvanlar ve insan hayvan karışımı yaratıklara yer verilmiştir. En üst sahnede ise bir erkek figürü¹² kollarını doladığı iki boğa arasında yer alır. “İnsanın iki hayvan arasında gösterilmesi, bu hayvanların genellikle boğa ve aslan olduğunu düşünürsek, insanın bu hayvanları kontrol edişyle, düşmanlarına boyun eğdirişini ifade edilmek isteniyor olabilir.” (Waddell, 2017, s. 10).



Şekil 3.22 Boğa Başlı Lir, M.Ö. 2550–2450, altın, gümüş, bakır, deniz kabuğu, lapis lazuli, 40 x 25 x 19 cm, Penn Museum, Philadelphia

https://en.wikipedia.org/wiki/Bull_Headed_Lyre_of_Ur

Kısaca özetlersek Mezopotamya’da ilahi, karışık, kutsal yaratıklar ve tanrıların hayvan sembolleri ile ifade edilmeleri din ile ilişkili gibi görünmekle birlikte aslında yazılı edebi eserler de dahil sanatın, egemen yani kralın gücünü yücelten bir araca

¹² Bu erkek figürünün bazı kaynaklarda Gılgamış olduğu belirtilir.

dönüştüğü görülmektedir. Sıradan insan, hizmetliler ve savaş esirleri gibi insanların ve tüm doğa öğelerinin din ve kral otoritesine, sanat örneklerindeki önceden belirlenmiş rolleri ile egemen gücün hakimiyetinin yüceltilmesine hizmet ettiği anlaşılmaktadır. İnsan olmayan canlılar, verili bir kaynak ya da düşman olarak işaretlenip, dışarıda bırakılarak insanın belirlediği kural ve koşullara göre yaşamaya, dönüşmeye, evcilleşmeye zorunlu bırakılır ve belli sınırlar içinde mücadele edebilmesine izin verilir. Sürekli mücadele içinde olan ve diğer devletlerin toprakları, doğal kaynakları ve insan gücü üzerinde hakimiyet kurmak için sürekli savaş halinde olan bölge insanı, doğa öğelerini de hakimiyeti altına alırken gösterilir ve bu yolla yüceltilir. Ancak burada insan-doğa ilişkisinde belirtilen insan, sıradan insan değil, egemen güçtür. İnsan kendi içinde de bir hiyerarşik yapılanmaya tabi tutulmuştur. İnsan şehri sınırlayan duvarları örerken hem doğa ile arasına hem de insanlar arasına aşılması zor sınırlar koymuş, insan-doğa ilişkisinin farklılaşması kadar insanlar arasındaki ilişkinin de farklılaşmasına neden olmuştur. Kral, insanların ve doğanın hakimiyetini ele geçirmiş, acımasız bir avcıya dönüşmüş, aynı zamanda ilahi, kutsal bir varlık olarak hem dünyevi hem de tinsel gücü elinde toplamıştır. Gücü elinde bulunduramayan insan ve doğa öğeleri ise hiyerarşik düzende alt sıralarda yer alıp, aşağılanmış, egemenin hikayesinde, gücü yücelten yan karakterlere, figüranlara ve kompozisyonun arka plan öğesine dönüşmüştür.

İlerlemeci tarih anlayışına göre, insanın yerleşik düzene geçişi ve yiyecek üretiminin ardından ilk şehirleri ve devletleri kurması, yazının geliştirilmesi ile ilk büyük medeniyetler ortaya çıkar. Medeniyet ve uygarlık birçok farklı tanıma sahip olmakla birlikte, medeniyeti tanımlamak için gerekli öğeler, Barbara Mertz'e göre; *“anıtsal mimarlık, merkezi hükümet, sosyal sınıfların oluşumuyla sonuçlanan iş bölümü ve belki de en önemlisi, yazı”* olarak sıralanabilir. Bunların bir uygarlığın oluşması için yeterli olmadığını hatta yazının uygarlığın oluşumundan sonra gerçekleştiğini belirten Clive Ponting, toplulukların *“örgütlenme biçimi”*ne dikkat çeker. Ona göre, *“En önemli unsur, uygarlıkların ilk adımlarının atıldığı yerlerdeki doğal çevreydi. Temel etken, toplulukların karşılaştıkları çevresel sorunlar ve bunları çözmek için kurulması gereken örgütlenme düzeyleriydi.”* (Ponting, 2012, s. 67).

Yaşanan iklim değişikliği, Mezopotamya'da olduğu gibi Mısır'da da etkili olmuş yeni bir toplumsal örgütlenme ile sonuçlanmıştır. Mezopotamya'da Dicle ve Fırat'ın etkisi gibi Nil de Mısır'da yaşam üzerinde son derece etkilidir ve hammaddenin taşınması için de gerekliydi. Mısır kozmogoni anlatısında ilk madde

olarak yer verilen ilk sular “evrenin temel maddesidir ve öyle ya da böyle tüm canlılar ona bağlıdır. Yağmur ve taşkınlar olmadan bitkiler ve hayvanlar yaşayamaz. Sel zamanlarının ya da kış yağışlarının başlaması, hayat ve büyümenin başlayacağı yeni bir yılı işaret eder. Su, hayatın kaynağıdır.” (Clark, 1960, s. 36) ve Nil, tıpkı ilk sular gibi Mısır’da hayatın kaynağı olarak düşünülür. Hem Mezopotamya’da hem de Mısır’da suyun kontrolünü elinde bulunduran, gücü de ele geçirir.

Mezopotamya’ya göre taş ve değerli maden açısından daha zengin olan Mısır’ın çöl içindeki konumu, Mezopotamya’dan farklı olarak ona daha izole bir ortam sağlıyordu. Daha çok kendi sınırları içinde ihtiyaçlarını karşılamasına neden olan bu konumu ve şehir devletleri olarak birbirine çok yakın farklı yönetimlerin olmaması da bölgenin kendi içinde sürekli savaş halinde olmasını engelliyordu. Yukarı ve Aşağı Mısır’ın M.Ö. 3000’lerde, hanedanlık öncesi dönemin son kralı, Narmer (Menes) tarafından birleştirilmesinin ardından da Mısır’ın birliği sağlanmış, 3 bin yıl boyunca fazlaca değişmeden devam edecek bir yönetim, toplum yapısı ve sanatsal üslup oluşmuştu.



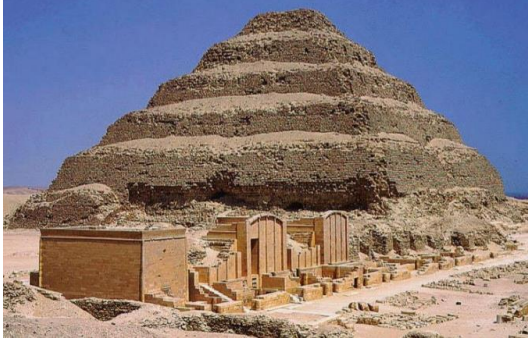
Şekil 3.23 Narmer Paleti, M.Ö. 3200-3000, silt taşı, 64 x 42 cm, Mısır Müzesi, Kahire

https://en.wikipedia.org/wiki/Narmer_Palette

İster gerçek tarihsel bir olay isterse de simgesel olarak, Yukarı ve Aşağı Mısır’ın birleşimini betimlediği düşünülen Narmer Paleti’nin (Şekil 3.23) bir tarafında kral Kuzey, diğer tarafında Güney Mısır’ı simgeleyen başlıklarla betimlenmiştir. Düşmanına karşı acımasız ve güçlüdür, başlarını ve cinsel organlarını kestiği

düşmanlarının, sadece hayatını almakla kalmamış, neslinin devamını sağlama olanağını da ellerinden almış, kendisi için bir tehdit yaratmalarını engellemiştir. Gücünü, palet üzerinde şahin ve boğa boynuzları ile belirtilen Horus ve Hathor gibi tanrılardan alan kral, düşmanını yenen, Mısır'ı birleştiren, birliği sağlayan, kaosu bastırıp, denge ve düzeni getiren, yönetici güç olarak betimlenir. Paletin bir yüzünde yer alan leopar gövdeli ve yılan boyunlu iki yaratık ise Yukarı ve Aşağı Mısır'ı simgeler. Bu yaratıklar Mezopotamya'daki silindir mühürlerde de sıklıkla gördüğümüz gibi farklı hayvanların birleşiminden oluşurken, karşılıklı duruşları ve boyunlarının birleşimi ile de Mısır'ın birliğini simgeler. Bu hayvanlar, boyunlarının iki yanında yer alan insan figürleri tarafından dizginlenip, birleştirilir ve bu şekilde durmaya zorlanırlar. Tanrıların temsilcisi kral ve onun görevlileri, düşmanlarını yenip Mısır'ın birliğini, denge ve düzenini sağlarken, doğa öğelerini kontrol altına alırken gösterilmişlerdir.

M.Ö. 4 binlerde Sümer Uygarlığıyla kurulan ilişkilerle Mısır'da gerçek bir dönüşüm yaşandığını belirten Eliade, silindir mühür, tuğlalarla inşaat sanatı, gemi yapım tekniğinin ve birçok sanatsal öğenin ve yazının Sümer'den alındığını, ithal edildiğini belirtir. Mezopotamya'da olduğu gibi Mısır'da da din, günlük yaşam üzerinde son derece belirleyicidir. Çok tanrılı bir inanişe sahip olan Mısır'da *“Bir Tanrının ya da tanrıçanın gücü Mısır'ın yeryüzünde ve gökyüzünde gördüğü her şeyde kendini gösterebilirdi.”* (Schlögl, 2019, s. 14-15). Mısır kozmogonisinde bir çok farklı yaratılış hikayesinin varlığından bahseder Eliade. Bunlardan en önemlilerinden birine göre; *“Mısır kozmogoni anlatısı İlk Sulardan bir tümseğin çıkışıyla başlar. Uçsuz bucaksız suların üzerinde bu "İlk Yer" in belirmesi toprağın olduğu kadar, ışığın, hayatın ve bilincin de onaya çıkması anlamına gelir.”* (Eliade, 2003b, s. 114). Bu Mezopotamya'da su ve yerin ayrılması anlatısında olduğu gibi Mısır'da da muhtemelen su seviyesinin yüksek olduğu zamanı takip eden daha kurak dönemde sular altından kara parçalarının ortaya çıkışının mitolojik anlatısına dönüşmüş hali olabilir. Ancak bu ilk kara parçası, Eliade'nin ifadesiyle *“ilk tümsek kimi zaman firavunun güneş-tanrıyla buluşmak için üzerine tırmandığı kozmik dağ haline geliyordu.”* (Eliade, 2003b, s. 115). Dağın, gök simgesi olarak yüksek, dikey, yüce gibi anlamları içeren ve göğe yakınlığı nedeniyle kutsal bir mekan olarak tasavvur edildiğini dile getirir. Ona göre, gökle yerin birleştiği noktadır, tanrıların evi, dünyanın en yüksek noktası, dünyanın merkezi olarak düşünülür, kutsal yerler, tapınak, saray ve kutsal şehirler dağlarla özdeşleştirilir.



Şekil 3.24 Zoser Piramidi M.Ö. 2670-2650, kireçtaşı, 62,5 x 121 x 109 m Sakkara, Mısır

<https://www.budowle.pl/budowla/wielka-piramida>



Şekil 3.25 Giza Piramitleri, M.Ö. 2575-2465, Giza, Mısır

<https://www.budowle.pl/budowla/wielka-piramida>

“Tanrının yeryüzündeki bedenlenmiş hali olan firavun”un ölümden sonra göğe yükselip, yeni hayatına başlayacağı düşünülür ve ölümden sonraki yeni hayatına başlamak için seçtiği yer ve mezarı için seçilen ilk form basamaklı piramit “mastaba”dır (Şekil 3.24). Mezopotamya’daki zigguratların formundan geliştirildiği düşünülen mastabanın bir merdiven gibi kralın gökyüzüne çıkışını sağlayacağına inanılıyordu. “Gök bir ana tanrıça gibi düşünülduğünden, ölüm yeni bir doğumla, başka bir deyişle yıldızların dünyasında yeniden doğuşla eşdeğerdi.” (Eliade, 2003b, s. 120). Mastaba ve ardından kesintisiz devam eden piramit formunun simgeleştirdiği, dayanıklılık, sağlamlık, kalıcılık, yükseklik, çevresine hakimiyet, dünyanın merkezi olma ve göğe yakınlık gibi özellikleri ile firavunun Mısır’ın birliğini sağlayan mutlak gücünü, egemenliğini, sağlamlığını vurgulayacak, tanrılara yakınlığını gösterecek, hem ölümden sonra gökyüzünde yaşamaya devam ederken hem de kendi soyundan gelen yeni firavunun egemenliğinin devam etmesi ile her iki düzeyde yaşamaya devam edecek, ölümsüzlüğünü simgeleyecek ve onu yüceltecektir.

Wilhelm Worringer, insanın dış dünya olayları karşısında bir iç huzursuzluğu hissettiğini ve bu huzursuzluktan kurtulmak için “her bir nesneyi, keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarmak, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktası” (Worringer, 2017, s. 26) bulmaya çalıştığını belirtir. İnsanın nesneyi keyfi, değişken özelliklerinden arındırarak, soyut biçimlere yaklaştırmasıyla ölümsüz kılmaya çabaladığını belirtirken, özellikle geometrik soyutlamada kullandığı simetri ve ritim

unsurları ile de düzensizliği, değişkenliği kırarak belirli bir düzen ve kanunluluk getirdiğini ifade eder. Piramidi yücelik etkisi yapan bir anıt ve aynı zamanda bütün soyut eğilimler için en iyi örnek olarak önerir. Doğada her şey her an değişikliğe uğrayabilir, hayat belirsizliklere açıktır, keyfi olabilir, insanın bedeni de değişkendir, zamanla doğada değişmeyen hiçbir şeye rastlanamaz. Mısır’da tanrılar ve yeryüzündeki tanrıların bedenlenmiş hali firavun, bu değişikliklerin planlı, sistemli ve düzenli akmasını sağlar. Kaosun olmadığı, her şeyin belli bir düzen içinde var olması ve bu düzen içinde değişmeden devam etmesi gerektiği algısına sahip Mısır insanına göre, düzenin bozulması kaosa neden olur, bozulmaması için de tüm insanların Mezopotamya’dakine benzer bir anlayışla üzerine düşen görevi yerine getirmesi gerekir. Büyük bir düzen ve işbirliği içinde inşa edilmesi gereken piramit “*yalnızca Firavunların görkemini değil, dönemin Mısır toplumunun sıradüzenli (piramitsel) yapısını da yansıtmaktadır.*” (Şenel, 2006, s. 472). Piramit, Mısır toplumu içindeki hiyerarşik yapılanmayı, bu yapılanmada piramitleri inşa eden alt sınıf insan kalabalıklarının en altta yer alırken egemenin tepe noktasına konumlandırılışını da en doğru yansıtan form olur. Firavunun bedeninin zaman ve doğa gibi tüm etkilere karşı değişim ve tehlikelerden korunmasını sağlayarak ölümsüzlük yolculuğunu kolaylaştırdığı, ilk tümsek olduğu düşünülen, soyutlanmış bir “dağ” olan piramit, değişmeyen, öz nitelikleriyle, bakıldığı her yandan aynı etkiyi veren, kapalı, mutlak bir form olarak tasarlanmış, firavunun gücü ve ölümsüzlüğünün sembolüne, göstergesine dönüşmüştür.

Lüksor’da, yer alan Hatşepsut Tapınağı ise, hem bir doğa formu olan kayalığa yaslanarak hem de basamaklarla yükselerek, bir anlamda ziggurattan beri sürdürülen tapınak ve anıtlardaki yükselme anlayışını devam ettirir. Tapınak kayanın bir parçası gibi kaya içinden çıkar ve kaya ile göğe doğru yükselmeye devam ediyor gibi görünür. Tapınağın içine giren insan kayanın ya da dikeyliği nedeniyle bir dağın, bir ilk tümseğin içine giriyor, tanrılara, gökyüzüne ve ölümsüzlüğe, sonsuz yaşama doğru ilerliyor gibidir. Üst Paleolitik Dönem mağara resimlerinde kaya yüzeyinin iki dünya arasındaki bir geçiş gibi yorumlanmasına paralel olarak burada tapınak arkasındaki doğal kayalık belki de diğer yaşama, diğer dünyaya geçiş için bir ara alan olarak düşünülmüş olabilir. Doğa formu, kayalık alan, tapınağın bir parçası, tamamlayıcısı olarak kullanılır. Doğal kaya formu ile insan yapımı mimari örneğinin bir aradalığının yarattığı tezat ise insan-doğa, kültürel-doğal, uygar-yaban arasındaki karşıtlık ilişkisini gözler önüne serer. Buradaki ilişkide en dikkat çeken ise, tanrıların ve Mısır

firavunlarının yüceltilmesi için doğanın verili, hazır bir kaynak olarak görülmesi ve araçsallatırılması, hem somut hem de sembolik olarak bir arka-plana dönüşmesidir. Mısırlılar her ne kadar her doğa ögesinde tanrısal bir iz görüyor olsa da gerçekte doğa öğeleri firavunun yüceltilmesine hizmet eden araçlara dönüşüyordu.

İnsan inşa faaliyetlerini yatayda ev ölçeğinden kent ölçeğine genişletirken, dikeyde ise 7 kata kadar yükselen zigguratlar ve 146,5 metre yüksekliğe ulaşan piramitler (Keops Piramidi) ile sahibinin güç ve servetini ortaya koyarak onları yüceltmıştır. Yaşayan şehir yatayda yeryüzünde genişlerken önemli bir kişinin ölüsünü muhafaza etmek için yapılan piramit ve tanrılar için inşa edilen tapınaklar ise hem yatayda ama daha da önemlisi dikeyde genişler çünkü amaç ölümsüzlüğe, tanrılara ve sonsuz yaşama ulaşmaktır. *“İyi gömülme ihtiyacı, artı-servetin ve değerli sihir taşlarının biriktirilmesinin nedenlerinden kesinlikle biri olmuştur.”* (Childe, 2009, s. 130) diyen Gordon Childe’a göre, kral Mezopotamya’da tapınak aracılığı ile artı-ürünü toplarken Mısır’da firavun artı-ürünü kendi hazinesinde toplar ve birikiminin simgesi tapınak değil, anıtsal mezardır. Bu noktada firavunun artı ürünü nasıl toplayabildiğini anlayabilmek için Osiris- Horus mitine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Güneş Tanrısı Re’nin oğlu olarak bilinen Nil ve tahıl tanrısı, bolluk ve bereketle ilişkilendirilen aynı zamanda ölümün ve yeniden doğumun da tanrısı olan Osiris *“Güneş tanrının oğlu olması nedeniyle genel olarak yeryüzünün egemeni, özel olarak Mısır’ın Firavun’udur.”* (Şenel, 2006, s. 486). Şenel, Osiris’in Yukarı ve Aşağı Mısır’ı birleştirip, göçebe topluluklara tarımı öğreterek yerleşik yaşama geçmelerini sağladığını belirtir. Eliade’a göre ise; *“Osiris Mısır’ı yönetirken gösterdiği güç ve adaletle meşhur olmuş, efsanevi bir kraldı. Erkek kardeşi Seth ona tuzak kurup öldürmeyi başardı. Osiris’in eşi, ‘büyük büyücü’ Isis, ölü Osiris’ten hamile kalmayı başardı”* (Eliade, 2003b, s. 123) ve Horus’u doğurdu. Horus, amcası Seth’i yenerek Seth’in getirdiği kaos ortamını sonlandırır. Öldürülen tanrının (Osiris) yerine geçen oğul Horus, tanrı gibi ölen hükümdarın, firavunun yerine geçen oğlu, yeni hükümdar, yeni firavunu temsil eder.

Mısır’da firavun, Mezopotamya’daki tanrı vekilinden çok daha fazlasıdır. Mısır’da Tanrı’nın bu dünyadaki bedenlenmiş hali olan firavun, ölümünden sonra gökyüzündeki yaşama, yerine geçecek oğlu yeni firavun aracılığı ile de bu dünyadaki yaşam döngüsüne devam edecektir. Hem tanrıdır, hem de dünyanın merkezi olan Mısır’ın ve dolayısıyla tüm dünyanın yöneticisidir. Mısır’da düzeni sağlayan ve koruyan, ölümsüz tanrı-insan firavun, artı ürünü toplayan tek güç olarak ortaya çıkar.

Mısır'ın tüm gücünü elinde bulunduran Firavun portresinin, sanata yansımaya bir örnek olarak ise Firavun Kefren'in heykelinde olduğu gibi (Şekil 3.26), yeniden doğuşun simgesi lotus çiçeği üzerinde yükselen, tahtının ayaklarını bir doğa gücü vahşi aslanla desteklerken, başka bir doğa gücü tanrı Horus'u arkasına almış, yönetici güç olarak doğa güçlerini, yeniden doğuş ve ölümsüzlük sembollerini kendinde toplamış şekilde betimlenmiştir.



Şekil 3.26 *Firavun Kefren Heykeli*, M.Ö. yaklaşık 2570, diorit, 168 x 57 x 96 cm, Mısır Müzesi, Kahire

<https://tr.pinterest.com/pin/386042999284924473/>

Firavunun yaşamındaki doğum-ölüm-yeniden doğum şeklinde devam eden döngü ve tekrar, güneşin döngüsünden, tarımsal üretimin yıllık tekrarlarına kadar doğada, dünya üzerindeki her şeyde kendini gösterir. Doğadaki bu mükemmel döngü, sanatta da simetri, ritim ve düzen olarak kendini gösterir. Hem konuların tekrarı, hem de simetri anlayışı ve form özelliklerinin uzun yıllar değişmeden devam etmesi de bu anlayışla ilişkilendirilebilir. Hiyerogliflerle desteklenen resimler belli kurallara göre yapılır, sahnede görülenler ilk bakışta tanınacak, kimliklerini belli edecek şekilde betimlenirdi. Örneğin tanrılar, genellikle antropomorfik bedenlere ve zoomorfik başlara sahip olarak betimlenirdi (şahin başlı Horus, çakal başlı Anubis gibi). İnsan

bedenli, hayvan başlı canlıları ya da hayvan başlığı takan insanları, transa geçen şamanların, insandan hayvana dönüştüğü ve başka bir boyuta yaptığı yolculuğa başlamasını gösteren resimleri daha önce Üst Paleolitik Dönem mağaralarında görmüştük. Klaus Schmidt, M.Ö. 3 binlerden itibaren şamanların azalmasını onların din adamlarına dönüşmesine bağlar. *“Eski Doğu yüksek kültürlerindeki toplumlarda, yani M.Ö. 3. binin başlamasıyla artık Şamanlar büyük oranda ortadan kaybolmuşlardır; görünüşe göre bunlar din adamlarına dönüşmüşlerdir.”* (Schmidt, 2018, s. 244). Mısır sanatında hayvan başlı olarak tasvir edilen tanrıların, theriokephalen tanrıların, bu eski inanışla bir bağı olup olmadığı konusunda net bir yorumda bulunmazken, dört ayaklı zoomorfik gövdeli, antropomorfik başlı ve yüzlü yaratıklara ise Sümerlerden önce rastlanmadığını belirtir. Mezopotamya’dakine benzer şekilde, tapınak, şehir ve mezar alanlarının girişine Mısır’da koruyucu, korkutucu özellikleri nedeniyle karışık yaratıklar (aslan gövdeli, firavun başlı ve yüzlü sfenksler gibi) yerleştirilirken, tapınak ve anıt mezarların içleri ise resim ve kabartmalarla süsleniyordu. Hem theriokephalen tanrılar hem de dört ayaklı yaratıkların, insanın bu hayvanların güçlü özelliklerini kendinde topladığı ve kendine bir tür ilahi, tanrısal özellik katarak, güç sahibinin bu varlıklar aracılığı ile kendisini daha da güçlü, yüce, tanrısal, ölümsüz olarak göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Mısırlıların ölüm sonrasındaki yaşama olan inancı nedeniyle mezarlarının duvarlarında bu dünyadan ayrılan kişinin yeniden doğacağı, ölümsüz olacağı asıl hayatında ihtiyacı olan ve ona kılavuzluk etmesi amacıyla yapılan resimlerde, ölünün yargılanmasından, günlük yaşam aktivitelerine kadar pek çok sahneye yer verilirdi. Nebamun’un mezarında yer alan duvar resimlerdeki gibi (Şekil 3.27) bu sahneler günlük yaşamın bir benzeri ama aynı zamanda ölüm sonrası diğer hayatta da devam etmesi istenen yaşamın görsel sunumunu oluşturuyordu. Nebamun, yüksek mevkili bir memurdur ve ölümden sonraki yaşamında da yüksek mevkide gösterilir. Ailesiyle birlikte arzu ettiği hayatı yaşarken, avlanırken, sayım ve teftiş gibi önemli işlerini gerçekleştirirken, insanlar, hizmetliler ona ve ailesine saygıda kusur etmez ve görevlerini yerine getirirken tam bir ideal yaşamı sürerken gösterilir. Son derece detaylı bir şekilde betimlenen balıklar ve su kuşları, çeşitli ağaçların yer aldığı bahçesi, onun bu hayatta olduğu gibi diğer hayatta da zenginliğini gözler önüne serer. Nebamun’un mezarına sunular getirilir ve son olarak ziyafet sahnesinde ise kendisi, aile üyeleri ve misafirlerine, hizmetliler servis yapar, müzik çalınır ve çıplak genç kızlar dans ederken gösterilir. Tüm bu sahneler Nebamun ve ailesinin yaşadığı ve

ölümden sonra yaşayacağı yeni hayatının zenginliklerini gözler önüne sererken, doğa öğeleri ve bu yaşamda hizmetli, köle olarak yaşayan insanlar, Nebamun'un ölümden sonraki hayatında da sahip olacağı, istediği gibi kullanmaya devam edebileceği, verili, doğal kaynaklar, meta, mal, hizmetliler olarak sahneye dahil olurlar. Nebamun'un ölümsüzlük yolculuğundaki, zevk ve sefa, zenginlik içinde yaşayacağı bu yeni ideal hayat hikayesinin, mezar duvarlarına yansıyan görsel anlatımında yer alan kompozisyonu destekleyen, pekiştiren arka plan unsurlarına dönüşürler.



Şekil 3.27 Nebamun Mezarı, Duvar Resimleri, M.Ö. yaklaşık 1350, tempera, Teb, Mısır

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nebamun-ViewingTheProduceOfTheEstates-2.JPG>

https://www.flickr.com/photos/libyan_soup/3470383887

Sonuç olarak, M.Ö. 3500'lerden itibaren Mezopotamya'da ilk şehirlerin kurulması ile başlayan ilk şehir devletlerinin, ilk uygarlıkların oluşması, şehir devletlerinin merkezi devletlere ve imparatorluklara dönüşmesiyle devam eden süreçte, tanrısal-ilahi gücü de arkasına alan bir egemen (kral ya da firavun) en önemli güç olarak ortaya çıkar. Egemen, Mezopotamya ve Mısır'da, kendisi ve yönetilen insanlar arasında yer alan hiyerarşik düzene sahip toplumsal yapılanmanın, piramidin en tepesinde yer alır. Böylece tüm insanlar ve insan olmayan canlıların koruyucusu, düzeni sağlayan lideri olabileceği gibi tüm canlıların kaderini belirleyen, onlara hükmeden, istediği gibi dışlayabileceği, düşman addebileceği, istediği koşullara uyum sağlayan ve gerekli değişimi gösterenleri, getirdiği düzene uyan, boyun eğenleri kültür alanına dahil eden tek ve mutlak erke dönüşür. Egemen artı ürünü toplaması karşılığında yaptığı tapınak, kanallar, şehir duvarları gibi kamu işleri de dahil olmak üzere ününü, adını yaşatmaya, yüceltmeye, ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışır. Bu çabanın ilk yazınsal örneğini Mezopotamya'da Gılgamış'ın hikayesinde, en önemli mimari örneğini ise Mısır piramitlerinde görürüz. Hem yazı hem de sanat eserleri egemenin yüceltilmesi için birer araca dönüşürken, bu örneklerde "hikayenin baş kahramanı" olan egemen dışında sahneye dahil olan insanlar ve insan olmayan diğer canlılar, tüm doğa öğeleri ise egemenin hikayesinde onu yüceltmeye yarayacak roller üstlenmiş, sahne dekorlarına, kompozisyonun tamamlayıcı ve arka plan öğelerine dönüşmüşlerdir.

3.3 Mitos'tan Logos'a Yaşanan Dönüşümle Değişen Doğa Algısı ve Sanata Yansımaları

Holosen Dönem'de gerçekleşen bir diğer önemli kırılma ise Antik Yunan'da, insanın yaşadığı dünyayı, evreni, çevresini, doğayı ve doğa olaylarını anlamak ve anlamlandırmak için o güne kadar kullandığı, anlatılagelen hikayeler, sözlü anlatım geleneği olan mitoslara alternatif soyut ve kavramsal, rasyonel bir düşünce tarzı geliştirmesiyle, mitolojik düşünceden rasyonel düşünme biçimine, yani mitos'tan logos'a doğru yaşanan bir dönüşümle gerçekleşmiştir. Bu dönüşüm soran, sorgulayan, düşünen zihni öne çıkartmış, önce çevresine, yani doğaya yönelen ilgisini daha sonra kendisine, yani insana çevirmiştir. Böylece bilgi, bilmek, dolayısıyla zihin, düşünme, akıl önem kazanmıştır. İnsan, zihnini, düşünme yeteneğini kullanan tek canlı olarak öne çıkarken insan-doğa (doğa ile ilişkilendirilen kadın, köle, barbar, Doğulu vs.)

ilişkisinde özel bir yere konumlandırılmıştır. Batılı, uygar, zengin, beyaz, erkek efendidir; Doğulu, barbar, fakir, siyah, kadın, hayvan, bitki, tüm diğer canlılar, doğa, kısaca geri kalan diğerleri “öteki” ve “köle”dir. Batılı erkek efendiye dönüşürken, doğa ve doğa ile ilişkilendirilen kadın, köle, barbar, melez vs. ise bu ilişkinin ihtiyaçları karşılayan kölesi durumuna dönüşmüştür. Bu dönemde “Demokrasi”nin ilk örneği, politik yaşama sahne olan Yunanistan’a özgü şehir devletleri “polis” ortaya çıkar ancak sistem efendi-köle ilişkisinin efendi lehine güçlenmesine yarayacak, sadece Yunan, aristokrat, özgür beyaz, erkeğin katılabildiği bir politik yaşama izin verecektir. Kısaca süreç insanı (Yunanlı, erkek, efendi), akla sahip olması ile doğa ve bedenle ilişkilendirilen “öteki” (barbar, kadın, köle) karşısında üstün, egemen, hakim, “efendi” konumuna yerleştirmiş ve bu anlayış (Batılı, beyaz, zengin erkeğin hakimiyeti, efendiliği) Batı düşüncesinin temellerine işlemiştir.

Bu bölümde araştırmanın sınırları dahilinde kısaca mitos’tan logos’a olan dönüşüm süreci, doğa filozofları, ardından doğa karşısında akla üstünlük, öncelik tanıyan düşüncenin temelleri incelenmeye çalışılmıştır. İnsan-doğa ilişkisinde yaşanan bu dönüşüm, bu dönüşümün Batı düşüncesinde nasıl bir zemin bulduğu incelenmeye ve sanat örnekleri üzerinden sanata olan yansıması araştırılmıştır.

Mitos’tan logos’a olan dönüşümü incelemeye mitos’un anlamı ile başlamak faydalı olacaktır. Azra Erhat *“Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mythos'a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler”* (Erhat, 1997, s. 5) diyecektir. Claude Lévi-Strauss 1971 yılında verdiği röportajında mitin ne olduğunu açıklarken mitler sayesinde her toplumun hem nasıl oluştuğunu, hem üyelerinin dış dünyayla ilişkilerini, hem de evrenin bütününde insanın konumunu anlamaya çalıştıklarını belirtir ve bunların zamanın başlangıcında/kökende olup biten şeyler tarafından kurulma eğilimindeki hikayeler olduğunu ifade eder.¹³ Macit Gökberk, “Felsefe Tarihi” adlı kitabında, mitlerin, *“bilinçsiz olarak çalışan ve yaratan kolektif hayalgücünden doğma”* olduklarını, kuşaktan kuşağa aktarıldıklarını ve mitlerin köklerinin Tanrı’da olduğuna inanıldığını belirtir. Mitlerin toplulukların *“doğa üzerinde durup düşünmelerinden meydana geldiğini”* ve böylece insanın, varlığını ilgilendiren belli birtakım *“doğa olaylarına, az ya da çok, egemen olmak olanağını”* sağladığını ekler. Ona göre; insanlar mitler aracılığı ile *“Bu evren nereden gelip nereye*

¹³ Röportajın devamı, videonun tamamı için Şekil 3.28 kare kodunu okutabilirsiniz.

gidiyor?”, “*Bu dünyada insanın yeri ve yazgısı nedir?*” sorularına cevap bulmaya çalışır (Gökberk, 1985, s. 12). Jean Paul Vernant ise en temel soruya yani “*henüz bir şeyler yokken, hiçbir şey yokken ne vardı?*” sorusuna, Yunanlıların anlatılarla, yani mitlerle yanıt verdiklerini belirtir (Vernant, 2012, s. 17).



Şekil 3.28 Claude Lévi-Strauss Röportajı (Mit Nedir?)

Nilüfer Öndin, Antik Yunan’da felsefenin ortaya çıkmasından önce, evren ile ilgili ilk açıklamaların mitoslarla olduğunu altını çizer. “*Gerek Orfik ilahilerde gerekse Hesiodos, Homeros gibi şairlerin dizelerinde, varlığını sözlü gelenek içinde oluşturan mitoslardan kozmogoni ile ilgili olanlarında, evrenin oluşumu üçlü birlik ile başlar.*” (Öndin, 2003, s. 25). Orfik ilahilerde, Khaos, Aither ve kozmik yumurta üçlüsünden oluşan birlik yerine Hesiodos’ta Khaos aynı kalırken, Aither ve kozmik yumurtanın yerini Gaia, Tartaros ve Eros alır. Yunan mitlerine ve yaratılış hikayelerine göre, dünya ilkin üç Tanrısal varlıkla oluşur: “Khaos, Gaia, Eros”, sonra Toprak’ın doğurduğu Uranos ile Pontos varlık gösterir. “*Bunlar hem doğal güçlerdir hem de Tanrısal varlıklardır. Gaia, üzerinde yürüdüğümüz topraktır, ama aynı zamanda bir Tanrıça’ dır. Pontos, denizi temsil eder, aynı zamanda onuruna bir kült sunulabilecek Tanrısal bir güçtür.*” (Vernant, 2012, s. 19). Hesiodos, Theogonia’da Yer-Gök ve Titanların oluşumunu anlattığı bölüme şu dizelerle başlar;

Khaos’tu hepsinden önce var olan,
Sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak,
Sürekli, sağlam tabanı bütün ölümsüzlerin,
Onlar ki tepelerinde otururlar karlı Olympos’un,
Ve yol yol toprağın dibindeki karanlık Tartaros’ta,
Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların, (Hesiodos & Caldwell, 1987, s. 35;
Hesiodos, Eyüboğlu, & Erhat, 1977, s. 108)

ve Gaia'nın kendisine eşit bir varlık olan yıldızlı Gök'ü (Uranos) ve azgın dalgalarıyla şişen denizi, Pontos'u yarattığını yazar. Vernant'ın belirttiği gibi Hesiodos, Theogonia'da Gaia'nın hem üzerinde yürüdüğümüz Toprak yani bir "doğa ögesi" olduğunu ama aynı zamanda Gök ve Deniz'i yaratan, yaratıcı ilk tanrılardan biri, "tanrısal bir varlık" olduğunu açıkça ortaya koyar. Başlangıç, yaratılış mitlerinde her zaman doğaya öncelik verildiğini belirten Orhan Hançerlioğlu, farklı bölgelerde anlatılan yaratılış mitlerinin hemen hepsinin temelinde doğa öğelerinin yer aldığını verdiği birçok örnekle ortaya koyar (Hançerlioğlu, 2013, s. 51-52). Wilhelm Capelle ise "Sokrates'den Önce Felsefe, Fragmanlar ve Doksgraflar" adlı kitabında, Tanrılar dünyasının, henüz doğa ile tanrıların etki alanının ayrılmaması nedeniyle, Yunanlılara göre görünür dünyayı da kapsamı alanına aldığını yazar. Gece, gündüzün oluşması, yıldırım, rüzgar, ırmaklar gibi basit doğa öğeleri ve olaylarına ek olarak, Etna yanardağı gibi patlamaları, fırtına ve deprem gibi hayatlarını etkileyen daha önemli doğa olaylarına tanrıların neden olduklarının düşünüldüğünü hatırlatır (Capelle, 1994, s. 26).

Yunan mitolojisi tıpkı daha önce Mezopotamya ve Mısır mitolojilerinde olduğu gibi, içinde yaşadığımız evrenin, dünyanın nasıl yaratıldığını, gerçekleşen doğa olayları, bu dünyada yer alan canlıların (özellikle de insanın) yaratılma ve varoluş nedenlerine mantıklı bir açıklama getirmeye çalışır ve bu açıklama tanrılar üzerinden gerçekleştirilir. Doğa güçleri tanrılarla ilişkilendirilerek anlamlandırılmaya çalışılırken Yunan tanrıları, "antropomorfik" insana ait özelliklerle ve insan biçiminde tasarlanır. Doğa olayları, karşılaşılan zorluklar, Paleolitik Dönem'den beri gördüğümüz gibi yansılama pratiğinden de hareketle somutlaştırılmaya, cisimleştirilmeye çalışılır ki bu yolla anlaşılmaya, anlamlandırılmaya, bilinmeye, kavranmaya ve onlara hakim olunmaya çalışılır. İnsan formunda somutlaştırılan, tasarlanan ve betimlenen Yunan tanrıları, doğa güçlerinin, olaylarının, açıklanamayan ve yaşamda karşılaşılan zorlukların hem sebebi, yaratıcısı hem de çözümleyicisidir. Bu tasarımı Yunan dünyasının iki önemli ozanı Homeros ve Hesiodos'un eserlerinde görürüz.

Miken Uygarlığı'nın M.Ö. 1100'lerde yok oluşunun ardından başlayan Karanlık Çağ'ı (Dor istilasının sonu ve 8. yüzyıl başı arasında kalan dönemi) "Homerik" toplum modeli olarak öneren V. Diakov ile S. Kovalev'e göre, bu dönem toplumu doğal ekonomi ortamında yaşadı, yani her kasaba, her topluluk kendisi üretip kendisi tüketmiştir; taşınır malların ve evlerin özel mülkiyet kazanmasına rağmen toprağın

mülkiyetinin hala topluluğa ait olması nedeniyle klana dayanan toplum modelinin çöküş aşamasını yansıtmaktadır. “*Toplum kan bağına dayalı Genos (soy), ortak bir soydan bölünmelerle ortaya çıkan soylar arasındaki kardeşlik/yoldaşlık anlamına gelen Phratri, aynı lehçeyi ya da dili konuşan birkaç phratri'nin bir araya gelmesi ile oluşan Phyle (kabile) şeklinde gruplara ayrılmış*”tır (Gözlü, 2018, s. 229).

Nazile Kalaycı, bu dönemde bildiğimiz anlamda politik bir nedenselliğin olmadığı ve her şeyin tanrıların işi olarak görüldüğünü belirtir.

Topluluğun gelenekleri, teamülleri, teknik becerileri, mülkiyetleri söz yoluyla korunmaktadır. Kuşaktan kuşağa aktarılarak korunmaya çalışılan, sadece topluluğun devasa bilgi birikimi değildir; yurttaşlık eğitimi, toplumsal cinsiyet rejimi, kısaca Zeus'un politik ve ahlaki düzeni hep bu yolla tesis edilir (Kalaycı, 2019a, parag. 2).

Kalaycı'nın belirttiği gibi destanlar aracılığı ile koruna gelen değerler, yine destanlar aracılığı ile tesis edilmektedir ve mitosların, destanların inşa sürecinde ise hakim dil erkeğe aittir. Yine doğa ve kadın, destanlar ve mitoslar yolu ile inşa edilmekte, tanımlanmakta, belirlenmekte ve dışarıda bırakılmaktadır. V. Diakov ve S. Kovalev'e göre ise, topluluk düzeninin dağılarak, askeri aristokrasinin güçlenmesi ile Olymposlu tanrıların önem kazandığı bir din ve destan anlatımı öne çıkar, yeryüzü basileuslarının (askeri özellikleri olan yönetici ve aristokrat sınıfın) hayatına benzer bir hayat süren Olympos tanrılarının insan biçimli oluşları ve aristokratik bir hava taşımalarının nedeni, şairlerin yakını oldukları soylu sınıfın beğeni ve anlayışına uygun bir şekilde tanrılara biçim vermeleridir (Diakov & Kovalev, 2010, s. 645). Dönemin hakim grubu askeri aristokrasi, dönemin tanrılarının da şekillendirilmesinde, inşasında belirleyicidir. Yeryüzünde insanlar arasında yaşanan olayların bir benzerinin Olympos'ta yaşanıyor olduğuna dair en belirgin örnek İlyada'dır. Azra Erhat'ın da altını çizdiği üzere İlyada'da savaş iki farklı düzlemde gerçekleşir. Tanrılar Dünyasında, Olympos'da Yunan Tanrıları arasında yaşanan savaş, yeryüzünde Akhalar ve Truvalılar arasında gerçekleşen savaşın bir yansıması gibidir. Homeros'a göre;

Tanrılar, insanlara has duygu ve tutkulara sahipti. Onların da insanlarınki gibi birtakım ihtiyaçları ve zayıflıkları vardı; onlar da insanlar gibi çoğalırdı. İnsanlardan farkları şu idi ki ölmezlerdi; aldıkları besinler de insanlarınkinden aynı türdendi. Onlar bazen bulut, bazen de rüzgar olabilirlerdi (Bilgin, 2004, s. 102).

Bir anlamda, tek tanrılı dinlerde tanrının insanı kendi suretinde yaratmasına benzer şekilde, “*Yunanlılar da birçok kültürde olduğu gibi, tanrılarının insana*

benzediklerini düşünmüşler, Prometheus'un insana tanrı suretini verdiği inenmişlardı... Yunanlılar, bilinmezlikleri insana benzeterek somutlaştırmışlardı.” (Gezgin, 2011, s. 80). Bilinmez olanı, en iyi tanıdığı varlığa, kendisine benzeterek, yansıtarak anlamaya çalışmışlardı.

J. Donald Huges'a göre, Antik Yunan'da Yunanlıların doğaya karşı tutumları ise dinleri sayesinde şekillenmiştir. Onlar doğayı tanrıların etkinlik alanı olarak görmektedir. Yunan dininin büyük bir kısmının doğaya tapınım olduğunu, eski Yunan tanrılarının da doğa tanrıları olduğunu belirtir. Ona göre, Yunan dini, insanlığın doğa ile birliğini tanrı ve bunu Demeter-Persephone mitiyle örneklendirir. Persephone'nin yılın belli bir bölümünde yer altında, diğer bölümünde ise yeryüzünde yaşıyor olması ve bu dönemde çiçeklerin açması, tarımsal ürün alınması kısaca doğanın, dünyanın yenilenmesi, bir yandan mevsim döngüsüne diğer yandan ise ölüm ve yaşamın döngüsüne, hayatın döngüsüne işaret eder. Bu döngünün kutlandığı Eleusis törenleri, Eleusis gizemlerinin ise insanlığın, insanın bitkilerin büyümesi, ekimi, hasadının doğal dünyası ile, oluşun, varlığın büyük hiç bitmeyen döngüsünde tanımlanması olduğunu belirtir ve bu törenlerde doğada, altta yatan bir düzen ve dengenin varlığının çok güçlü bir şekilde hissedildiğini ekler (Hughes J. D., 1975).

Yunanlılara göre, ölümsüzler ya da adalet prensibinin, her şeyi mekânsal ve zamansal olarak doğru, olması gereken yerde tutmak için çalıştığını, Yunanlılar'ın sınırsızlık ve chaos fikrinden nefret ettiklerini söyleyen Huges, bu düşüncesini Homeros'un da anlatılarında yer alan, dünyanın üçe bölünerek, Zeus, Hades ve Poseidon arasında bölüşülerek düzenli ve sistemli bir şekilde yönetilmesi ile örneklendirir. Tanrıların kendi istek ve amaçları için dünyayı yönetip manipüle edebiliyor olması, dünyanın düzenini bozamaya çalışanların tanrılar tarafından cezalandırılması ise Mezopotamya mitolojisine benzer. Ona göre, tanrılar doğayı düzenlemiştir, doğanın içinde görünürler, doğa içinde hareket ederler, bu nedenle doğayı etkileyen insan eylemleri de tanrıların ilgi ve tepkisini doğuracak, ceza ya da ödül getirecektir (Hughes J. D., 1975, s. 48-55).

Bazı araştırmacılara göre Hesiodos, mitlere getirmeye çalıştığı düzenleme ile mitolojik düşünce ile rasyonel düşünce arasında bir yerde yer alır. Werner Jaeger'a göre Hesiodos *“geleneksel mitleri yorumlamak ve sentezlemek suretiyle, artık içeriğini mitlerden veya herhangi bir gelenekten değil, doğrudan insan deneyiminin verili gerçekliğinden, yani ‘var olan şeyler, mevcudat’tan (ta övta) alan daha yeni ve daha radikal bir rasyonel düşünce biçiminin yolunu açmıştır.”* (Jaeger, 2012, s. 38). Jaeger,

ayrıca Hesiodos'un kendisinden önce yazılan tüm mitolojik anlatıları geneolojik, tanrısal dünyaya ait bütün bireylerin birbirine bağlanabileceği, birbirini takip eden doğumlar zinciri fikrine, şecere kavramına göre düzenlemeye çalıştığını belirtir. *"Hesiodos'a göre Kaos bile, meydana gelen, oluşan bir şeydir. O, 'Başlangıçta Kaos vardı,' demez, 'Önce Kaos oluştu, sonra Yeryüzü' der. Bu noktada, oluşun bir başlangıcının (arkhé) olup olmadığı, yani kendisi oluşmamış bir şeyden söz edilip edilemeyeceği sorusu ortaya çıkar."* (Jaeger, 2012, s. 27). Ona göre, Hesiodos'un birbirini takip eden doğumlar zincirindeki açık bıraktığı başlangıç noktasının ilk filozofların "arkhé" sorusunu yöneltmesine, dolayısı ile mitos'tan logos'a geçişin yolunu açmış olabileceğini dolaylı olarak ifade eder.

Bu dönem yani *"Homerik dönemi izleyen evre, özellikle ataerkil toplumun yıkılışını ve bir köleci toplumun kuruluşunu yansıtmaktadır"* (Diakov & Kovalev, 2010, s. 652). Homerik dönemde aile çiftliklerinde az sayıda çalışan, yani köle var olabilmisti ve efendi ile köle aynı mekan içerisinde birlikte var olmuştu. M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren nüfusun artışı, kolonileşme ile toprağın ve tarım alanlarının genişlemesi, buna bağlı olarak da yapılacak işlerin artması köle sayısının da artmasını beraberinde getirmişti. Polis'in doğuşu ile özgür, soylu ve köle sahibi aileler yani doğuştan soylu, aristokratlar kent konseyinde yer almış, polislin yönetimine katılmışlardı. Polis'lerin (kent-devletlerin, bugünkü bildiğimiz anlamda devletin) de bu dönemde oluşan doğa algısındaki yeri de son derece önemlidir. Yaşam polisten ayrı düşünülemezdi, insan polis'e, politik yaşama ve topluma göre yaşamalıydı. Politika sözcüğünün de kökeni olan polis, politik yaşamı imler. Doğuda tanrı ya da tanrının oğlu, vekili olduğu öne sürülen, tek ve güçlü bir hükümdara bağlı bir devlet yerine, polis demokrasinin, yani halkın egemenliğinin yönetimde olduğu devlet modelidir. *"Demokrasinin "(demos = halk; kratia = egemenlik ve buradan demokratia = halkın egemenliği) temeli, işte bu kent-devletlerinde atılmıştır."* (Tekin, 2008, s. 60) ancak Atina demokrasisinde sadece, Yunanlı, özgür, erkekler temsil edilmekte, köle ve kadınlar meclis dışında bırakılmaktadır. *"300.000 kişinin yaşadığı Attika'da, sadece 1/6 oranında kişi Atina vatandaşı"* (Chrisp, 1997, s. 6) olarak temsil hakkına sahiptir. Tek bir kralın olmadığı Polis yönetim biçiminde soylular güç, etki ve kontrole sahiptir, aristokrasi yüceltilir, doğa ile ilişkilendirilen köle ve kadın ise kent yönetiminden uzaklaştırılır. Kısaca yöneten ve yönetilen, efendi ve köle olarak toplum ikiye ayrılmıştır. V. Diakov ile S. Kovalev'e göre, bu dönemde *"Toplum birbirine düşman iki kesime bölünmüştür: Büyük toprak sahiplerinden, köle sahiplerinden ve*

tefecilerden oluşan egemen kesim ile bunların sömürdükleri yoksul ve bütün haklarından yoksun 'basit ölümlüler' köleninkine yakın bir konumdaydılar." (Diakov & Kovalev, 2010, s. 652).

Yukarıda değinildiği gibi Yunan mitleri, doğa olaylarının kaynağını insan formunda tasarladıkları tanrılarda ararken M.Ö. 6. yüzyıllarda İyonya Okulu'ndan, Miletli filozoflar "*bakışlarını din'den ayırıp doğa'ya çeviren ilk düşünürler*" (Hançerlioğlu, 2013, s. 62) olmuştur. Gökberk'e göre, bu filozofların "*peri physeos (Doğa üzerine)*" adını verdikleri ilk kitapları, "*doğanın, evrenin bilimsel bir tablosunu çizmek için yapılmış olan ilk denemelerdir, dolayısıyla da, dinî bir dünya tasarımıyla ayrılan ilk felsefe yazılarıdır.*" (Gökberk, 1985, s. 13). F. M. Conford bu dönemi, "*doğanın keşfi*" olarak nitelendirir ve ona göre, "*Doğa anlayışı, önceden doğaüstü alanına giren şeyleri de kapsayacak biçimde genişletilmiştir. Mitolojinin biçimlendirdiği doğaüstü ortadan kalkar; gerçekten var olan şeyler doğaldır.*" (Conford, 2003, s. 22).

Felsefe tarihçileri "*felsefi düşüncenin M.Ö. 6-7. yüzyıllarda, Anadolu topraklarında, Ege kıyılarındaki Miletos kentinde Thales'in 'arkhé'nin, yani ilk maddenin ne olduğunu sorgulamasıyla başladığını bildirirler.*" (Yavuz, 2013, s. 101). "*Dünyanın ilk ve temel koyucu maddesi (arkhé) nedir?*" sorusuna "su" yanıtını veren Thales'in mitolojiden etkilendiği düşünülür çünkü "su" ilk kozmogoni ve mit anlatılarında önemli bir yer tutmaktadır. "*Eski Yunan, Mısır ve Mezopotamya kozmogonilerinde dünyanın ilk kez, onu çepeçevre kuşatan bir nehirle kurulduğu anlatılır. Eski Yunan kozmogonisinde bu nehrin (nehir tanrının) adı, Okeanos'tur; Sümer kozmogonisinde Ea ve Mısır kozmogonisinde ise Nun.*" (Yavuz, 2013, s. 103). Bu tanrıların her biri kendi mitolojik anlatılarında "su"yu temsil etmektedir ve Yavuz'a göre; "*Thales, somut ve tikel düşünce objeleri olan Okeanos, Ea (veya Enki) ve Nun'un ortak rasyonel paydasının esas alarak genelleştirmiş ve 'su'yu dünyanın ilk maddesi olarak temellendirmiştir.*" (Yavuz, 2013, s. 103).

Aristoteles, "Metafizik"te ilk filozofların "*bütün varlıkların kendisinden doğduğu ancak kendisi sürekli olarak varlığını sürdüren bir doğanın olması*" (Aristoteles, 1982, s. 156) gerektiğini düşünerek ilk ilkenin ne olması gerektiği ve sayısı ile ilgili fikir ayrılıklarına düştüklerini yazar. Bu filozofların ilk temsilcisi olan Thales'in, ilkenin su olduğuna inandığını, bundan dolayı dünyanın suyun üzerinde yüzdüğünü ileri sürdüğünü ve Thales'in yaptığı gözlem sonucunda bu kanıya vardığını belirtir. "*Aristoteles'den öğreniyoruz ki, Thales suyu, sıvı olanı, arkhé, yani her şeyin*

başı, kökü, ilkesi sayıyormuş. Onun felsefesinin özü bu imiş. Her şey sudan türer, yine suya döner. Düz bir tepsi gibi olan yer de su üstünde, sonsuz Okeanos'ta yüzer.” (Gökberk, 1985, s. 21).

“The Nature of Greek Myths” adlı kitabında mitolojiden filozofîye olan dönüşümü açıkladığı bölümde G. S. Kirk, Thales, Anaksimandros ve Anaksimenes adlı 6. yüzyıl'da yaşayan, Miletli, Sokrates öncesi filozoflar olarak adlandırılan filozofların ilk kez bilinçli olarak mitsel açıklamaları reddeden düşünürler olduğunu yazar. Onların mitsel önyargılardan güçlü bir şekilde etkilenmeye devam ederken ama aynı zamanda yeni bir sorgulamanın başlangıcını temsil ettiklerini belirtir. Sokrates öncesi düşünürlerin başlattığı düşüncenin, mitsel düşünceden farkının düşüncenin tarzında olan bir dönüşüm değil, düşüncenin objesinde olan bir dönüşüm olduğunu ve bu düşünürlerin, sorguladıkları şeyde (yani düşüncenin objesinde) gerçekleşen bir dönüşüm olduğunu belirtir. Ona göre bu filozofların düşüncesinin yöneldiği obje genelleşmiş, bir bütün olarak dünya ve doğa halini almıştır. Hesiod'un kendisinden önce anlatılan farklı hikayeleri, sistematize ederek tek bir şiir Theogony içinde birleştirmeye çalışmasının¹⁴ devamında ilk filozofların da dünyanın ana değişmeyen hep var olan ilk maddesi, arkhe'nin ne olduğuna dair verdikleri cevapların mitolojiden esinlenen, etkilenen genetik bir modele dayandırılabilceğini ifade eder. Thales'in “su” önermesinde Sümer, Mısır ve Yunan kozmogoni ve mitolojilerindeki tanrılardan etkilenmesi gibi Anaksimandros'un tek bir arkhe'nin var olamayacağı ve “sonsuz” sınırsız olarak önerdiği arkhe'nin ise Hesiod'un Chaos'undan etkilendiğini belirtir (Kirk, 1974).

Oysa Egon Friedell, “Aristoteles'e göre, Thales bu ilkeye hayvanların yaşamının kanda, bitkilerin ise suda olduğunu gözlemleyerek” (Friedell, 2004, s. 122) vardığını belirtmiştir. Bu sonuca varmasında Milet şehrinin konumu ve şehrin, yaşamın denizle olan yakınlığı, ilişkisi de belirleyici bir etken olabilir. “Thales'i ilk planda ilgilendirmiş olan konular, gökyüzü ile yeryüzünde ki olaylardır. Bunlarla uğraşırken, suyu başa koyması, ilke sayması, belki de deniz kıyısında doğup büyümesinden ileri gelmiştir.” (Gökberk, 1985, s. 21).

Sokrates öncesi filozofların düşüncelerinin temelinde kozmogoni ve mitolojinin etkileri olmakla birlikte, “görünen dünyayı ve onun nasıl varlık kazandığını görünen

¹⁴ Azra Erhat, İlyada çevirisinde “Hesiodos'la Homeros Yunanlıların tanrı soylarını kurdular, ad ve ekadlarını taktılar tanrılara, yetkilerini ve işlerini ayırdılar, görünüşlerini belirttiler” yorumunda bulunur (Homeros, 2003, s. 10).

elemenlarla açıklamaya çalışan” Thales’den itibaren (önermesinin doğru ya da yanlış olmasına bakılmaksızın) *“evrenin akla dayanan açıklamasına doğru bir dönüşüm”* (Öndin, 2003, s. 26) yaşandığı açıktır. Kirk’ün de altını çizdiği gibi düşüncenin objesinin, dünya ve doğa haline gelmesi önemli bir değişimdir. *“Doğa üzerine konuşan ilk kişi”* olarak Thales’in (Laertios, 2007, s. 21), ilk defa varlığın kendisi ile objektif olarak ilgilendiğini belirten Nilüfer Öndin, onun *“Her şeyin Tanrılarla dolu”* olduğunu ifade edişinin, doğa güçlerini birer Tanrı olarak görme, onları kişiselleştirme eğiliminden farklı olduğunu ve mitoslardaki Tanrılar ile ilgili genel anlayışın zıttını oluşturduğunu ifade eder.

Thales’e göre her şey Tanrılar ve tanrısal güçlerle doludur ki, bu güçler deneyimlenebilir, gözle görülür, elle tutulur. Her şey Tanrılarla dolu demesi, her şeyin yaşayan, gizemli güçlerle dolu olduğu, her şeyin ruhu olduğu anlamına gelir. Artık, olan gerçeğin arkasında mitsel figürler aramaya gerek yoktur (Öndin, 2003, s. 26).

Ahmet Arslan, Conford ve Jaeger’in yaklaşımları üzerinden mitoloji ve felsefe arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve nasıl bir dönüşüm yaşandığını açıklarken Conford’a göre; Milet felsefesinin evren ve dünyanın meydana gelişini artık doğa-üstü bir olay değil, doğal bir olay ve süreç haline getirdiğini belirtir. *“Jaeger’a göre de Milet kozmogonisinin Hesiodos’unkine nisbetle teşkil ettiği ilerleme, temele alınan unsurların mitolojik-antrpomorfik niteliklerini kaybederek doğallaşmalarında, genel olarak dünyanın doğallaşmasında bulunur.”* (Arslan, 2008, s. 39). Artık Uranos, Gaia, Pontos’un antropomorfik tanrılar değil, sadece birer somut doğa unsuru hava, toprak ve su olduğunu belirtir. Burada bir perspektif değişimi olduğunu, problemlerin var olan şeyler üzerinden düşünölmeye başladığının altını çizer.

İlk filozofların bakışını doğaya çevirmesi ile gerçekleşen bu perspektif değişimi, ilk madde olarak bir doğa unsurunun önerilmesi ve doğadaki her şeyin özünde tanrısallık bulunduğunun düşünölmesi insanın doğayı, kendisinin dünyadaki yerini ve nasıl meydana geldiğini anlama çabasının bir sonucu olmakla birlikte insanın çevresinde gerçekleşen olayları rasyonel bir temele dayandırma çabasını da gösterir. İlk madde önermesinde, daha önce mitlerle yapılan açıklama yerini teoriye, rasyonel bir açıklamaya, logos’a bırakır.

Thales’in öğrencisi, Anaksimandros evrenin ana ilkesini, duyulur bir madde olarak almamış, apeiron (sonsuz ve sınırsız) olarak isimlendirmiştir. *“Thales ilk-maddeyi su ile, demek ki belli, bilinen bir madde ile bir tutmuştu. Anaksimandros’a göre ise... her belli, belirli şey sonlu ve sınırlıdır, yani karşıtı ile sınırlanmıştır... Her*

belirli olan, dolayısıyla sonlu ve sınırlı olan şey, meydana gelmiş olan bir şeydir.” (Gökberk, 1985, s. 23) ve bu nedenle sınırlı olan hiçbir maddenin ana madde olması mümkün değildir. Ancak onun “Peri physeos - Doğa üzerine” adlı ve günümüze ulaşmayan eseri onun da diğer Miletli filozoflar gibi düşünce objesini doğaya yönelttiğini gösterir. Dünyayı evrenin merkezine koyar ve “*karadaki hayvanların başlangıçta yeryüzü henüz sıvı haldeyken suda yaşadıklarını, insanın da ilkin balığa benzer bir yaratık*” (Friedell, 2004, s. 122) olduğuna dair düşüncesi onu evrim teorisine yaklaştırır.

Anaksimenes’e göre ise arkhé, havadır, hem her yerdedir, hem de yaşamın koşuludur. “*Nasıl ki bizi hava olan psykhe’imiz bir arada tutuyorsa, pneuma [nefes, soluk] ve hava da bütün evreni sarıp sarmalar.*” (Friedell, 2004, s. 123). Anaksimenes, ilk madde olarak önerdiği havayı “*insan bedenini dolduran nefesi, insana can veren ilkeyle yani insan ruhu ‘psyche’¹⁵ ile bir tutmuştur.*” (Capelle, 1994, s. 66) ve ruh kavramının felsefeye ilk kez girişine neden olmuştur.

Anaximenes’in aklına görünüşe göre bir gözlem sırasında gelmiştir, ki bu gözlem aynı zamanda doğa süreçlerinin araştırılmasında gerçek bir ilerleme sayılır: Anaximenes cisimlerdeki genişlemenin ısınmaya, büzülmenin de soğumaya bağlı olduğunu farketmiştir. Böylelikle şu sonuca varmıştır: Şeyler ilkeden ya yoğunlaşma ya da seyrekleşme vasıtasıyla meydana gelirler. İçinde ilk madde ile ilk gücün birleşerek üst düzeyde bir sentez oluşturduğu ilkeyi hava diye koyan öğretisiyle Anaximenes geç Stoa felsefesine kadar uzanan bir öğretinin, her şeye hükmeden "pneuma" öğretisinin kurucusu olmuştur (Capelle, 1994, s. 77).

“*İonia fizikçilerinin, ‘Doğa nedir?’ sorusunu sorduklarında, onu hemen ‘Şeyler ne(y)den yapılmıştır?’ sorusuna dönüştürdüklerini*” belirten Collingwood’a göre, doğa “*φυσιο*” sözcüğü Yunan yazınında “*her zaman bir şeyin içinde bulunan ya da sahiden ona ait olan ve o şeyin davranışının kaynağını oluşturan bir şey demektir.*” (Collingwood, 1999, s. 55). Bu bakımdan İyonyalı filozofların, “*φυσιο*” sözcüğünü “*her şeyin kendisinden yapıldığı şey için*”, yani madde-töz için kullandıklarını belirtmek faydalı olacaktır. Collingwood’a göre, İyonyalı filozoflar, “*Doğa diye bir şeyin varolduğuna inanıyorlar; doğanın ‘tek’ olduğuna, davranışla ilişkisinde doğa deneyen şeyin kendi başına töz ya da madde olduğuna inanıyorlardı.*” (Collingwood, 1999, s. 59).

¹⁵ Wilhelm CAPELLE; "Psyche" sözcüğünün Grek dilinde iki anlama geldiğini; asıl anlamının soluk, sonra da canlıların özelliği gibi görüldüğünden nefes, yaşamın kendisi, yani zamanla ise genel olarak yaşam ilkesi anlamını kazandığını belirtir.

Miletli filozoflar için ana madde, yani arkhé, her zaman var olan, kalıcı olan ve değişmeden kalan şey olarak doğanın tözü olarak ele alınır. “Onlar için bu kalıcı töz, doğada en temelli, en önemli olandır, gerçek physis, asıl doğa budur, bu değişmeyip kalan şeydir.” (Gökberk, 1985, s. 25). Herakleitos ise evreni sürekli bir yanma süreci olan ateşe benzetmiş ve ana prensibin sürekli değişim olduğunu ifade etmiştir. “Herakleitos’un ifadesiyle ‘bu düzeni ne Tanrı ne de insan yaratmıştır, o hep vardı ve olacaktır: hep yaşayan ateştir, ölçülere göre parlayan ve ölçülere göre sönen.’ Aynı ateş gibi, evren de sürekli bir yanma sürecidir; oluş sürecidir.”. Ona göre, “Evren boyuna akan bir süreçtir, başı sonu olmayan bir değişmedir, hiç durmayan bu değişme içinde kalan, sürüp giden hiç bir şey yoktur. Panta rei - her şey akar: bu onun anagörüğü”dür (Gökberk, 1985, s. 27, 25).

“Aynı ırmakta iki kez yıkanamayız. İkinci kez girdiğimizde bu ırmak büsbütün başka bir ırmaktır artık. Bu arada akıp giden sular onu başka bir ırmak yapmışlardır”. Karşımızda “aynı şey”in bulunduğunu sandığımız her yerde durum böyledir. Kalıcı şeyler varmış sanısına kapılmamız, değişmenin kuralsız değil de, belli bir düzene, belli bir ölçü ve yasaya göre olması yüzündendir. Bu ölçüye, bu yasaya Herakleitos Logos diyor. Evrende egemen olan yasadır, düzen ve akıldır (Logos). (Gökberk, 1985, s. 26)

Herakleitos, dünya görüşüyle yakın bağı içinde insana rasyonel bir varlık olarak kendi düşünce yapısında belirli bir yer veren, hatta onu evrensel ilkesiyle, logos'la gerçek rasyonel bir ilişkiye sokan, insanı rasyonel yönden araştırma nesnesi olarak ilk defa keşfeden filozoftur. Bu nedenle "insan ve logos", felsefesinin ana bölümlerinden birini teşkil eder (Capelle, 1994, s. 113). Herakleitos’un doğa anlayışı üzerine yapılan çalışmaya göre ise, “bütün insanlarda ortak olan logos, kosmos’u da düzenlemektedir”. Mikrokosmos’ta, insanda ortak olan logos’u keşfederek insan makrokosmos’ta, evrende, doğadaki logos’u keşfedebilir (İnal, 2010, s. 53).

Azra Erhat’a göre, Logos sözcüğünü;

Başta Herakleitos olmak üzere İyonya düşünürleri eski deyiimiyle "physiologi", yani doğa bilginleri yapmıştır. Onlara göre logos gerçeğin insan sözüyle dile gelmesidir. Logos bir yasal düzeni yansıtır, insanın bedeninde ve ruhunda bir logos bulunduğu gibi, evrenin ve doğanın da logos'u vardır. Logos insanda düşünce, doğada kanundur, her yerde ve her şeyde vardır, ortaklaşa ve tanrısalıdır. Logos'u bulmak, sırlarını göz önüne sermek, insan sözüyle dile getirmek düşünürün asıl ödevidir. Logos kavramıyla açılan bu çılgır dosdoğru bilime varmış, öyle ki logos-logia bugün herhangi bir araştırma dalında bilgini ve bilimi dile getirmek için kullanılan birer ek olmuştur (Erhat, 1997, s. 5).

Herakleitos'un çağdaşı Ksenophanes ise, filozofinin doğuş nedenlerinden biri olan Tanrıların insanlaştırılmasına (antropomorphism) karşı olan tepkisi ve eleştirisi ile bilinir;

Xenophanes şöyle diyor: Homeros ile Hesiodos, ölümlüler (insanlar) arasında suç sayılan, utanılan bütün şeyleri tanrılara da yüklemişlerdir. Tanrılar hırsızlık ederler, yalan söylerler, eşlerini aldatırlar. Sonra: ölümlüler sanıyorlar ki, tanrılar da kendileri gibi doğmuşlardır, kendileri gibi giyinirler, kendilerinin biçimindedirler. Nitekim Habeşler tanrılarını kendileri gibi kara ve yassı burunlu; Trakyalılar sarışın ve mavi gözlü diye düşünürler. Böyle olunca, atların, arslanların elleri olup da resim yapabilselerdi, atlar tanrılarını at gibi, arslanlar da arslan gibi çizeceklerdi. Oysa, tanrılar ne arslan biçimindedirler, ne de zenciler gibidirler, ne de Yunan heykellerinde olduğu gibi insan kılığındadırlar (Gökberk, 1985, s. 27).

Çalışmanın sınırları kapsamında ilk filozofların sadece en temel bakış açılarına kısaca yer verilmeye çalışılmıştır. Altı çizilmesi gereken nokta bu filozofların farklı arkhé'ler önermeler, farklı yaklaşımlar getirirler de teolojiden ve mitler aracılığı ile yapılan açıklamalardan uzaklaşarak rasyonel açıklamalar getirmeye çalışmalarıdır. Ancak bakışlarını doğaya çevirirler, *"doğada her şeyin tanrılarla dolu olduğunu"* ileri sürerek doğaya içkin bir ruh, bir tanrı tezahürü önerirler de bu filozofların kapısını araladığı Platon ve Aristoteles'de daha da belirgin hale gelecek olan insanın rasyonel bir varlık olarak ortaya konusu ve mitos'tan logos'a olan dönüşüm insan ile doğa arasındaki mesafeyi daha da arttıracaktır. Bu dönüşüm, insanın rasyonel ve düşünen bir varlık olarak diğer canlılar arasında farklı bir pozisyona yerleştirilmesini doğurmuştur ve bunun sonucunda iki bin yılı aşkın bir süredir varlık hiyerarşisinde insana özel bir yer sağlamıştır.

J. Donald Hughes'a göre, Yunanlılar, geleneksel olarak dünyayı, insanlarla bazı benzer özellikler sergileyen, doğa tanrılarının kutsal mekanı olarak görmeleri nedeniyle doğaya hayranlık duymalarına ve özen göstermelerine ek olarak, doğaya basitçe hayranlık duymanın ötesinde diğer Antik Çağ uygarlıklarından farklı olarak doğayı mitik olarak değil rasyonel olarak anlamaya çalışmışlardır (Hughes, 1975, s. 56). Ona göre, doğayı rasyonel olarak anlama çabasının sonucu olarak ortaya çıkan felsefe ile eski anlayışın zayıflayarak, tanrıların dünyadaki etkinlikleri sorgulanır ya da reddedilir duruma gelmiştir. Bu sorgulamayı ilk yapan doğa filozoflarından itibaren doğa dünyası ile ilgili olarak ortak bir görüşün hakim olduğunu düşünen Hughes'a göre bu görüş; Aristoteles'ten yaptığı *"Doğa boşuna, anlamsız hiçbir şey yapmaz."* alıntısından hareketle örneklediği gibi doğa, doğa dünyasının insan zihni, akli

tarafından anlaşılabilirliği çünkü doğanın kendi içinde, kendinde bir rasyonel, mantıklı düzene sahip olduğudur (Hughes, 1994, s. 45-59).

Lynn White Jr. "The Historical Roots of our Ecological Crisis" adlı ünlü çalışmasında, Greko-Romen paganizm ile yaptığı karşılaştırmanın neticesinde doğanın tahribinden hakim teoloji, Hristiyanlığı sorumlu tutarak, Batı'nın ekoloji tarihindeki kırılmayı Hristiyanlık ile başlatırken, Hughes'a göre ise felsefe ile, mitostan logos'a olan dönüşüm ile kırılma başlamış ve daha sonraki dönemlerde derinleşmiştir (Bosak-Schroeder, 2015, s. 2-4).

Politik yaşamın nedensel/rasyonel düşünme ile başladığını; polis, anthropos ve logos'un aynı anda tarih sahnesine çıktığını belirten Nazile Kalaycı'ya göre, "*polis*in kuruluşu, *hayvanı insanın, bedeni ruhun, doğayı uygarlığın, kadını erkeğin ötekisi olarak inşa etmiş, logos ise bütün bunları dışarda bırakan, tecrit eden dil ve düşünme olarak gelişmiştir*". Kalaycı ayrıca "*felsefe tarihi, logosun icadıyla başlayan bilimsel geleneği Atina ve çevresine yerleştirir. Atinalı, akıl sahibi insanın, Atina ise akıl şehrinin arketipi gibidir*" diyecektir (Kalaycı, 2019a, parag. 3). Atinalıların "*kadın-hayvan-barbar-melez-irrasyonel*" olanlarla savaştığını ve tırnak içerisinde belirtilenlerin dışlanarak, kendisini bunların zıttı olarak konumlandığını, Atinalıların dışladıkları üzerinden kendi kimliklerini inşa ettiklerini Elgin Mermerleri üzerinden örneklendirir. Bu yaklaşım daha önceki bölümde daha binlerce yıl önce Mezopotamya'da Sümerlerden başlayarak düşmanları ve doğa karşısında takınılan tavra bir anlamda benzemekle birlikte farklılık içerir çünkü burada dışarıda bırakılan rasyonel düşünceye, Atina ile özdeşleştirilen "akla" sahip olmayandır. Doğa duyumlarla algılanan, gerçek dünyanın bir yansımasından ibaret olarak algılanır. Doğa, kadın, köle, barbar, melez (kan bağına bağlı yapılanmanın sonucu olarak) olan irrasyoneldir ve Atina'nın yönetiminin dışında, Atina'nın denetimine tabidir.

R.G. Collingwood, Doğa Tasarımı adlı çalışmasında tarihsel olarak üç farklı doğa anlayışından bahseder. Bunlardan ilki, Yunan doğa görüşü "*doğa dünyasının akılla dolu olduğu ya da her yanına aklın sinmiş olduğu prensibine dayanır*". Ona göre, doğa dünyasının devinim halindeki cisimler olarak görülmesine rağmen Yunan doğa görüşüne göre, "*doğa dünyası yalnızca durmadan devinen, bundan ötürü de canlı olan bir dünya değil*"dir ama "*aynı zamanda düzenli ya da kurallı bir devinim dünyası olduğundan, doğa dünyasının canlı olmakla kalmayıp akıllı da olduğu*"na inanılırdı (Collingwood, 1999, s. 12). Yunanlılara göre akıl, hem insana özgü hem de diğer alanlardaki işlerin düzenlenmesini sağlayan, hem kendisine hem de çevresine

düzen dayatan baskın ya da düzenleyici öge olarak görülüyordu. Collingwood, ikinci dönemi Rönesans doğa tasarımı olarak adlandırdığı 16-17. yüzyıllarda ortaya çıkan ve doğanın canlı, akıllı bir organizma olmasının reddedilerek bir makine olarak algılanması yani mekanize bir dünya tasarımının ortaya çıkması olarak belirler.

Collingwood'un yukarıdaki doğa tasarımı ve Batı'daki doğadan derin ayrılık sorununun Aydınlanma mekanizmasının doğuşuyla ve bilimin yükselişiyle başladığını savunan ve bu kopuştan Descartes ve Kartezyen felsefeyi sorumlu tutan yaygın görüşün aksine ya da Lynn White Jr.'ın Hristiyanlığı sorumlu tutan teorisinin aksine, Batı geleneğinde Yunan kültüründe akılcılığın (en belirgin olarak Platoncu akılcılığın) doğuşundan başlayarak insan/doğa ilişkisinin bir ikicilik olarak görüldüğünü, akıl/doğa ikiciliğinin doğanın inkar edilerek, değersizleştirilmesine ve insan kimliğinin doğanın dışında kurgulanmasına neden olduğu savını öne süren Val Plumwood'a göre, Platon felsefesinde beden ve aklın sınırlarının kesin bir şekilde çizilmesiyle, beden, duygular, tutkular, kadın, hayvan ve doğa ile ilgili tüm alanlar logos'tan uzaklaştırılarak dışlanır, aşağılanır ve üstün aklın tahakküm ve denetimine sunulur; *“Platoncu felsefe, akıl alanını doğa alanına üstün olarak kurgulayan hiyerarşik ikicilik etrafında örgütlenir.”* (Plumwood, 2017, s. 115).

Plumwood'a göre; Platon, doğa karşısında aklı, tahakküm, düzenleme ve denetleme özelliklerine sahip efendi olarak öne çıkarırken yaşamın sürekliliğini kıran ölümün, doğa ile özdeşleştirilmesi bu dünyayı değişen, duyulur, geçici, bir görünüş dünyası, insana hizmet etmesi gereken, insanın sürekli aşması, logos ile düzenleme getirmesi gereken aşağı bir alan olarak önermiş olur. Devlet'teki Mağara Metaforu'nda, Platon'un değişmeyen mutlak, yüce, sonsuz, bozulmayan formların yer aldığı akıl ve bilgi ile kavranan Formlar Dünyası, Gerçek Dünya olarak kurguladığı “İdealar Dünyası” yaşamın sürekliliğini sağlayan bir başka dünya önerirken karşısına yerleştirdiği “Görünüş Dünyası”, içinde yaşadığımız “Duyulur Dünya” ise duyularla algılanan, değişen, yanıltıcı, güvenilmemesi gereken bir aşağı alan olarak konumlandırılır. *“Maddi dünya adını verdiğimiz şey gerçekte idealin eksik ve yetersiz bir suretidir. Dünyada her şey sürekli bir değişme içindedir, dolayısıyla da tam olarak bilinemez. Gerçek bilgi ise yalnızca durağan, değişmez ve ölümsüz olan idealar dünyasına özgüdür.”* (Thomson, 1991, s. 73). İki farklı dünya tasarımı, duyulur dünyanın efendi/insanın ihtiyaçlarını karşılamak üzere var olduğu, verili bir kaynak olarak algılanması ise onun korunması gereken bir alan olarak belirlenmesine engel olur. Platon'la başlayan ve Hristiyanlık'ta daha da genişleyen bu perspektif Batı

düşüncesinin temellerinde yer bulacak ve uzun yıllar devam edecektir. Bu dünyaya alternatif ölüm sonrası sadece seçilmiş, belli bir insan grubunun girebileceği gerçek olduğu iddia edilen farklı bir dünyanın kurgulanması, Plumwood'a göre, Yunan kültüründe efendi/köle ilişkisinin devamlılığının sağlanmasına da hizmet eden savaş/militarizm geleneği ve savaşçı-kahramanın ölümle kurduğu ilişkide temellendirilir.

Savaşçı-kahramanın seçimi, yaşam karşısında tını, onuru ve şanı, doğa karşısında kültürü seçmektir... savaşçı-kahraman doğayı ölüm biçiminde, sürekliliği kesintiye uğratan düşmanca bir kuvvet olarak; kültür ile 'şan'ı ise bir tür süreklilik sağlayan olumlu bir kuvvet olarak deneyimler (Plumwood, 2017, s. 137).

Platoncu ötedünya kimliği ise bu sürekliliği sağlayan en önemli motivasyon kaynağı olarak önerilir. Savaşçı-kahraman aynı zamanda barış zamanında köle, kadın ve doğa karşısında aristokrat, efendi olarak varlığını sürdürür. Homeros'ta savaşçı-kahramanın klan erdemleri olarak bilinen "onur ve şanın" yerine Platon'da polis ve yurttaşın erdemi olan "akıl" geçer (Plumwood, 2017, s. 99-138).

Hem Platoncu hem de Hıristiyan sistemlerde ölümün anlamı, insan yaşamının anlamının bir başka yerde olduğudur. İnsan yaşamının anlamı, yeryüzünde ya da doğanın bir parçası olarak insan yaşamında değil yalnızca insanlara (onların da seçilmiş olanlarına) açık olan ayrı bir âlemde, Formların dünyasında ve cennette bulunabilir. Doğa dünyasının üzerinde ve ötesinde yatan, yalnızca insanlara mahsus olan kurtuluş, insanın doğa dünyasından farklılığını, ayrılığını ve kaderinin diğer türlerinkinden ayrı olduğunu onaylar. Gerçek benlik ruhtur ve benliğin sürekliliği, Formlar dünyasında devam etmesiyle sağlanır; aslında gerçek benlik doğayla süresiz ise, süreklilik ancak ruhun yine doğayla süresiz olan tinsel bir alanda kalmasıyla sağlanabilir, bu alan insan yaşamında sürekliliğin önemini ve merkeziliğini besler. Kimliğin bu şekilde oluşması onun doğanın dışında ve doğadan kopuk olmasını sağlamanın yanı sıra, doğaya karşıt olmasına ve fiziksel varoluş gerçeği ve onun temel koşullarıyla çatışmada olmasına da yol açar (Plumwood, 2017, s. 139).

George Thomson, Platon'un Orfeci geleneğe yaklaştığını¹⁶ ve daha önce ne Miletli filozoflarda ne de Homeros şiirlerinde görülmemiş şekilde Platon'un tamamen yeni bir düalist (ikici) yaklaşımla tını ve beden arasında çok keskin bir sınır çizdiğini belirtir. Ona göre; "*Köle, sahibi için neyse, insan tanrı için, beden de tını için odur. Tını, yönetici ve efendidir; bedense onun kulu, kölesi*"dir (Thomson, 1997, s. 271). Wilhelm Capelle de benzer şekilde Pythagoras, Empedokles ve Platon'u da etkileyen Orpheusçu ruh öğretisinde; "*beden ve ruhun birbirlerine düşman oldukları duygusu,*

¹⁶ George Thomson, Orfeci gelenekle ilişkilendirerek, insanların, yaşamı bir hapis, bedeni tının mezarı olarak ilk kez madenlerde düşündüğünü belirtir.

ruhun tanrısal bir doğaya sahip olduğu ve günün birinde doğaüstü varoluşundan çıkararak içine düştüğü bu bedenin sadece bir hapisane olduğu” inancına sahip olduklarını ve “tanrıdan türeyen ruh dünyevi bedeni sadece kurtulmaya çalıştığı bir bağ olarak görmektedir; ondan kurtulmakla oluş'un çevresinden de kurtularak tanrı katına çıkmaya ve onunla tekrar birleşmeye cesaret edebilecektir.” (Capelle, 1994, s. 30) şeklinde yazar. Thomson, Platon'un bir yandan Orfeci geleneğe yaklaşırken diğer taraftan demokrasiye şiddetle karşı olduğunu ve aristokrat sınıfın düzenini yeniden kurmak istediğini, felsefesinin kaynağını ise *“değişmeye karşı duyduğu sevgisizliğin”* oluşturduğunu belirtir. *“Hareketin ve değişimin dolayısıyla yaşamın kendisinin yadsınması üzerine kurulmuş bir felsefedir”* (Thomson, 1997, s. 367) onunkisi bu nedenle olsa gerek, Platon ideayı, kavramı, değişmez biçim dünyasını, madde dünyasının üzerinde konumlandırır.

Collingwood'a göre, Platon, “düşünülür dünya”yı, biçimler ya da idealar dünyasını gerçek dünya olarak kurgular; doğa dünyasının ise gerçek dünya olamayışının kanıtı ve göstergesi olarak ise onu oluşturan şeylerin hem dış etkenler hem de kendi kendilerine değişimleri ve dolayısıyla doğaları gereği geçici görünmelerini gösterir. Görülür doğa dünyası “düşünülür dünya”nın bir kopyasıdır, değişken, güvenilmezdir. *“Algılamaya dayanan duyu dünyası ile düşünülebilir idealar dünyasını varlık değeri açısından farklı değerlendiren Platon'a göre gerçek var olan, hakiki varlık (ontos on) ideadır, salt biçimdir. Duyu dünyasında, duyu organları ile algılanabilen nesnelere biçimi ise, gerçeğin bir taslağı kopyasıdır.”* (Öndin, 2003, s. 49). Gerçek dünyayı, görülür dünya, doğa dünyası yerine düşünülür dünya olarak kurgulayan Platon, beden karşısında önceliği zihne, akla, tin'e verir. Timaios'da yer alan *“Tanrı ruhu bedenden önce, yavaş ve erdem bakımından da ona üstün yaratmıştır. Çünkü ruh, egemen olmak, buyurmak için, vücut da boyun eğmek için oluşturulmuştur.”* (Platon, 2001, s. 34) cümleleri Platon'un felsefesinde yer alan bu ikiciliği ve önceliğin ruha, tine, akla verildiğini belki de en iyi yansıtan bölümlerden biridir.

Timaios diyalogu evrenin ve insanın nasıl yaratıldığını konu alır. Evrenin yaratılışını anlatırken şu soruları yönelterek başlar Platon, *“Hiç doğmadığı halde her zaman var olan nedir? Hep geliştiği halde hiç var olmayan nedir?”* ve bu sorulara ise verdiği cevaplar ile *“Birincisini, düşünüşün yardımıyla akıl sezer; çünkü o her zaman aynıdır. İkincisine gelince, onu kanı ve akla dayanmayan duyum tasarlar; çünkü o doğar ve ölür; ama hiçbir zaman gerçekten var değildir.”* (Platon, 2001, s. 27) diyerek

daha en baştan akılla kavranan, düşünülür, gerçek dünya ve duyumla algılanan, geçici, görünüşler yani doğa dünyasını birbirinden ayırır. Tanrının evreni, akılla anlam yönünden sezilen ve her zaman aynı kalan örneğe göre yani ilksiz örnekten yola çıkarak yarattığı sonucuna vardığını da ardından ekler. Tanrının bu evreni neden yarattığı sorusuna gelince ise cevabı; Tanrının her şeyin elden geldiğince kendisine benzemesini istemiş olduğudur.

Timaios'un, Platon'un açıkça doğayı konu aldığı başlıca metin olduğunu ve Hıristiyanlığın en önemli yanlarının habercisi olmakla kalmayıp onun oluşumunda da kuşkusuz temel bir etki yarattığını belirten Plumwood'a göre, Platon'un bakış açısı, doğaya insanın "rasyonel" tasarımını dayatmayı öngören bir sömürgecilik modeli sağlamaktadır.

İlksel doğa (kaos) en baştan beri düşük ve düzensiz olarak tasavvur edilir, logos doğada bulunduğu bu düzensiz ötekiye de, kölelere, başı boş hayvanlara, dişil güçlere ve diğer "düzensiz" unsurlara yapmayı taahhüt ettiği şeyi yapar; logos kaotik ve düzensiz sayılan doğa dünyasını rasyonel bir düzenin dayatılması olarak tasavvur edilen bir tahakküm ilişkisi içinde düzenler ve idare eder (Platon, 2001, s. 119).

Platon, Timaios'ta yaratılan evreni doldurmak için sırasıyla tanrıların göksel soyu, havalarda dolaşan kanatlı soy, suda yaşayan ve son olarak toprak üstünde yürüyen türlerin yaratılması gerektiğini belirtir. Tanrıları yaratmasının ardından bu evrenin yaratıcısı, "yapıcısı", Demiurgos, doğacak üç ölümlü soyu ise ölümsüz tanrılardan yaratmasını ister. Bu süreci çok detaylı bir şekilde kendi düşüncesine göre açıklayan Platon'a göre, tutkularına egemen olabilen, kendisine bağlılanan zamanı iyi kullananlar ölümlerinden sonra bağlı olduğu gök cisminde yaşamaya dönebilecek, orada mutlu bir ömür sürecektir, bunu başaramayanlar ise tekrar doğuşunda, kadın olarak doğacak, kadın olarak da kötü olmayı sürdürürse kötülüğün türüne göre, her yeni doğuşta, yaşayışına en çok benzediği hayvanın kalıbını alacaktır. İnsan (sadece erkek, Platon'un yaratılış hikayesinde insan olarak kabul edilir) kadın ve hayvan arasında yarattığı hiyerarşiye ek olarak beden bölümleri arasında da baştan aşağıya kadar bir bölümlenme yapar. Canlılar arasındaki hiyerarşide erkekten hayvana doğru yapılan ayırmada nasıl ki gittikçe akıldan bedene, düşünülür olandan duyulur olana, daha dünyevi ve doğa dünyasına ait olana doğru bir sıralama varsa bedenin alt kısımları, yani toprağa yakın olan kısımları, doğaya, duygu, tutku, dünyevi olanlara, doğa dünyasına, duyulur dünyaya daha yakın olarak tasarlanır. Örneğin ona göre; yeme-içme ile eşleştirilen göbek "*vücutun beslenmesi için bir yemlik*" olarak

kurulmuştur, “ölümlü soyun var olması isteniyorsa bağlı olarak beslenmesi gereken yabancı bir hayvan gibi oraya bağlamışlardır.” (Platon, 2001, s. 83). Aklın işine karışmaması için baştan olabildiğince uzakta yaratmıştır tanrılar onu; akıl ve beden arasında, akla ait olan ile doğaya ait olan alan arasında sınır çizilmiş, uzaklık olabildiğince arttırılmış, hiyerarşik tahakküm, denetim, tabiyet ilişkisi tesis edilmiştir.

Platon, hayvanların insanların yaşamları boyunca yaptığı hataları nedeniyle biçim değiştirerek daha sonraki hayatlarında dönüştükleri canlılar olduklarını yazar. Kuşlar saflıkları yüzünden gözle gördükleri şeylere inananlardan, karada yaşayan hayvanlarla yırtıcı hayvanların soyu kafada oluşan devinimleri kullanmadıkları, kendilerini yalnızca göğüslerine yerleştirilmiş olan ruh kısımlarının eline bıraktıkları için hiç felsefeyle uğraşmayan ve gök cisimlerinin hiçbirinin özüne dikkat etmeyen kimselerden oluştuğunu yazar. Bu nedenle ön organlarıyla kafalarının, toprakla olan yakınlıktan dolayı, toprağa doğru eğik olduğunu düşünür. Bu canlılara toprağa daha çok bağlı kalsınlar diye, Tanrı tarafından daha çok ayak verildiğini ileri sürer. İçlerinde en ahmak olanları ise toprağın üzerinde sürünür hale gelmiştir.

Suda yaşayanlar ise insanların en aptallarından, en bilgisizlerinden oluşmuştur. Onlara bu biçimi veren yüce yapıcılar, tam anlamıyla soluk almalarına bile izin vermemişlerdir; çünkü ruhları işledikleri günahlar yüzünden kötülükle doluydu. Onları hafif ve temiz olan hava yerine, derin ve bulanık suyun içinde soluk almak zorunda bırakmışlardır (Platon, 2001, s. 112).

Tüm bu değişimlerdeki ana kriter, insanın zekasını, aklını nasıl kullandığıdır. “Böylece o zamanlarda olduğu gibi bugün de canlı varlıklar, zekâ ya da budalalıklarının azalıp çoğalmasına göre, birbirlerinin kılığına girmekte, biçim değiştirmektedirler.” (Platon, 2001, s. 112). Aklını iyi kullanmayan insan (erkek) sonraki yaşamlarında kadın ya da diğer hayvanlardan biri olarak dünyaya gelerek cezalandırılmış olacaktır. Böylece Platon, canlılar arasında da akli kullanmaya dayanan bir hiyerarşi tesis eder.

Platon, insanın toprağın değil, göğün bitkisi olduğunu söylerken insanın duyuları yerine akli ile hareket etmesi gerektiğini, itibar etmesi gerekenin doğa dünyası yerine göksel başka bir dünya olduğunun altını çizer Timaios'ta.

"Yersel değil göksel bir varlık olarak insan" öğretisinin çevreye ilişkin içerimleri epey derindir. Bu öğreti açıkça ve bir hayli kuramsal bir biçimde insan yaşamının anlamını ve gerçek yerini yeryüzünün ötesinde sayan bir değerlendirme sunar. İşte bu, ötedünyalı kimliğin belirleyici değerlendirmesidir, binyıllık "varoluşsal evsiz barksızlığın", yani dünyanın korunup kollanacak bir yuva değil bir sınav, bir geçiş bölgesi, ötedünyayla karşılaştırıldığında önemsiz bir yer olduğu düşüncesinin temeli burada yatar. İnsan doğasını yeryüzüne ait saymayan bu

değerlendirme insanlara bir görev de yükler; bu görevin yerine getirilmesi betimleyici anlamıyla olmasa da en azından normatif anlamıyla tam olarak ve gerçekten insan olmayı tarif edecektir. Görev yeryüzünde olduğumuz sürede hem içteki, hem de dıştaki doğayı aşmak ve onlarla araya bir mesafe koymaktır. Vurgulamış olduğum gibi, Platon için mümkün olan en büyük mesafe en iyisidir ve bu mesafeye tam olarak ancak ölümle ulaşılır (Plumwood, 2017, s. 129).

Plumwood'un vurguladığı gibi insanın akıllı, rasyonel, göksel ve bunlara bağlı olarak da diğer varlıklardan farklı konumlandırılması, dünyanın bir sınav alanı, geçici bir alan olarak kurgulanmasına, bu nedenle de yönetilmesi, aşılması, denetlenmesi gereken ancak korunmasına gerek duyulmayan bir alan olarak belirlenmesi ve değersizleştirilmesi sonucunu da doğuracaktır. Diğer canlıların Tanrılar tarafından *"biz kullarına besin olsun diye"* yaratıldıklarının öne sürülmesi, doğanın insanın ihtiyacını karşılamak üzere yaratıldığının düşünülmesi, insan-doğa ilişkisinin efendi/köle ikiciliğinde olduğu gibi bir tahakküm ilişkisine dönüşmesinin yolunu açacaktır. Bu bakış açısı bizi tek tanrılı dinlerde de özellikle karşımıza çıkan insan için yaratılan dünya anlayışının Batı düşüncesindeki köklerine de götürmektedir.

Plumwood, Batı düşüncesindeki insan-doğa ilişkisinde, insanın üstünlüğü, eril tahakkümün lehine olan ikici/düalist düşünmenin köklerini Platon'da bulurken, Nazile Kalaycı felsefe tarihinde bu düalist düşüncenin köklerini Parmenides'e kadar götürecektir. Kalaycı'ya göre, Parmenides duyuların, algının, bilgi için yanlış kaynak olduğunu; gerçeği, varolanı kavramanın tek yolunun düşünme olduğu tezi ile duyuları, bedeni ikinci plana koyan ve akıllı, rasyonel düşünmeyi ve düşünen varlık olarak insanın hiyerarşik üstünlüğünü açan yolda ilk adımların sahibi olarak değerlendirilebilir. Bu düşüncesini giriş bölümünde filozofun güneşin kızlarının çektiği bir at arabasıyla doğadan uzaklaşması ve ona hakikat yolunu gösterecek bir tanrıça tarafından karşılanması ile başlayan, *"soyut düşünce ile dünyanın doğrudan deneyimlenmesi arasındaki bölünmenin"* daha da arttığı bölümleriyle Parmenides'in "Doğa Üzerine" adlı yapıtına dayandırır. *"Hakikat yaşamdan, ebedi olan geçiciden, zihin bedenden, evrensel olan olumsuzdan, varlık görünüşten kopacak, filozof saf düşüncede kendi mekanını oluşturmak için doğduğu dünyayı terk edecektir."* (Kalaycı, 2019b, s. 37). İkici/düalist düşüncenin köklerini Parmenides'e kadar götüren Kalaycı aynı zamanda klasik felsefe metinlerinde filozofların bakışını doğadan ayırarak ebedi varlıklara, hiç doğmamış ve ölmeyecek olanın bilgisine çevirdiğini, felsefe tarihinde doğanın yadsınarak, bastırılarak ya da hakimiyet altına alınarak *"insan eliyle düzen verilmesi gereken bir 'dışarı', insan için verili bir 'rezerv' ya da 'hammadde deposu',*

'devinimin ilkesi/ereği', saygı duyulması gereken bir 'yasa/düzen', varlığın 'iç yapısı/tözü', toplum sözleşmesini gerekçelendiren 'bir savaş alanı/çatışma durumu' olarak” ele alındığını da ekler (Kalaycı, 2019b, s. 36). Felsefenin düşünceyi, aklı, zihni ve ruhu insanla ilişkilendirerek üstün alan olarak belirlemesi, insan ile doğa arasına, düşünce ile duyum arasına, hakikat dünyası ile duyulu /dünyevi alanla arasına bu ikiliklerden ilki lehine öncelik vermesini doğurur.

Dünyevi yani doğa alanı Aristoteles’de ise canlı/cansız madde ayırımı ve canlı varlıklar arasında oluşturulan bir varlık hiyerarşisine göre düzenlenir. Hiyerarşi kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında hieros “kutsal” demektir ve archein, archon’dan hareketle “yönetmek, hükümdar” anlamlarına gelmektedir. Mezopotamya’nın ilk kent devletlerinden beri yönetim, kral meşruiyetini kutsallığından alarak, insanlardan ayrılır daha üstte yer alırdı, Mısır firavunlarının tanrı Horus ile özdeşleştirilmesi de bu anlayışın en belirgin halidir. Daha önce Varka vazosunda görsel temsiliyetini bulduğumuz hiyerarşik düzenleme, Batı kültüründe Aristoteles’e kadar geriye götürülebilir. Aristoteles, “De Anima, Ruh Üzerine” adlı kitabında canlıları taşıdıkları ruh farklılıkları üzerinden düşey bir düzlemde, hiyerarşik bir düzende sunar. Canlı ve cansız maddeyi birbirinden ayırmak için kullandığı ruh, canlı varlıklar arasında da derece farkına sahiptir; bitkisel, hayvani ve insani ruh olarak üç farklı dereceye göre ayrılırlar.

En alttaki ruh besleyicidir; çünkü o canlı veya bir ruha sahip olan bitkilerde, hayvanlarda ve insanlarda bulunmaktadır. Fakat bitkiler ruhun sadece bu derecesine sahiptir. Daha sonra bütün hayvanlarda var olan duyusal ruh gelmektedir. Ruhun bu derecesi de hayvanlarda ve insanlarda bulunmaktadır. Bitki ve hayvan ruhlarının üstünde yükselen insan ruhunun özelliği ise akıldır (Ross, 1993, s. 157 aktaran Kaya, 2014, s. 93).

Kendisinden önceki filozofların hareket ile ilişkilendirdikleri canlı varlıkları, cansız varlıklardan ayırt etmek için Aristoteles ruhu kullanır ve kendisinde ruh taşıyan şeyleri, canlı varlıklar olarak belirler. Bitkileri, harekete sahip olmasalar da büyümeleri, beslenmeleri nedeniyle canlı olarak önerir. Hayvanlardan bahsetmek için ise duyum gereklidir. İnsan devreye girdiğinde ise belirleyici olan “akıl”, “düşünce”dir (Aristoteles, 2006, s. 30-33). Bu sınıflamada tek belirleyici ve ayırt edici “akıl” olmamakla birlikte bu hiyerarşik, düşey varlık düzleminde insanı en tepeye taşıyan ve konumlandıran, belirleyici özellik “akıl” olarak öne çıkmaktadır.

Akıl “efendi”ye ait olan, beden ise “köle”ye ait olandır. Aristoteles’in “Politika”da uzun uzadıya açıkladığı düşüncesine göre köle bir “mal-mülkiyet konusu

ve bir araç”tır. “*Konuşan hayvan’ ya da ‘hareket eden araç’ olan köle, toplumda mülkiyet konusu bir maldı ve Polis siyasal yaşamında hiçbir rolü yoktu.*” (Bayoğlu, 2012, s. 20). Cansız nesnelere gibi canlıların, insanların da araçlar olabileceğini belirten Aristoteles’te mülkiyet konusu olan şey (köleleri de dahil olmak üzere) o kimsenin araçları olarak görülür. Ona göre, canlılar daha doğdukları anda doğal olarak yöneten ve yönetilen olarak ayrımlanır ve karşılıklı, ikici, düalist bir ilişkiye doğası gereği tabidirler. İnsanın zihin ile bedenden oluşması, birincisinin yöneten, ikincisinin yönetilen olması gibi. “*Zihnin beden üstündeki yönetimi (efendinin kölesini yönetişi gibi) mutlak*” ve “*beden için zihin tarafından, doğalarımızın duygusal bölümü için de akla sahip olan bölümü, yani zekâ tarafından yönetilmenin hem doğal hem de uygun olduğu açıktır.*” (Aristoteles, 1975, s. 13). Bunun tersini, hatta eşit olmasını bile zararlı bulduğunu belirtir Aristoteles.

İnsanla öteki hayvanlar arasında da böyle olur; çünkü evcil hayvanlar, doğadan, vahşi hayvanlara oranla daha iyidir; onlar için de insanlar tarafından yönetilmek daha faydalıdır; çünkü böylesi hiç olmazsa, güvenliklerini sağlar. Yine, erkekle dişi arasında, önceki doğadan üstün, beriki aşağı ve uyruktur. Bu genel olarak tüm insanlık için de geçerlidir. Bundan ötürü, diyebiliriz ki, iki insan topluluğu arasında, zihinle beden ya da insanla hayvan arasındaki kadar geniş bir ayrılık olan her yerde, işleri bedenlerinin kullanımından ibaret kalan ve kendilerinden daha iyi bir şey beklenemeyecek olanlar, bence, doğadan köledir. Sözü edilen benzerlerinde olduğu gibi, onlar için de böylelikle yönetilmek ve uyruk olmak daha iyidir. Öyleyse, ‘doğadan köle’ bir başkasına bağlı olabilen, dolayısı ile de bağlı olan ve akıl yürütme yetisinden anlayacak kadar pay alan, ama ona sahip olacak kadar pay almayan bir kimsedir. Öteki hayvanlar, sahiplerine akıllarını işleterek değil, söz dinleyerek hizmet ederler. Kölelerin kullanılması da, evcil hayvanlarınkinden hiç ayrılmaz; biz her ikisinden de bedensel gereksinmelerimizin giderilmesinde yararlarıdır. Bu durumda, doğa özgür kişilerle kölelerin bedenlerini ayrı ayrı yapmayı amaçlamıştır: Köleler, zorunlu kol işleri için yeterince güçlü, özgür kişiler ise bu çeşit işlere yarayamayacak biçimde, dimdik, ama bir devlet yurttaşının yaşamı için, savaşla barış arasında bölünen bir yaşam için pek uygun olarak yaratılmıştır... Öyleyse, apaçık, doğadan bazıları özgür bazılarıysa köledir ve bunlar için, kölelik etmek hem doğru hem de uygundur (Aristoteles, 1975, s. 13-14).

Aristoteles de burada efendiyi yani Yunanlı, seçkin erkeği zihin işi ile ilişkilendirirken, kadını ev işi ve köleyi ise beden işi ve kol emeği ile ilişkilendirir. Yunanlı özgür ve seçkin erkek için fiziksel, bedensel tüm işler doğuştan köle olarak belirlenen, yönetilen sınıftan biri tarafından yapılmakta, o da doğal olarak, soy ve kan bakımından, doğuştan seçkin, akıl sahibi, yöneten, efendi olarak zihnini çalıştırmakta, güçlendirmektedir. Yöneten ve yönetilenin belirlenmesi akla dayandığına göre, ruhun düşünme yetisinin kölede hiç olmadığını, kadında var olup

işlemediğini, çocukta ise henüz gelişmemiş olduğunu öne sürer. Beden ve zihin işini ayrımlarken beden işini/el emeğini köleye uygun gören Yunanlı, erkek, efendi figürü ev işini de kadına uygun görecektir, aynı zamanda barbarların (Asyalıların) Yunanlılardan (Avrupalılardan) doğası gereği daha köle ruhlu olduklarını düşünecektir (Aristoteles, 1975, s. 40, 97). Köle, kadın ve Asyalı akıldan uzak, doğası gereği hizmete uygun yönetilenlerdir. Bu bitkiler ve hayvanlar için de geçerlidir. Kendi iyilikleri için, insanın ihtiyacını karşılamalı, insana hizmet etmelidirler.

Bir kez bitkilerin hayvanlar için, ikinci olarak da tüm öteki hayvanların insanlar için var olduğuna inanmamız gerekir, evcil hayvanlar, insanın onlardan sağlayabileceği besinin yanı sıra, kullanabileceği gibi kullanması için, vahşi hayvanların da hepsi değilse bile çoğu, yiyecek olarak işe yarar ve başka bakımlardan kullanılır; kendilerinden giyecekler ve araçlar yapılabilir. Doğanın amaçsız bir şey yaratmadığına, boşu boşuna bir şey yapmadığına inanmakta haklıysak doğa tüm şeyleri özel olarak insan için yapmış olmalıdır (Aristoteles, 1975, s. 18-19).

Doğa insan için vardır, akıl sahibi insan en tepededir ve diğer tüm canlılar insanın ihtiyacını karşılamak üzere, insanın hizmetine sunulmuştur. Doğa korunma ihtiyacı olan bir alan değildir, hep oradadır ve insanın ihtiyacını karşılamak için, istediği gibi kullanması için yaratılmıştır, doğal olarak yönetilendir ve köledir. İnsanı canlılar arasında yapılan hiyerarşide akla sahip varlık olarak en tepeye yerleştiren ve diğer tüm canlıların insanlar için yaratıldığı düşüncesi insanmerkezci, antroposentrik bir yaklaşımdır. Platon felsefesindeki kadar katı olmasa da Aristoteles felsefesi “*en üstte seçkin erkeklerin bulunduğu bir akıl hiyerarşisi*”ne dayanır ki, Plumwood’a göre, bu anlayış;

insanların tepede, geri kalanının da altta olduğu sağlam bir hiyerarşik düzene yol açar. Dolayısıyla zihnin merkezi özelliği olarak görülen zekâ, yalnızca ayırt edici ve insanı tanımlayıcı bir özellik değil, aynı zamanda üstün bir özelliktir, insanın doğal düzenin zirvesindeki konumunu haklı çıkarır. Doğal düzen hiyerarşik olarak, cansız şeylerin bitkilere, bitkilerin hayvanlara, hayvanların da insanlara hizmet ettiği bir düzen olarak tasavvur edilir. Doğada keşfedilen kasıtlılık, yani teleoloji doğanın hiyerarşik olarak bölümlenmesinin, hiyerarşik düzeninin bir parçası kılınır (Plumwood, 2017, s. 144).

Aristoteles “Ruh Üzerine”de doğayı madde ve biçimin bileşimi olarak gördüğünü açıkça ortaya koymakla birlikte, Plumwood bu bileşimdeki biçim unsurunun, maddede bulunan ve maddeyi şekillendiren rasyonel ilkelerin zihinsel olduğunu belirtir. Nicolas Bourriaud ise, 2019 İstanbul Bienali, saha raporu için yazdığı yazısında Aristoteles’in gözünde sanatın “*bir biçimin (morphé) ve bir arkaplan (hylé) ile bir araya gelmesi*” olduğunu belirtir. Aristoteles’in madde-biçim

ikiliğini, ilişkisini; madde, maddi alemin hiyerarşik düzenlemede en altta, özellihsiz bir fon ve arka plana dönüşmesiyle buna karşın insana özel, ayrıcalıklı bir konum verilmesi ile ilişkilendirir (Bourriaud, 2019, s. 20).

Aklın hiyerarşik düzenlemedeki önemini Sokrat öncesi düşünürlerden Anaksagoras'a kadar geri götüren Werner Jaeger ise Anaksagoras'ın "*Nous*" yani "*karişmamış bir şey olarak Akıl fikri*"nin dünya sisteminin bütünü içinde insanın, hatta bizzat felsefenin yerini belirleme imkanı verdiğini ve onun "*ruhu veya canı olan şeylerle bunlara sahip olmayan şeyler arasında ayırım yapması gibi, akıllar arasında da belli farklılıklar kabul ettiğine*" dikkat çeker. Anaksagoras'ın fragmanlarda ifade etmese de dolaylı olarak insan aklının, içimizdeki Tanrısal öge olduğu ve bizim "Tanrısal Akla" ve onun dünya için öngördüğü plana gerçek bir idrakle yönelmemizi mümkün kıldığını düşündüğünü ekler (Jaeger, 2012, s. 216-217).

Kavramsal düşünceye geçişle birlikte, doğa karşısında insana ve akla üstünlük verilmesine dair yapılan yukarıdaki tespitler ve öne sürülen eleştirel tezlere rağmen, burada Yunan doğa anlayışı ve Aristoteles'in düşüncesine göre canlı bir organizma olarak tasarlanan doğanın, kendi kendine devinen, kendinde ruha sahip olduğunu ve 17. yüzyılın doğa dünyasını "makine" olmaya indirgeyen "mekanik doğa" anlayışından çok farklı olduğunun altını çizmekte fayda görülmektedir. Descartes'ın mekanik evren görüşü ve 17. yüzyıl madde dünyasının eylemsizliği ile karşılaştırıldığında "*Aristoteles için doğa dünyası, İonyalılar ve Platon için olduğu gibi, kendi kendine devinen şeyler dünyasıdır. Canlı bir dünyadır: Onyedinci yüzyıl madde dünyası gibi eylemsizlikle değil, kendiliğinden devinimle ıralanan bir dünya. Bu anlamda doğa süreçtir, gelişmedir, değişmedir.*" (Collingwood, 1999, s. 97).

Aristoteles, Metafizik'te "doğa"yı aşağıdaki gibi maddeler halinde farklı anlamlarını içerecek şekilde tanımlar;

- 1) Büyüyen, gelişen şeylerin meydana gelişi,
- 2) Büyüyen, gelişen şeyin içinde bulunan ve onun büyüme ve gelişmesinin kendisinden çıktığı ilk öge,
- 3) Her doğal varlıkta bu doğal varlığın özü gereği sahip olduğu ilk hareketin ilkesi,
- 4) Doğa, aynı zamanda herhangi bir yapılmış nesnenin kendisinden meydana geldiği veya kendisinden yapıldığı ilk madde anlamına gelir. Bu öğelerden hareketle yapılan her varlıkta, ilk madde varlığını sürdürür.
- 5) Doğa, ayrıca doğal şeylerin tözü anlamına gelir... Form veya öz de doğadır.
- 6) Genel olarak her türlü öz, bir "doğa" olarak adlandırılmıştır. Çünkü bir şeyin doğası bir tür tözdür.

ve son olarak “Bütün bu söylediklerimizden, ilk ve temel anlamda doğanın, kendilerinde ve kendileri olmaları bakımından, hareketlerinin ilkesini taşıyan varlıkların tözü olduğu ortaya çıkmıştır.” (Aristoteles, 1982, s. 154-155) şeklinde nihai tanımını verir. Buradan da anlaşılacağı gibi Aristoteles için doğa “Kendi içinde bir devinim kaynağı taşıyan şeylerin özü” olarak “canlı bir dünyadır”. (Collingwood, 1999, s. 97).

Aristoteles’in doğa tanımı, hem Aristoteles hem de Yunan doğa anlayışının - 17. yüzyıl mekanik doğa anlayışından farklı olarak- kendi içinde devinen, kendi aklına ve düzenine sahip canlı bir doğa anlayışına sahip olduğunu ortaya koyar. Ancak akla sahip, belirli bir köken, sınıf ve cinsiyetteki insanın özel bir yere konumlanması ve onun hizmetine, ihtiyacına yönelik olarak var olan, hizmet eden doğa ikiliği yukarıda örnekleri ile belirtildiği gibi Batı düşüncesinde Antik Yunan’dan beri var olagelmıştır. Antik Yunan’da felsefenin başlangıcı, rasyonel düşünceye, mitos’tan logos’a geçiş ile aralanan yolda özellikle Platon ve Aristoteles’in yazıları ve görüşleri ile pekişen, Batılı, beyaz, zengin, seçkin, erkeğin “efendi”, doğa ile ilişkilendirilen tüm ötekilerin ise efendinin ihtiyaçlarını karşılamak için doğal olarak ve doğuştan “köle” olarak yaratıldığı algısının Batı düşüncesinde yer edinmesine ve iki bin yılı aşkın bir süre hakim düşünce olarak devam etmesine neden olmuştur. Bu düşünce, Doğulu, melez, siyah, kadın, köle, hayvan, bitki, diğer canlılar, kısaca egemen efendinin dışında kalan tüm doğa alanlarının sömürsünün doğal bir hak olarak algılanmasının önünü açmıştır. Doğa ve dünyevi olan geçici, değişken ve güvenilmez olarak işaretlenmiş, varlık hiyerarşisinde akla sahip en tepeye konumlandırılan insanın ihtiyacı için yaratıldığı düşünülmüş, istediği gibi ihtiyacını karşılayacağı bu alanın korunmasına gerek bile görülmemiştir¹⁷.

Sanat örneklerinin değerlendirilmesinde ise ana kara Yunan örneklerini incelemeye başlamadan önce Girit’te M.Ö. 3000’lerde varlık göstermeye başlayan, Batı sanatının öncülü, Avrupa’nın köklerini dayandırdığı, ilk Avrupa uygarlığı olarak kabul edilen Minos Uygarlığı’nın sanat pratiğini kısaca incelemek yerinde olacaktır.

¹⁷ Stoacılık ise bu düşüncenin tersi bir yaklaşım benimser. Platon’un akılcı yaklaşımında idealar ve görünüşler dünyası olarak böldüğü iki ayrı alan yerine, Hellenistik dönem felsefe okullarından Stoacılık ise Platon’un görünüşler dünyası olarak belirttiği doğa alanını merkezine almış, doğaya uygun bir yaşam pratiği geliştirmeyi felsefesinin temel dayanağı haline getirmiştir. Stoacılara göre, doğaya içkin bir logos, Tanrı tarafından teleolojik olarak düzenlenen bir organizma olarak doğa düşüncesine uygun şekilde (bu logos’u paylaşan akıllı, erdemli bir varlık olarak) insan da doğaya yani doğadaki logos’a uygun yaşamalı, bu rasyonel organizmanın, bütünü bir parçası olarak hareket etmelidir (Cevizci, 2009, s. 334-354).



Şekil 3.29 *Mavili Kadınlar*, M.Ö. 1600 dolayları, fresk, Heraklion Archaeological Museum, Girit

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Minos_medeniyeti#/media/Dosya%3AKnoxos_fresco_women.jpg



Şekil 3.30 *Yılanlı Tanrıça*, M.Ö. 1600 dolayları, 30 cm, Heraklion Archaeological Museum, Girit

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Minos_medeniyeti#/media/Dosya%3ASnake_Goddess_Crete_1600BC.jpg

Minos Dönemi'nde yapılan duvar resimlerine bakıldığında erkek figürlerinin kadın betimlerine oranla son derece sade bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Gösterişli takılar, saç aksesuarları, göğüsleri açıkta bırakan şık kıyafetler içinde Minos kadınlarının (Şekil 3.29'da görülen örnekteki gibi) betimlenmesi kadının toplum içerisinde özel bir yere sahip olduğunun düşünülmesi sonucunu doğurmuştur. Yılanlı Tanrıça heykelciği (Şekil 3.30) ise toplum içinde kadına verilen önemi yansıtan bir diğer örnek olarak gösterilebilir. Kadının yılanları yakalamış, onlara hakim görünümü, göğüsleri açıkta bırakan kıyafeti, başlığı üzerinde yer alan kedi figürü ile doğurganlık, bolluk, bereketle ilişkisine ek olarak hem karanlık, yer altı dünyasına hem de vahşi doğa dünyasına hakimiyeti de yansıtılmaktadır.

Minos sanatında Mısır ve Mezopotamya örneklerinden farklı olarak bir kral ya da yönetici otorite betimine, egemenin hakimiyetinin yüceltilmesine yarayan sahnelere rastlanmaz. Minos Dönemi'nde, Girit'te yaşayan insanın günlük hayatında denizle ve deniz canlıları ile olan yakın teması nedeniyle duvar resimlerinden (Şekil 3.31), seramik kaplara (Şekil 3.32) kadar doğa öğelerine sıklıkla yer verilmiştir. Sürekli dönen, kıvrılan bezemeler kullanıldığı, insan ve tanrılar yerine çoğunlukla bitki ve hayvan motiflerine yer verildiği görülmektedir (Kalaycı, 2019b, s.41). Bu betimlerde görülen deniz canlıları, hayvanlar ve bitkiler doğanın yaşam sevinci uyandıran,

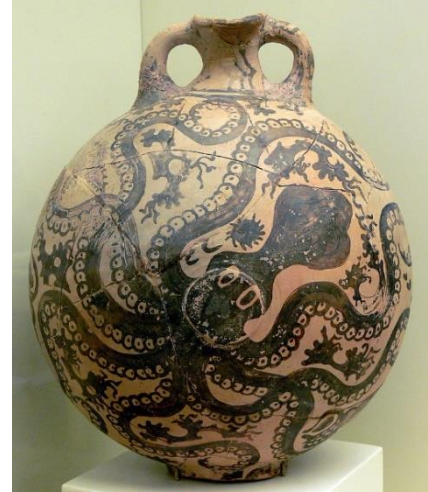
mutluluk hissi yaratan, canlılık veren yanını, bereketini yansıtmaktadır. Doğa öğeleri daha çok bezeme, süsleme amacıyla kullanılmakla birlikte dönemin insanının yaşam tarzını, denizle ve canlılarla yakın ilişkisini de gösterir.

Minos sanatının konusu esas olarak doğal dünyadan derlenmiştir. Birçok motifi deniz sağlamaktadır: Deniz bitkileri su üstünde yüzer ve rehavetle salınırlar, ahtapotlar bacaklarını tehditkar olmaktan ziyade süsleme etkisi yaratarak uzatır, yunuslar altın kupaların ve büyük çömlek vazoların üzerinde mutlulukla oynarlar. Kuşlar, hayvanlar ve bitkiler sarayların resimli duvarlarına canlılık katarlar (Fleming & Honour, 2016, s. 69).



Şekil 3.31 Yunuslar, M.Ö. 1700 dolayları, fresk, Knossos Sarayı, Girit

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside the ancient Minoan Palace of Knossos \(1700 BC\) - Crete, Greece - panoramio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_the_ancient_Minoan_Palace_of_Knossos_(1700_BC)_-_Crete,_Greece_-_panoramio.jpg)

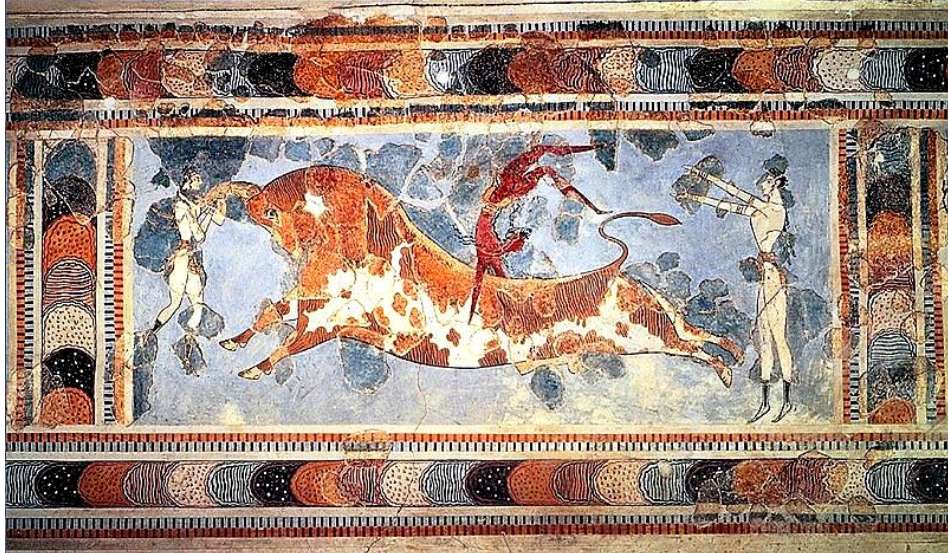


Şekil 3.32 Ahtapotlu Seramik, M.Ö. 1500-1450 dolayları, seramik, Heraklion Archaeological Museum, Girit

[https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_pottery#/media/File:AMI - Oktopusvase.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_pottery#/media/File:AMI_-_Oktopusvase.jpg)

Minos sanatında sıklıkla betimlenen doğa öğelerinden biri ise boğadır. Arthur Evans'ın 1900'de gerçekleştirdiği Knossos Saray kazılarında boğa betiminin yer aldığı freskler ve rölyefler bulunmuştur. Efsanevi Girit kralı Minos'un, Zeus'un boğaya dönüşerek Europe'yle birleşmesinden doğduğuna inanılmaktadır. Minotauros mitine göre ise, Minos, tanrıların kendisinin yanında olduğunu göstermek için Poseidon'dan kendisine denizden çıkan bir boğa göndermesini istemiş ve bu boğayı daha sonra Poseidon'a kurban edeceğine söz vermiştir. Verdiği sözü unutan ya da çok beğendiği için bu boğa yerine başka bir boğayı kurban ederek kendisini, denizler tanrısını kandırmaya çalışan Minos'a kızan Poseidon, onu cezalandırmak için karısının bu

boğaya aşık olmasını sağlar. Minos'un eşi ve boğanın birleşmesinden doğan insan vücutlu, boğa başlı, insan yiyen yaratık Minotauros'u saklamak için Minos, mimarı Daidalos'tan bir labirent inşa etmesini ister. Labirente kapatılan Minotauros'a her yıl (farklı kaynaklara göre üç ya da dokuz yılda bir) yedi kız, yedi genç Atinalı erkek kurban edilmekteymiş. Atina prensi Theseus ise bu canavara kurban verilmesini önlemek için labirente girerek Minotauros'u öldürmüştü, Minos'un kızı Ariadne'nin verdiği ipi takip ederek de labirentten kurtulmayı başarmıştır (Erhat, 1997). Buluntular ve mitlere dayanarak Girit'te bir boğa kültürünün varlığından bahsedilmektedir ancak buluntular, sanat örnekleri arasında Minotauros betimi görülmez, kazılarda labirente de rastlanmamıştır. Minos Uygarlığı ile ilişkilendirilen bu mit bir yandan insanın vahşi yanını temsil edebileceği gibi boğa boynuzu takan bir şamanı, din adamını, bir yöneticiyi simgeliyor da olabilir. Başka bir okumaya göre ise yarı insan-yarı hayvan bu yaratığın kapatıldığı yerin, labirentin, doğanın hapsedildiği akıl olduğu, buradan kurtulmanın da doğa ile fiziksel savaşıma ek olarak yine akılla (iple) mümkün olacağı sonucu çıkartılabilir (Kalaycı, 2019b, 51). Diğer yandan Atinalı Theseus'un (Atinalı erkeğin), Ariadne'nin (kadının) bilgeliğini kullanarak ölüm salan, ölümle ilişkilendirilen karanlık doğa gücünü yenmesinin, Minos'un hakimiyetini çökerten yeni bir gücün doğuşunu sembolize ettiği de düşünülebilir.



Şekil 3.33 Boğa Sıçraması, M.Ö. 1500-1400 dolayları, fresk, Knossos Sarayı, Girit

https://tr.wikipedia.org/wiki/Minos_medeniyeti#/media/Dosya:Knossos_Bull-Leaping_Fresco.jpg

Bezeme amacıyla yapılan doğa betimlerinden farklı olarak Boğa Sıçraması freskinin (Şekil 3.33) boğa kültü ile ilgili bir ritüelin, bir erginlenme töreninin parçası olabileceği ya da boğa üzerinden atlama sporunun görsel bir tasvirini sunduğu düşünülmektedir. Sahne, erginlenme töreninde boğanın üzerinden atlama eyleminin üç farklı aşamasını gösterebileceği gibi öndeki (beyaz renk kullanılması nedeniyle) kadın figürün boğayı boynuzlarından tuttuğu, erkek sporcunun atlayışı gerçekleştirdiği, arkadaki kadın sporcunun ise atlayan sporcuyu yakalamak üzere beklediği boğa üzerinden atlama sporunun farklı evrelerini yansıtabileceği ileri sürülmektedir. Dinsel bir ritüel, erginlenme töreni, spor ya da gösteri amaçlarından hangisini yansıttığı net olarak söylenemese de sahnede insan ve doğa arasındaki bir mücadeleden ziyade boğanın üzerinden bir tür akrobasi hareketine benzer şekilde hiç zorlanmadan atlayan insanın, boğayı bu oyunun, ritüelin, gösterinin, Minos'un yaşam biçimi ve kültürünün ayrılmaz bir parçası haline getirdiği söylenebilir.

Antik Yunan'da ise, geleneğin, öğrenilen, kalıplaşan en iyi örneğin binlerce yıl değişmeden uygulandığı, takip edildiği Mısır sanatından alınan ilk örneklerden sonra sürekli doğa gözlemi ile taklidi görülür. Bu nedenle Yunan sanatının incelenmesinde ilk olarak "mimesis"¹⁸ yani taklit kavramı üzerinde durmak faydalı olacaktır. Mimesis kavramının önemini İsmail Tunalı "*Mimesis, yalnız sanatı belirleyen bir motif olarak değil de, aynı zamanda büyük bir kültürü, antik kültür dediğimiz kültürü belirleyen bir ana kategori olarak anlaşılmalıdır.*" (Tunalı, 2018, s. 73) sözleriyle belirtir. Nilüfer Öndin'in de belirttiği gibi mimesis, kavramsal düşünceye geçişle birlikte Yunan sanatında önem kazanır. "*Yunan düşüncesi, kavramsal düşünceye geçtikten sonra sanatı, mimetik bir etkinlik olarak ele alır ve sanatsal formlar doğadan alınan esinlenmeler ile ortaya konulur.*" (Öndin, 2003, s. 91). Öndin, Herakleitos'un "*Sanat da bunu (karşıtların birleşmesini), besbelli, doğanın taklidiyle başarır*" sözü üzerinden Heraklitos'a göre sanatın doğanın taklidi olduğunu belirtir. Xenophon'un ise Sokrates ve Parhasios arasındaki diyalog üzerinden mimesis üzerine fikirlerini öğrenmek mümkün olacaktır;

Sokrates: Parhasios, resim gözle görülebilir olan şeyin bir benzetmesidir (taklidi) değil mi? Siz insan bedeninin girinti ve çıkıntılarını, gölge ve aydınlığını,

¹⁸ En dar ve yaygın anlamı ile "mimesis" dilimize taklit olarak çevirilirken İsmail Tunalı etimolojik araştırmasına göre içerdiği anlamları şu şekilde belirtir. "Kelimenin ilk kullanıldığı şekil mimos'tur. Bu da dans ile ilgili olarak kullanılmıştır: Dans eden, aktör, mukallit, gözboyacı anlamında... Mimesis veya mimeisthai kelimelerinin "sanı", "aldatma" anlamlarını yüklenmesi, ancak Platon'un Devlet'i ile olur... Kelimenin bildirdiği şey, bir şey anlatmak, bir şeyi tasvir etmek ve bu arada taklit etmektir..." (Tunalı, 2018, s. 73-74)

sertliğini ve yumuşaklığını düz ve düz olmayan yanlarını boya yardımı ile taklit ediyorsunuz (exmimeisde).

Parhasios: Doğru.

Sokrates: Şüphesiz güzel bedenleri tasvir etmek istediğinizde de, birçok bedenlere bakıyor ve her birinden en güzel yanı alıyor ve onları bir araya getiriyorsunuz; zira, bir tek insanda her şeyi kusursuz olarak bulmak mümkün değildir. Böylece de insan bedenlerini bütünüyle güzel olarak gösterebiliyorsunuz (Tunalı, 2018, s. 74).

Tunalı burada kısa bir bölümüne yer verilen diyalogda “*taklidin objesi duyulur objeler, bedenler olabildiği gibi, aynı zamanda ruh ve karakter özellikleri*”nin de olabileceğini belirtir. Ancak özellikle diyalogda altı çizilmesi gereken nokta, tek bir insanda kusursuz güzelliği bulmanın mümkün olmadığı için gözlemlerinde en güzel özellikleri alarak bir araya getirmeleri ve insan bedenini böylece “bütünüyle güzel göstermeleri” ve ressamın amacının sadece taklit etmek değil, en güzeli bulmak, “ideal güzele”, ideal bedene, ideal biçime, ideal forma ulaşmak, ideal güzeli görünüşe çıkarmak olduğudur (Tunalı, 2018, s. 74). Platon ve Aristoteles için de sanatın mimesis olması devam edecektir. Platon, “Devlet”te idealar dünyasının bir taklidi olan “kosmos aisthetos”daki (duyulur dünya) nesnelere taklidi, yani taklidin taklidi olarak ideadan uzak olması nedeniyle nesnelere bile daha aşağıda görür mimesis’i, mimesis özelliğine sahip sanatı. Tunalı da “Grek Estetiki” kitabında, Platon’un ayna metaforu üzerinden sanatın gösterdiğinin “*nesnelere sadece birer görüntüsü (eidola), birer benzetmesi, birer kopyası*” olduğunu ve sanatçının görünüşler ile yani doxa (sanı) ile ilgilendiğini, gözlemlendiği, kopya ettiği, benzetmeye çalıştığı şeyin hakiki güzellik ve doğruluk (hakikat) olmadığını ve sanatçının sadece “sanı” ile yetindiğini düşündüğünü belirtir. “*Sanıların ötesine yalnız akıl yoluyla geçilebilir; çünkü, sanının karşıtı olan hakiki bilgiye (episteme) yalnız akıl yoluyla ulaşılabilir.*” (Tunalı, 2018, s. 83). Bu noktadan hareketle, sanatçı duyulur dünya, görünüşler ve sanı ile ilgilenmek yerine idea’ya, hakikate, akla yönelir ve “*tek tek güzel şeyleri (pros ti kala) değil, güzelliğin kendisini (auto to kalon), mutlak güzelliği düşünür*” olmalıdır. Tunalı’nın “Sanat, Devlet ve Sansür” başlığı ile ayrı bir bölüm olarak incelediği üzere, devlet akıl, nous ile ilişkili, sanat ise duygular ile ilişkilidir, bu nedenle ideal devlette, sanat devletin amacına uygun, yurttaşların akıl ve erdem sahibi insanlar olarak eğitilmesine katkı sağlamalı, doğru sosyal düzenin korunmasına destek olmalıdır. Bu nedenle “*Tanrılar ve kahramanlar, insan için örnek alınacak varlıklar, prototipus’lar olarak anlaşılmalı. Onların her hareketinin iyi ve doğru olduğu söylenmeli. Tanrılar düzeni, insanların toplum düzeni için bir örnek olmalı*”dır. Platon’un, ideal devletinde ancak

ideal sanat, yani akla dayanan, taşkın duygulardan arınmış, duyulur dünyanın görünüşlerini, tek tek güzeli, sanıyı taklit etmek yerine, iyi ve güzel ideasını, kendinde güzeli “auto kalon”, ideal güzelliği yansıtan, ahlak ve erdem sahibi insanların temsiline, öğretisine yer veren sanat yer alabilir (Tunalı, 2018, s. 76-96).

Umberto Eco ise, “Güzelliğin Tarihi”nde, Platon’a göre Sokrates’in çirkinliği ile bilinmesine rağmen “iç Güzelliği” yüzünden parıldaması gibi, güzelliğin gördüğümüzle ilintisi olmadığını belirterek, ona göre sanatın aklın gördüğü, evrenin matematiksel öğretisine dayanan geometrik şekillerin güzelliğine yer vermesi gerektiğini yazar.

Platon’a göre vücut, ruhu hapseden karanlık bir mağara olduğuna göre, duyularca görülenin aklın gördüğü tarafından örtülmesi gerekir, ki bu da diyalektik sanatlardan birini yani felsefeyi bilmeyi gerektirir. Bu nedenle herkes gerçek Güzelliği kavrayamaz. Buna karşılık, kelimenin gerçek anlamıyla sanat, gerçek Güzelliğin sahte bir kopyası olup, ahlaki açıdan gençliğin eğitimi için zararlıdır: bu nedenle okullarda yasaklanması ve yerine evrenin matematiksel öğretisine dayandırılan Geometrik şekillerin Güzelliği’nin konması daha doğrudur (Eco, 1999, s. 50).

Aristoteles’e göre ise, “Poetika”da şiir sanatı için örneklendirdiği üzere insanlarda doğuştan var olan “*taklit içtepsi*” ve “*taklit etmeye olağanüstü yeti*”si insanları diğer bütün öteki canlılardan ayıran özelliğidir. Aristoteles’in belirttiği ve Tunalı’nın altını çizdiği üzere; “*Mimesis, o kadar insani bir değer oluyor ki, insanı hayvandan ancak bu yeti ayırabiliyor.*” (Tunalı, 2018, s. 99). Taklit edilen şeye bakan insanın gördüğü şey karşısında “hoşlanma” duyduğunu belirten Aristoteles “*gerçekte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak*” baktığımızı belirtir (Aristoteles, 2017, s. 16-17). Burada Aristoteles, doğadaki objenin ya da insanın olduğundan daha güzel, daha iyi gösterilmesi gerektiğinden, idealize edilmesi gerekliliğinden bahseder. Poetika’da yaptığı tragedya ve komedyaya karşılaştırmasında olduğu gibi ya iyi, ahlaklı, üstün insan temsil edilmelidir ya da olduğundan daha iyi, ahlaklı, üstün gösterilmelidir. Aristoteles’e göre bir şeyin idealize edilmesi “*objeyi eidos-hyle, forma-materia uygunluğu içine koymak, yani onu uyumlu bir kompositum, bir bileşim haline getirmek demektir*” ve “*realitede, tabiatta böyle yetkin bir bileşimden yoksun olan objeler, mimetik etkinliğin onları ‘idealize’ etmesi, eidos-hyle’lerini uygun bir kompositum haline getirmesiyle, onlardan hoşlanır ve onları güzel buluruz.*” (Tunalı, 2018, s. 114). Nilüfer Öndin de benzer yorumunu şu şekilde yapar; “*Aristoteles’in varlık anlayışına göre, her nesne madde ve formdan oluşan bir sentez olduğu ve doğadaki bu sentez her*

zaman yetkin olarak meydana gelmediği için, form-madde uygunluğunu, belli bir düzen içeren sanatsal form ortaya koyar.” (Öndin, 2016, s. 14).

Kısaca, mimesis ister Platon’da olduğu gibi eleştirisi konusu olsun, ister Aristoteles’deki gibi bir “zoon mimetikotaton” olan insanda doğuştan bir içtepi olarak bulunsun, sonuç olarak Grek düşüncesinde ve özellikle kavramsal düşünceye geçişle birlikte sanat mimesise de dayanarak idealize edilmelidir, ideali (idea’yı) görünüşe getirmeli, ideali anlatmalı, bilgi, akıl, nous’a dayanmalıdır.

Platon sanatı bir yandan mimesis olarak önerip, taklit olmağı üzerinden eleştirilerini getirirken, ideal devletine almazken, diğer yandan Şölen’de ise sanatın bir “yaratma” eylemi, “poiesis” olduğunu söyler. “*Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, var olmayan bir şeyi var etmenin her türüsüne poiesis (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis ’tir, her yaratan da poietes ’tir.*” (Platon, 2018, s. 48) Mimesis’i sadece taklit olarak yorumlamanın eksik bir değerlendirme olacağını belirten Oğuz Haşlakoğlu da Timaios’ta yaratıcı Demiourgos’un evreni kendi suretinde yaratmasında olduğu gibi (“*kosmos, ... demiourgos’un eikon’udur (suret).*”) mimesisin poiesis, yani bir yaratma eylemi ile ilişkili olarak düşünülmesi gerektiğinin altını çizer (Haşlakoğlu, 2016, s. 68-70).

Platon’un Şölen’de belirttiğine göre, sanatın yaratıcılığı, yalnızca güzelde gerçekleşebileceği için, sanatın ereği, güzele veya güzelin kendisine erişmektir. Sanat, hakiki varlık olan kosmos noetos (düşünülen dünya, idealar dünyası) ile ilgilidir ve idealar dünyasının en üstün ideaları iyi ve güzel ideaları olduğundan sanat kendiliğinden güzel (auto to kalon) ile ilgili olmalıdır. Bu nedenle sanat eserinin formu ile ideal olan yakalanmalıdır, zaten idenin bir anlamı da formdur. Sanat eserinin formu, bu dünyadaki güzellik aracılığı ile bize gerçek güzelliği hatırlatır. Platon’a göre insan ruhu doğası bakımından ideaları görmüş olduğundan, yeryüzündeki şeyleri görünce, daha önce görmüş olduğu ideaları yeniden hatırlar. Güzellik ideasını uzun uzun seyreden insan ruhu, nesnelere dünyasında güzel bir yapıyla karşılaştığında, unuttuğu ideayı hemen hatırlar. Bu hatırlamayı yapacak olan da ideal olanı yakalayan sanat formudur (Platon, 2018, s. 94).

Platon’a göre, ister mimetik ister poiesis olarak sanat “idea” ile kosmos noetos (düşünülen dünya, idealar dünyası) ile ilgilidir ve sanat eserinde görünüşe çıkan, form bulan idea’dır. Son olarak güzel, iyi ideasına, doğruluğa (hakikat) bilgi, akıl, nous yoluyla ulaşmaya çalışan Yunan sanatında harmoni, ritim, uyum, denge, simetri gibi matematik öğelerin varlığından söz etmek gerekecektir. Evrenin temelinde sayının,

matematiğin yer aldığını düşünen Pythagorasçılara göre, evren harmonik bir bütündür ve bunun temelinde aritmetik, sayılar yer alır.

Pythagoras felsefesi; "sınır" veya "düzen" düşüncesinde temellenir". Dünya; "sınır" ve "sınırsız" olarak adlandırılan birbirine zıt iki ilkedan meydana gelmiştir. Pythagoras'çı düşünce; bu karşıtlığı, sayılar ve sayılar arasındaki ilişkilerde de görür ve buradan hareketle sayıyı, evrensel ilke olarak kabul eder. Buna göre; "sayı, düzene yahut tüm dünyaya hükmeden ilkedir" (Von Aster, 1999, s. 351; Timuçin, 2000, s. 200 aktaran Demiralp, 2008, s. 69).

Pythagorasçılardan önce ise ilk filozoflardan biri Herakleitos'un, harmoninin, zıtların birliğinden doğan uyumun sanatta yer almasına dair aşağıdaki sözlerine yer vermek faydalı olacaktır.

Sanat da bunu (karşıtlardan doğan harmoniyi) açıktır ki, tabiatı taklit ile meydana getirir. Resim, tabloda beyaz ve siyah, sarı ve kırmızı renk elemanlarını karıştırır ve böylece de örnek ile olan uygunluğu meydana getirir; müzik yüksek ve alçak, uzun ve kısa tonları farklı seslerde birleştirir ve böylece de bir birlikli harmoni meydana getirir; yazı sanatı da sesli ve sessiz sesleri karıştırır ve buradan da bütün sanatı meydana getirir (Tunalı, 2018, s. 56).

Herakleitos burada evrende, tabiatta duyulur dünyada yer alan zıtların birliğinden oluşan doğal harmoni, uyumun varlığından ve bunun sanata yansımından bahseder. Zamanla Pythagorasçılığın da etkisi ile sayı, sayılar arasındaki ilgi, harmoni, geometrik formlar, parçalar arasındaki, parça bütün arasındaki oran, simetri gibi matematiksel kavramlar önem kazanacaktır. Pythagoras öğretisinden etkilenen Platon'a göre güzel olan "*salt geometrik formlardır*" ki bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir; "*İster tabiat varlıkları, isterse sanat eserleri olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, formları'dır. Bu formlar da, ya dörtgen ya da çember şeklinden başka bir şey değildir. O halde, bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi, tamamen bir formel eleman olan sayı ve sayılar arası orantıdır.*" (Tunalı, 2018, s. 60). İdeal form, salt geometrik formlar olduğuna göre, ideal formda, geometri, matematik, sayı ve sayılar arasındaki orantı, simetri, ritim, düzen yer bulacak, ideanın görünüşe çıkmasına, form bulmasına olanak sağlayacak etkenler olacaktır.

Duyular yerine, akıl/zihin ile kavranan düşünülen dünyaya ait ideal form, "idea" bu dönemin en önemli kavramıdır, mimesis, poiesis ve harmoni, düzen, denge uyum, simetri, ritim gibi matematik öğelerin kullanımı, ideal olana, ideal güzelliğe, iyiye (Grek düşüncesinde iyi ve güzel aynı şey olarak algılanır), ideal forma ulaşmak içindir. İdeal form ise insan formudur, bu nedenle olmalı ki antropomorfist bir yaklaşım ile

Tanrılar insan formunda temsil edilmektedir. Aristoteles'e göre de “*Her sanatın objesi, her mimetik obje insandır.*” (Tunalı, 2018, s. 101).



Şekil 3.34 *Belvedere Apollon'u*, M.Ö. 350 dolayları, mermer, Roma kopyası, 224 x 118 x 77 cm, Pio Clementino Müzesi, Vatikan

<https://arkeofili.com/klasik-dunyaya-rengini-geri-vermek/>

Yunan sanatı ideal formu insan bedeninde arar. Bu ideal forma mit kahramanlarının ya da tamamen insan biçiminde tasvir ettikleri tanrıların bedenleri üzerinden ulaşmaya çalışılır zira sanata konu olan insan Platon ve Aristoteles'in de altını çizdiği gibi ortalamanın üzerinde iyi, güzel insan olmalıdır ya da olduğundan daha iyi ve güzel, ideal olarak temsil edilmelidir. Mısır sanatından esinlenen, başlangıçta katı, hareketsiz, sağlam bir vücut, güçlü ve dengeli bir duruşa sahip insan bedenine sahip kuros heykellerinden zamanla, gözlem ve taklit yeteneklerini de kullanarak güzele, ideale/ ideal güzellikteki insan formuna ulaşmayı amaçlamışlardır. Statik heykeller doğa gözlemi sonucunda hareket kazanırken “*aydınlığın, ışığın, bilgeliğin, düzenin, idealizmin, aristokrasinin tanrısı*” (Gezgin, 2011, s. 85), sanatın koruyucusu Apollon, Belvedere Apollon'u (Şekil 3.34) heykeli ideal insan formunun temsiline dönüşmüştür.

Azra Erhat, Friedrich Nietzsche'nin tragedya için öne sürdüğü görüşünün, İlkçağ Yunan yaratıcılığı olarak dile getirilen yaratıcılık için de geçerli olduğunu ve Yunan yaratıcılığının iki tanrının (Apollon ve Dionysos) simgelediği iki karşıt varlığın birleşmesinden doğduğunu belirtir.

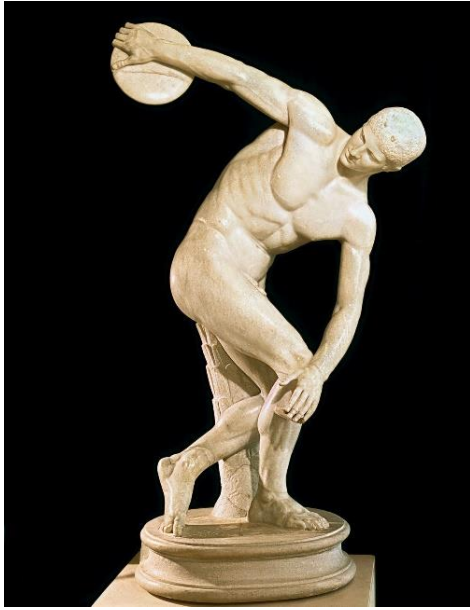
Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir. Ama bu güç, insanı bir seyirci ve bir taklitçi olmaktan da ileri götüremez, yaratıcılık insanın doğaya bir başka türlü coşkuyla karışmasını şart koşar, karanlık güçlerin gizemine ermesini. İşte bu gücü de Dionysos, şarap tanrı simgeler. Dionysos doğanın kendisi değil, bir ana tanrıça değil de, insana doğayla birleşmeyi sağlayan bir araçtır sanki (Erhat, 1997, s. 41).

Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu"nda belirttiği gibi, Yunan Sanatı, cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi Apolloncu ve Dionysosçu olanın ikiliğine bağlıdır (Nietzsche, 2018, s. 17). Dionysos doğanın, karanlık, kitonyen, düzensiz, coşkun yanını simgelerken, Apollon onun düzenlenmesini sağlayan kültürü simgeler. Eliade, Delphoi'nin "Kendini, tanı" deyişinden hareketle Apollon'un insanlara, kehanet "görü"sünden düşünceye giden yolu gösterdiğini belirtir ve Apolloncu dinginliğin Yunan insanı için tinsel mükemmelliğin ve buradan hareketle aklın simgesi haline geldiğini ifade eder (Eliade, 2003b, s. 336). O akıl, bilgi, ışıktır ve doğanın düzensizliğine üstün gelen insan akli ve kültürüdür. Bu nedenle olsa gerek Yunan Sanatının ulaşmaya çalıştığı ideal güzelliğin vücut bulmasıdır. O yani "*Belvedere Apollon'u erkek vücudunun ideal bir örneğidir.*" (Gombrich, 1997, s. 105). Öndin, heykel sanatında insan formunun tasvirini şu şekilde açıklar; "*İnsan biçiminin tasviri ile heykelde simgesel ifadeye ulaşır, zira insan biçimi mikrokozmos olarak evrenin (makrokozmosun) örneği olduğundan, insan heykeli evrenin simgesi haline gelir.*" (Soykan, aktaran Öndin, 2003, s. 133).

Belvedere Apollon'u ideal insan vücudunu temsil ederken, Yunan sanatının ulaşmaya çalıştığı ideal güzelliğin çıplak, genç erkek vücudunda bulunduğunu da gösterir gibidir. İnsanın (erkek) Yunanlılara göre her şeyin ölçüsü olduğunu ve sanatçının onu en idealize edilmiş (insana benzer olarak düşünülen tanrılardan ayırt edilmez) şekilde betimlemeyi amaçladığını belirten Boardman'a göre, atletlerin toplum içinde çıplak olarak eğitildiği ve erkek giyiminin minimumda görüldüğü bir toplumda bu betim doğal olarak, mükemmelen erkek vücudunda geliştirilmiştir

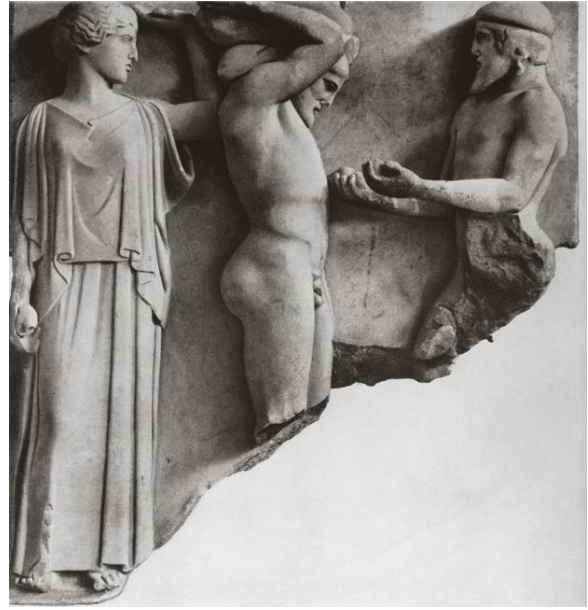
(Boardman, 1985, s. 129). Kadın vücutu heykelerde giysilerinin kıvrımları, kısmen draperilerin ardına saklanmış, ilk kuros ve kore heykellerinden itibaren, bazı istisnalar hariç erkek çıplak betimlenirken, kadın vücudunu açık şekilde sergilemekten kaçınılmıştır. Richard Sennett'in "Ten ve Taş" adlı çalışmasından yaptığı alıntı ile Kalaycı, ekofeminist çerçevede yaptığı incelemesinde, Antik Yunan toplumsal hayatında kadın ve erkeğin çıplaklığı ile ilgili algıyı şu şekilde dile getirir;

Erkekler agoralarda düşüncelerini açıkça ve eşit şekilde dile getirme hakkına sahipken, dahası gymnasiumlarda çıplak bedenleriyle eğitim yapabiliyorlarken, kadınların seslerini ve bedenlerini yabancılara açık etmeleri hoş karşılanmamakta, evde dizlerine kadar, sokakta ise ayak bileklerine kadar uzanan tünikler giymektedirler (Sennett aktaran Kalaycı, 2019, parag.3).



Şekil 3.35 Miron, *Discobolos-Disk Atıcısı*, M.Ö. 450 dolayları, mermer, Roma kopyası, 155 cm, Museo Nazionale Romano, Roma

<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/03/insan-kopyas-disk-atan-atlet-heykeli.html>



Şekil 3.36 Herakles gökkubbeyi taşıyor, M.Ö. 470-460 dolayları, mermer, 156 cm, Arkeoloji Müzesi, Olympia

<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4391>

Boardman ve Sennett'nin dile getirdiği toplumsal düzen ve yaşamı belki de en iyi yansıtan sanat örnekleri Şekil 3.35 ve Şekil 3.36'de görülebilir. Bu örneklerde erkeğin rolü ve toplum için uygun görülen giyim ve yaşam tarzını Miron'un Discobolos (Disk Atıcısı) heykeli, kadın için ise sosyal düzende olduğu gibi erkeklere

yardımcı olan, destek veren ve ayak bileklerine kadar örtünmüş kadın figürü olarak Athena'da görsel temsilini bulur.



Şekil 3.37 Polykleitos, *Doryphoros*, M.Ö. 440 dolayları, mermer, Roma Kopyası, 212 cm, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli

Şekil 3.38 *Riace Savaşçıları*, M.Ö. 460-450 dolayları, bronz, Savaşçı A: 198 cm, Savaşçı B: 197 cm, Reggio Calabria Ulusal Arkeoloji Müzesi, Calabria

<https://collections.artsmia.org/art/3520/the-doryphoros-unknown-roman>

<https://www.chegg.com/flashcards/parthenon-exam-821eac78-8bc9-4b0c-a253-0e21174837d6/deck>

Yukarıdaki örneklerin de gösterdiği gibi ideal güzelliğin daha doğrusu “her şeyin ölçüsü kabul edilen” ve her şeyin ölçüsü olarak idealize edilen, insan (erkek) bedeni olacak ve ölçülendirme kanonu olarak temel alınacaktır. Daha önce kısaca değinilen Pythagoras öğretisinin de etkisi ile ideal insan vücudunun ölçülerini, parçaların birbiri ile ve bütün ile olan oranını, simetrisini Canon adlı kitabında detaylandıran Polykleitos, bu çalışmasının görsel tasvirini ise Doryphoros (Şekil 3.37) heykelinde gözler önüne sermiştir. Contrapposto, oran ve denge kullanımı, heykelin gövdedeki denge, uyum ve duruştaki yumuşaklık ve gevşekliği ile idealist anlayışa işaret ettiğini belirten Nilüfer Öndin'e göre, Polykleitos'un amacı bu heykelinde insan hareketindeki düzeni vurgulayarak, onu ideal güzelliğe ulaştırmaktır (Öndin, 2003, s. 136). Tunalı

ise, “Galen'e göre: ‘Kanon denen ve bu adı alan Polykleitos'un bir heykeli övülür, çünkü, o, bütün sahip olduğu üyelerin tam ve kesin bir simetri'sini gösterir.’ Bir heykelin güzelliğini, onun kanon'a olan uygunluğu sağlayabilir.” (Tunalı, 2018, s. 57) diyecektir. Doryphoros heykelinin Roma dönemi mermer kopyasında olduğu gibi 1972 yılında Riace Limanı yakınlarında bulunan Yunan dönemine ait orijinal bronz heykeller Riace Savaşçıları (Şekil 3.38) da ideal güzelliği, kanon’a uygunluğu yansıtan heykel örnekleri olarak öne çıkmaktadır.

Vitruvius’un “Mimarlık Üzerine On Kitap”ın, Tapınaklarda ve İnsan Vücudunda Bakışım Üzerine adlı bölümünde dile getirdiği gibi tapınak mimarisi, “tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi” elemanları, öğeleri, parçaları arasında ve bütün arasındaki oran, uyum, simetri anlamında belirgin bir ilişki olmalıdır (Vitruvius, 1998, s. 51). Pythagoras öğretisinden yola çıkan Polykleitos güzeli erkek bedeninin parçalarının oran ve uyumunda ararken, Vitruvius da erkek bedenindeki oran ve uyumdan hareketle tapınaklarda ideal tasarımın yakalanabileceğini belirtir. Rönesans Dönemi’nde Leonardo Da Vinci’nin Vitruvius Adamı’na ilham olan yazısında Vitruvius, insan vücudunun merkez noktası olarak göbek alındığında, göbeğe yerleştirilen pergelin hareketi ile oluşan daire ve ayak tabanından başa kadar olan uzunluk ile yana açılan kolların arasındaki uzunluğu baz alarak kareye ulaşabileceğini yazar. Böylece salt geometrik formlara, kare ve daireye ulaşılır ki Platon’a göre, daha önce de belirtildiği gibi güzel olan salt geometrik formlardır (Tunalı, 2018, s. 60).

Düşünen, rasyonel insanın her şeyin ölçüsü olarak kabul edilmesinin Batı düşüncesinin köklerine nasıl sindiğini, “hümanist” ve insan merkezci anlayışın günümüz düşüncesini nasıl etkilediğine dair tezini Rosi Braidotti, “İnsan Sonrası” adlı ünlü kitabının ilk bölümünde şöyle aktarır: “*HER ŞEYİN BAŞINDA O VAR: Protagoras tarafından ‘her şeyin ölçüsü kabul edilen’, daha sonra İtalyan Rönesansı’nda evrensel model olarak yenilenen ve Leonardo Da Vinci’nin Vitruvius Erkekini olarak temsil edilen klasik ‘erkek-insan’ ideali...*” (Braidotti, 2018, s. 25). Luce Irigaray gibi feministlerin eleştirisine uğrayan, insanlık sembolü olarak gösterilen “erkek-insan ideali” ve “insanmerkezci” anlayışa göre bu idealde görünüşe çıkan model için; “*O bir erkektir. Dahası beyazdır, Avrupalıdır, yakışıklıdır ve güçlü kuvvetlidir*” diyecektir Braidotti aynı kitabında (Braidotti, 2018).



Şekil 3.39 İktinos, Kallikrates, *Parthenon Tapınağı*, M.Ö. 447-432, 69,5 x 30,9 m, Akropolis, Atina

https://tr.wikipedia.org/wiki/Partenon#/media/Dosya:The_Parthenon_in_Athens.jpg

Vitruvius'a göre, fiziği düzgün genç erkek bedeni esas alınarak oluşturulan kanon, mimariye de uygulanabilir. İnsan bedeni form olarak daha önceki dönemlerde, Stonehenge, hatta Göbekli Tepe'den beri mimarlık öğelerinde çıkış noktası, esin kaynağı olmuştur ancak Antik Yunan'da bu ilişki daha da belirgin hale gelir. Antik Yunan'da sıkça kullanılan taşıyıcı sütunlar *“insan başını ve ayaklarını anımsatan başlıkları ve kaideleriyle... insan bedeninin oranları ile de benzerlik gösterir.”* (Öndin, 2003, s. 145). İnsan formunun mimariye uygulanması ile ilgili Antik Yunan'da öne çıkan yapı Parthenon'dur (Şekil 3.39) ve dönemin hakim düşüncesine uygun olarak mimarlar İktinos ve Kallikrates, tapınakta matematiksel oranlar kullanarak mimaride ideale ulaşmaya çalışmıştır. *“Oranları, düşey ve yatay hatların dengelenmesi ve simetrik yaklaşımı ile Parthenon ideali yakalamaya çalışır.”* (Öndin, 2003, s. 145).

Mimarisinde matematiksel oran, uyum, denge, simetri ile ideal mimari forma ulaşmaya çalışılan Parthenon Tapınağı, aklın şehri Atina'da şehrin koruyucusu ve Olympos tanrıları arasında aklın simgesi olan Athena'ya adanması ile de dikkat çekicidir. Parthenon'un giriş tarafında, doğu alınlığında da betimlenen Athena'nın mitolojik hikayesine göre; Athena, akılla ilişkilendirilen Metis'in kızıdır ve babası baştanrı Zeus'un başından doğmuştur.

Zeus Olympos tanrılarının egemenliğini kurduktan sonra ilkin Okeanos kızını Metis tanrıçayla birleştirir. Metis Yunanca akıl, us, düşünme gücü demektir.

Tanrılar tanrısının kendine ilk eş olarak Metis'i seçmesi anlamlıdır, ama onu gebe bıraktıktan sonra dölüyle birlikte kendi gövdesine alması daha da derin bir anlam taşır: Akıl gücü ve ancak onun aracılığıyla elde edilebilen dünya egemenliği baştanrıdan ayrılamamakta, ürünleri de ancak onun kafasından çıkabilmektedir (Erhat, 1997, s. 65).

Athena'nın babası, tanrılar tanrısı, Yunan Tanrılar Pantheonunun baş tanrısı Zeus, *“güç ve akıllı birleştiren, iktidarı göğe yükselten kutsaldır. Yer ve gök arasındaki dengeyi gök lehine bozan, dünyanın egemenliğini bedenden kafaya taşıyan baştanrıdır.”* (Gezgin, 2011, s. 83). Zeus önce, Titanları yenerek daha önceki nesli, geleneği alt etmiş, kendi iktidarını kurmuştur. İktidarı ele geçiren Zeus, yerin en yüksek noktasına, göğe uzanır gibi, gökle ilişkisini yansıtır şekilde Olympos'un tepesine yerleşmiştir.

Başlangıçtan, Yunan mitolojisi için düşünürsek Gaia'dan beri kadın toprak, doğa ve bereketle özdeşleştirilmişken Zeus'la birlikte, iktidar göğe taşınınca, bereket için güç ve akıl sahibi Zeus'a ihtiyaç duyulmuştur. Güçlü Zeus kendisine ilk eş olarak da Metis'i seçerek ve onu yutarak akıllı kendisine, erkeğe mal etmiştir. Zeus'un doğumunda bir hile ile Kronos'a taş yutturularak kurtarılan Zeus, babası ile aynı kaderi paylaşmamak için bilge tanrıça Metis'i yutar ve aklın simge şehri Atina'nın koruyucusu olacak tanrıça Athena'yı başından doğurur. Bilgi ve akıllı bir kadından alan Zeus, doğurma yeteneğini de (Athena'yı başından, Dionysos'u baldırından doğurarak) ele geçirmiş gibidir. Athena, hem annesi bilgelik tanrıçası Metis'le olan ilişkisi hem de Zeus'un başından doğuşu nedeniyle akılla ilişkilendirilir ve akıl şehrinin koruyucusu olarak kabul edilir ancak kadınlığından, kadınlıkla ilgili özelliklerinden bakire kalmaya yemin ederek kendi rızası ile vazgeçmiştir. Metis'in bilgeliğini yutarak ele geçiren Zeus, onu kafasından doğurarak kadını cinselliğinden, doğurganlığından da koparmış gibidir. Erkeğin yuttuğu akıl, erkek tarafından cinselliği, doğurganlığı, bereket ve akılla ilgili özellikleri de elinden alınarak, erkek zihninde yeniden üretilerek, savaşçı kimliğiyle (erkeksi özellikler ile) kalkını ve zırhını kuşanmış şekilde, giyinik, cinselliğinden arındırılmış şekilde yeniden doğurulmuştur. Kadın, doğurganlığı, cinselliği ve akıllı ile erkeğe bağlıdır artık ve onun normlarına uygun yaşayıp hareket etmelidir (Gezgin, 2011, s. 98-102).

Athena'ya adanan Parthenon Tapınağı, geometrik unsurların mükemmel uyum içinde kullanıldıkları bir mimari yapı ortaya koyarken insan-doğa ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde tapınakta yer alan kabartmaların incelenmesi faydalı olacaktır. Parthenon Tapınağı'nda yer alan frizler, Athena'nın doğum kutlamaları şerefine

yapılan törene, Panathenaia Yortusu'na yer verir. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi hediyelerin bir tören ile tanrıya sunulduğu görülür, Şekil 3.40'te olduğu gibi bu hediyeler arasında kurbanlık hayvanlara (insanmerkezci bir anlatımla, insanbiçimli tanrıya sunulan doğa ögesi) da yer verilir. Doğa insan için yaratılmış, korunması, birlikte yaşanması gereken değil; kurban edilebilir, vazgeçilebilir olandır.



Şekil 3.40 Fidias, *Parthenon Tapınağı frizlerinden Panathenaia Yortusu'nda kurban edilmek üzere götürülen bir sığır*, M.Ö. 447-438 dolayları, mermer, British Museum, Londra

<https://archive.org/details/elginmarbles0000cook/page/10/mode/2up>

Doğu alınlığında yukarıda anlatılan mitolojik öykü, Athena'nın doğum sahnesi yer alırken batıda Atina'nın koruyuculuğu, himayesi için Poseidon ile yaptıkları yarışma sahnelenir. Metoplarda ise tanrılar ve devler, Lapith ve kentourlar (Şekil 3.41 ve Şekil 3.42), Akhalar ve Troyalılar, Atinalılar (Yunanlılar) ve Amazonlar (çok kötü koşullarda oldukları için kadın olup olmadığı anlaşılammaktadır, bu nedenle Persliler olabilecekleri de düşünülür (Cook, 1997, s. 18)) arasındaki çatışma, savaş sahnelenir.

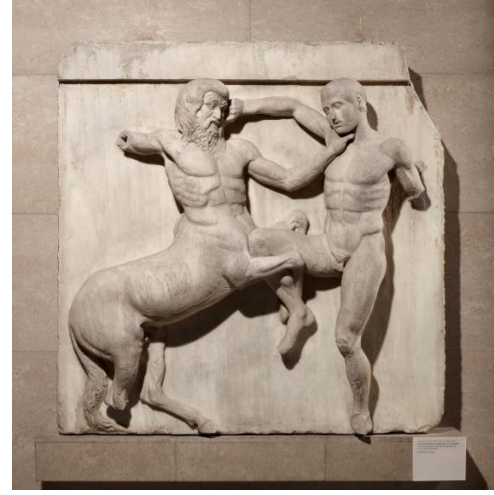
Nazile Kalaycı'nın Elgin Mermerleri olarak bilinen British Museum'a götürülen parçalar üzerinden yaptığı yorumda olduğu gibi bu savaşlarda, Atina dışında bırakılan, akıl dışı olanlara yer verilir. Ona göre, devler Gaia'dan doğuşları nedeniyle toprakla, kentaurlar hayvani yönle, Troyalılar Doğu ile, Amazonlar ise kadın, doğada yaşayan vahşi kadın (ya da Persliler olarak düşünürsek Doğu ve barbarlık) ile özdeşleştirilebilir. Bunlar akli sahiplenilen Atinalı insanın savaştığı düşmanları, kültür ve aklın karşısında yer alan ötekidir, doğaya ait olan, kültür ve aklın alanına dahil

olmayanlardır. Burada sergilenen konu, “*ortak bir tema olarak görünür; düzen ve kaos, uygarlık ve barbarlık arasındaki çatışma*”dır (Cook, 1997, s. 18). Kültür ve akıl alanı ile doğa ve doğa ile özdeşleştirilenler arasındaki çatışma, savaştır sahnelenen ve birkaç defa altı çizildiği üzere kaos’tan cosmos’a, düzensizlikten düzene, doğadan kültüre geçiş ile, bu savaş Yunanlıların, kültür ve aklın sahibi Batılı ideal insanın zaferi ile sonuçlanmıştır.



Şekil 3.41 Fidias, *Parthenon Tapınağı kabartma, Kentaurlar ve Lapithlerin Mücadelesi*, M.Ö. 447-438 dolayları, mermer, British Museum, Londra

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Metopes_of_the_Parthenon_\(south\)_in_the_British_Museum](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Metopes_of_the_Parthenon_(south)_in_the_British_Museum)



Şekil 3.42 Fidias, *Parthenon Tapınağı kabartma, Kentaurlar ve Lapithlerin Mücadelesi*, M.Ö. 447-438 dolayları, mermer, British Museum, Londra

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-15

Parthenon kabartmalarına konu olan çatışma, mücadele sahnelerinden biri olan Tanrılar ve Devler arasındaki savaş, Hellenistik Dönem’de yapılan Bergama Zeus Sunağı kabartmalarının da ana konusunu teşkil eder. Bergamalılar ve Galatlar arasında yapılan savaşın anısına, M.Ö. 165-156 yılları arasında yaptırılan süsleme frizi, “*Tanrıların, Toprağın vahşi gücünü temsil eden devlerle (Gigant) savaşını anlatan sahneleri içerir. Galip gelen tanrılar hantal devleri ezmektedir. Devlerin bakışında can çekişmenin verdiği acı dile getirilmiştir. Aynı zamanda Bergamalıların barbarlara karşı daima galip geleceği fikrini belirtmektedir.*” (Güngör, 2005, s. 61). 120 metre boyunca devam eden ve 118 sahneden oluşan frizlerden merkezinde Athena’nın yer aldığı sahnede (Şekil 3.43), (Athena’nın merkezde yer alması bile dönemin bakış açısını, neyin ya da kimin merkeze alınıp, nelerin dışlandığını çok doğru bir şekilde

gösterir) Athena bir elinde kalkanı, elbisesi rüzgarda uçuşurken, son derece hareketli, kendinden emin ve oldukça rahat bir pozda ileri adım atarken, diğer eliyle ise yılan bacaklı dev Alkyoneus'u saçlarından yakalar. Alkyoneus ise toprakla bağını gösterir şekilde diz çökmüş acı içindedir. Tanrılar, Bergamalılar ayakta rahat, kendinden emin pozda verilirken, Devler diz çökmüş, tanrıların hakimiyetine boyun eğmiş, acı içinde, Platon'un Timaios'ta örneklediği hayvanlar gibi yere, toprağa yakın betimlenmiştir. Gaia ise daha da derinlerden toprağın içinden, yer altından çıkar gibidir. Toprak ellerini gökyüzüne kaldırmış, Tanrıça Athena'nın oğlunun hayatını bağışlaması, merhamet göstermesi için yalvarmaktadır. Diğer taraftan ise zafer tanrıçası Nike Athena'yı, doğaya karşı zafer kazanan aklı taçlandırmaktadır.



Şekil 3.43 Bergama Zeus Sunağı Kabartmaları Doğu Frizi, M.Ö. 2. yüzyıl, mermer, Pergamon Museum, Berlin

<https://taskinbilgisi.blogspot.com/2019/01/bergama-zeus-sunagi-zeus-altari.html>

Bergama Zeus Sunağı kabartmaları benzer kompozisyonlara sahne olur. Herakles ve Olympos Tanrıları, Gigantlar karşısında büyük bir zafer kazanmıştır. Toprakta, daha aşağıda yaşayan, toprak ve yeraltı ile özdeşleştirilen Devler/Gigantlar karşısında, zafer Olympos dağının tepesinde, göğe yakın yaşayan tanrılarıdır. Yersel

değil, göksel olanın, ideal insanın zaferidir bu. Gigantomachy olarak bilinen bu savaşta efsaneye göre Devler ancak bir ölümlü tarafından yenilebilecektir. Bu kişi de tanrıların desteği ile Herakles¹⁹ olacaktır. Hikaye net bir şekilde ölümlü ama üstün erdemlere sahip, akıllı, ideal Batılı erkeğin tanrıları arkasına alarak, ilahi güçlerin yardımıyla, devleri, toprağın vahşi yaratıklarını, düşmanlarını, barbarları yenebileceğini, ölümü ve ölümlüyle özdeşleştirilen doğayı, burada topraktan doğan devleri, bu dünyanın doğa güçlerini alt edebileceğini, onlara üstünlük kuracağını gösterir.



Şekil 3.44 *Samothrace Nike'si*, yaklaşık M.Ö. 220-185, mermer, 5.57 m, Louvre Müzesi, Paris

http://musee.louvre.fr/oal/victoiredesamothrace/victoiredesamothrace_acc_en.html

Helenistik Dönem örneklerinde insan-doğa ilişkisinin en çarpıcı şekilde sanata yansıtıldığı bir diğer örnek ise Samothrace Nike'sidir (Şekil 3.44). Heykel M.Ö. 2. yüzyıl başlarında Semadirek Adası'nda, bir deniz zaferi anısına yapılmıştır. Mermer bir gemi pruvasına konmak üzere alçalırken gösterilen heykelin yerleştirildiği nişin, muhtemelen geminin yüzer gibi algılanmasına neden olacak şekilde suyla doldurulmuş olduğu düşünülür. Nike'nin kanatlarının açılışı ve elbisesinin kıvrımlarının hareketi

¹⁹ “İnsanın doğaya karşı yenilmez saldırma ve dayanma gücünü simgeler... doğanın insanın başına saldırdığı afet ve musibetleri yok etmekle insanlığa sonsuz iyiliği dokunur.” (Erhat, 1997, s. 137).

rüzgarın etkisini son derece güçlü bir şekilde hissettirir izleyiciye. Suyun etkisi ile elbisesi hafif ıslak, vücuduna yapışırken vücut hatlarını ortaya çıkartır ve Nike'nin güzel vücudunu gözler önüne serer. Rüzgarın etkisi ise heykele hareket kazandırır. Sanki heykel rüzgarla sarmalanmış, rüzgara karşı süzülür gibidir. İnsan ve doğa bir aradadır, birbirine geçmiş, insan doğa tarafından sarmalanmış gibidir. Zafer Tanrıçası Nike, son derece güzel bir kadın vücudunda idealize ve estetize edilmiş, insanın düşmanı karşısındaki zaferini simgelerken, rüzgara, doğaya karşı kendinden emin ve güçlü bir şekilde ilerlemektedir. Hellenistik Dönemde, Antik Yunan ideal arayışının doğu etkisi ile kaynaşması sonucunda son derece enerjik, dinamik, hareketli, duyguları öne çıkartan, “*çarpıcı ve yırtıcı*” (Gombrich, 1997, s. 108) etki yaratan heykeller ortaya çıkarılmıştır. Bergama Zeus Sunağında merdivenlere kadar inen ve neredeyse bağımsız bir heykel haline dönecek kadar zeminden kopartılan yüksek kabartma örneklerinde ve Samothrace Nike'sinin rüzgarla birlikte, rüzgara karşı ilerliyor gibi algılanmasını sağlayan, izleyiciye rüzgarın varlığını hissettiren, mermerin katılığını yıkan, ona neredeyse canlı izlenimi veren illüzyonda olduğu gibi.



Şekil 3.45 Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, *Laokoon ve Oğulları*, M.Ö. 175-150 dolayları, mermer, 208 x 163 x 112 cm, Museo Pio Clementino, Vatikan

<http://www.antiktarih.com/2018/05/19/laocoon-ve-ogullari-efsanesi/>

Aynı dönem anlayışı ve üslubu ile yapılan ve insanın doğa ile (ve doğa ile özdeşleştirilen diğer alanlarla) mücadelesini gösteren bir diğer örnek Laokoon ve oğullarının betimlendiği Laokoon heykel grubudur (Şekil 3.45). Vergilius'un Aeneis

destanında yer verilen hikayesine göre, Laokoon ve oğulları Tanrı Poseidon'a bir boğa kurban etmek üzereyken denizden çıkan devasa boyutlardaki yılanlar tarafından sarmalanarak feci şekilde can verirler ve bu olayın en dramatik anı heykelde gösterilmiştir. Poseidon'a boğa kurban etmeye giden Apollon tapınağı rahibi Laokoon yılanların kurbanı haline gelir. Tanrı Apollon'un tapınağında işlediği günah ya da tahta atın hile olduğunu anlaması ve Truvalıları uyarmak istemesi yani Tanrıların işine karışması nedeniyle tanrılar tarafından doğa güçleri ile cezalandırılmaktadır. Ancak o hem yılanların ısırması nedeniyle tüm vücudu kasılmış acı içinde iken, acısı vücudunun her kasında, her hareketinde okunabilirken, hem de oğullarının gözleri önünde öldürülmesinin verdiği büyük üzüntüye rağmen feryat edip haykırmaz;

Grek sanat eserlerinin en yetkin genel karakteristiği, duruşlarında ve ifadelerinde görünen asil sadelik sessiz büyüklüktür. Denizlerin yüzü ne kadar coşarsa coşsun, derinlikleri her zaman nasıl sakin kalırsa, Yunan heykelleri de bütün ihtiraslar içinde bile daima olgun ve büyük bir ruh taşırlar. Bu ruh en şiddetli acılar içindeyken Laokoon'un yüzünde vücut bulmuştur. Sadece yüzünde değil, onun tüm adalelerinden ve bedeninin sınırlarından okunmaktadır acısı. Yüzüne ya da diğer azalarına bakmadan da, karnını acıyla içeri çekişinden de anlaşılmaktadır bu. Demem o ki, bu acı tüm bunlara rağmen yüzde yahut diğer tüm duruşunda hiddetle belli etmemektedir kendisini. Vergilius'un Laokoon'u gibi korkunç şekilde feryat etmiyor: ağzın açıklığı da bunu haklı çıkarıyor, çünkü buradan onun daha çok korkulu ve sıkıntılı bir şekilde iç çektiği görünüyor. [...] Vücudun acısı ve ruhun büyüklüğü figürün tüm noktalarına eşit bir keskinlik ile dağıtılıp paylaştırılmış. Laokoon acı çekiyor, ama Sophocles'in Philoktetes'i gibi acı çekiyor. Onun içinde bulunduğu felaket bizi ruha götürüyor ve diliyoruz ki bu yüce gönüllü adam bu felakete dayanabilsin (Winckelmann, 1885, s. 24-25 aktaran Aydoğan, 2011, s. 26).

Winckelmann'ın yukarıda belirttiği gibi, Yunan sanatı, Helenistik dönemde bile insan bedenini "ideal" form olarak ele alır ve Aristoteles'in Poetika'da altını çizdiği üzere, Laokoon örneğinde olduğu gibi ne kadar büyük bir acı içinde olursa olsun, olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi yani "ideal" halinde verilir. Diğer yandan Hellenistik dönem felsefe okullarının en önemlilerinden biri, canlılar arasında aşılmaz sınırlar olmadığını belirten, duyular üzerinden doğanın algılanmasını salık veren Epiküros felsefesine göre ise insanın (Laokoon'un), Winckelmann'ın bahsettiği "asil sadelik sessiz büyüklük" ruh büyüklüğüne ulaşması "Tanrı, ölüm ve kader korkusundan" (Cevizci, 2009, s. 328) kurtulmakla mümkün olabilir. Laokoon, Truvalıdır ve zafer kazanan Batı'yı değil, cezalandırılan Doğu'yu temsil eder ancak cezalandırılırken, ölümlerine bile korkulardan arınmış, zayıflık göstermeyen, idealize edilmiş bir anda ve pozda verilmiştir.

Roma Dönemine gelindiğinde ise insan-doğa ilişkisini yansıtan en önemli mimari örnek kuşkusuz ki Colosseum'dur (Flavius Amfiteatr-Şekil 3.46). M.Ö. 80 dolaylarında açılan Colosseum, açılış kutlamalarında 100 gün boyunca süren kanlı oyunlara sahne olmuştur. *“Çok sayıda gladyatör öldürülmüş, günde 5000'e yakın hayvan katledilmiştir. Bu daha başlangıçtı. Sonraki kanlı 400 yılda, Colosseum Roma'nın birinci katliam yeri oldu.”* (Malam, 2002, s. 32).



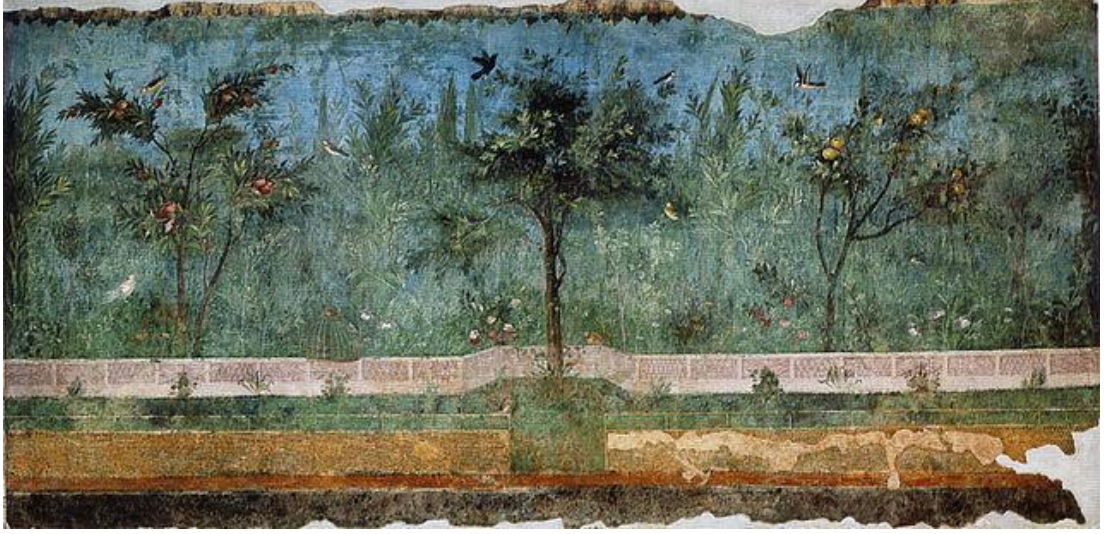
Şekil 3.46 Colosseum, M.S. 80 dolayları, Roma

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Colosseum_in_Rome,_Italy_-_April_2007.jpg

Savaş esirleri, suçlular ya da köleler arasından, toplumun en alt tabakasından gelen gladyatörler arasındaki mücadeleye ek olarak hayvanların avlanması da sahnelen etkinliklerden biriydi. İmparatorluğun farklı bölgelerinden gelen hayvanlar, gösterilerin gerçekleştirildiği arenanın altındaki kafeslerde tutuluyor, Roma dışına çıkma şansı bulamamış Romalıların karşısına çıkartılarak seyirlik bir nesne haline getiriliyor; av gösterileriyle ise şehrli insana doğada yaşanan bir avın yansıması yaşatılıyordu. Av bir spor, halkı eğlendiren, coşturan ve kontrol altında tutulmasını sağlayan bir gösteri, bir etkinlik haline geliyordu. Colosseum işte tam da bu amaçla yapılmış, sergilenen “kanlı oyunlar” ile halkın kontrol edilmesine hizmet eden bir mimari yapıydı. 45,000 kişilik oturma kapasitesine sahip Colosseum'da halk toplumsal statüsüne uygun olan bölümlere oturmak zorundaydı. Colosseum'un basamakları da toplumsal düzeni yansıtıyordu. Bu düzene göre; *“imparator hemen sahnenin önünde en ayrıcalıklı, özel yere sahipken, kadınlar sahneye en uzak, en kötü yere sahipti. Onların önünde köleler ve fakirler, onun önünde askerler ve sıradan halk,*

sırada sivil hizmetliler ve memurlar, son olarak en yakında senatörler ve onların davetlileri gelirdi.” (Malam, 2002, s. 33-34).

Doğa ve doğa ile ilişkili unsurlar, insanı eğlendirmek için sahnelenen ve sonu ölümlle biten bir oyuna zorunlu birer oyuncu olarak dahil edilerek arenaya çıkartılıyordu. Tüm mimari ihtişamına rağmen insan ve doğa arasındaki ilişkinin, mücadelenin bu dönemde güç ve mevki sahibi insanın üstünlüğü ile sonuçlandığını en iyi anlatan sanat örneğidir Colosseum.



Şekil 3.47 House of Livia'dan duvar resmi, M.Ö. 40-25 dolayları, Roma

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Colosseum_in_Rome,_Italy_-_April_2007.jpg

Resim sanatında ise insan-doğa ilişkisinin izlerini Roma villalarının duvarlarında sürmek mümkündür. Roma Prima Porta'daki Villa Livia'nın (Şekil 3.47) bir odasının duvarları tamamen boyanarak odaya bir dış mekan, bir bahçe görünümü verilmiştir. Pompei ikinci stilde resmedilmiş bu duvar resimleri, Augustus'un üçüncü eşi olan Livia Drusilla ile ilgili anlatılan bir hikayeyi yansıtır ve sembolik anlamı üzerinden de incelenmiştir ancak burada insan-doğa ilişkisi özelinde bakarsak, bir odanın tüm duvarlarının tamamen manzara yani doğa ile kaplanması, insan tarafından doğaya çok yakın bir ilgi gösterildiğini kanıtlar niteliktedir. Odanın yarısı yer altında kalır ve içine resmedilen ağaçlar, çiçekler, kuşlar ve meyveler ile adeta böyle bir bahçenin verdiği serinlik hissini yansıtır içeriye giren kişiye. Aynı zamanda tüm duvarlar tamamen resimle örtüldüğü için duvarlar ortadan kaldırılmış gibidir, kişi bir iç mekanda olmak yerine görsel olarak da tamamen bir bahçede gibi hisseder kendini.

İç mekan ve dışarı arasındaki sınır aşılmıştır bu illüzyon ile. Duvara bir pencere açarak dışarı ile bağlantı kurmak mümkün değildir bu yer altında kalan odada ama dışarıyı, doğayı, mekanın içine çekmek bu yanılsama ile mümkün olmuştur. Dönemin duvar resimleri de bu yanılsama üzerine kuruludur. Dört Pompei stili olarak gruplandırılan resimlerden birinci stilde, ilk dönem resimlerinde duvarlar mermer görünümü verecek şekilde boyanırdı. Malzemenin pahalılığı nedeniyle gerçek mermer kullanılmayan durumlarda mermer görünümü resimle verilirdi. Mermer görünümü vermek için yaratılan bu illüzyon, dışarı ve içerisi arasındaki mimari sınırın daha da belirginleştirilmesini sağladı.

Burada ise yarısı yer altında bulunan bir odanın tüm duvarlarına resmedilen manzara ile bir bahçe hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Burada yaratılan illüzyon ise mimarinin verdiği sınırlama hissini ortadan kaldırırken, insanın iç mekanda bile doğa içerisinde hissetme ihtiyacını, doğa ile olan yakın ilişkisini ortaya koymaktadır. Ancak diğer yandan altı çizildiği gibi bu bir yanılsamadır ve dekoratif amaçlı bir kullanım söz konusudur. *“Evlerin içinde, doğadan hoş ve ferahlatıcı sahneler canlandırmak ve özenle düzenlenmiş bahçe yanılsaması yaratmak, yaygın bir uygulamaydı”* (Maiuri, 1953, s. 33) o dönemde. Bu bahçe de herhangi bir zamanda görülen gerçek bir bahçe değildir. 20 aileden 24 farklı bitki türü tespit edilebilmiştir şüana kadar bu bahçede (Caneva & Bohuny, 2004, s. 151). Son derece çeşitli meyve ve kuşlarla süslenmiş bir bahçedir. Bu manzaradaki tek mimari öge, resme giren insan eliyle yapılan tek şey ön planda yer alan çittir ve perspektif etkisi yaratan duvardır. Kendisini odanın içinde, merkezinde konumlandıran insan kendinden küçük de olsa bir detayı bu manzaraya eklemiştir. Burası vahşi doğa değildir, insanın içinde yer aldığı, düzenlediği, bakımını yaptığı, bir çitle sınırladığı, insana ait bir bahçedir, insana ait, insan için, insan tarafından yaratılan doğadır. İnsanın evine aldığı doğa, görmek istediği öğeleri ekleyip, istemediklerini çıkardığı, istediği düzenlemeyi getirdiği, kaosun alanı değil, düzenin var olduğu bir doğadır.



Şekil 3.48 *Flora*, M.S. 1. yüzyıl, Museo Archeologico Nazionale, Napoli

<https://tr.pinterest.com/pin/292945150739792512/>

Şekil 3.48’de yer alan Flora ya da Primavera adları ile tanınan çiçek toplayan kız resminde ise Gombrich resimde yer alan kızın “*Hora’lardan biri*” olduğunu belirtir. Azra Erhat’ın Mitoloji Sözlüğü’ne göre Hora’lar “*doğada düzeni simgeleyen üç tanrıçadır*”. Leda, Medea ve Diana olduğu düşünülen üç mitolojik karakterle birlikte verilmiştir Flora ve mitolojik okumaya göre, çiçek ve bahar tanrıçasıdır, içinde yer aldığı bahçe onun kimliğini izleyiciye gösteren özelliğidir. Ancak o dönemin seyretmekten zevk alınan ideal bahçelerinden birinin içine yalınayak dalmış, doğa ile hemhal olmuştur. O doğanın, baharın, bahçenin kendisidir, duruşundaki zarafet ve incelik içinde yer aldığı yeşil bahçeye doğru çeker, kendisine katılmaya davet eder izleyeni...

Roma döneminde villa duvarlarını süsleyen manzara, ölü doğa gibi doğa kullanımına sayısız örnek verilebilir ki doğa ile ilişkili bu kadar çok resim yapılması o dönemde insanların doğaya olan ilgi ve yakınlıklarını kanıtlar niteliktedir. İnsanlar evlerinde doğayı hissetmek istemiştir, doğayı evlerinin içine sokmaya, yakın olmaya çalışmıştır ancak burada altı çizilmesi gereken şey burada resmedilen manzaralar

doğadan olduğu gibi alınan, gözleme dayalı resimler değil, hayalden çizilen ve içine istenen şeylerin eklenip çıkarıldığı, düzenlenmiş, kültür alanına dahil edilmiş doğa öğeleridir. İnsan zihni ve becerisi ile düzenlenmiş, insan için yaratılmıştır. İnsanın merkezinde yer aldığı, yaşadığı evin duvarlarını dekore eden idealize edilmiş ve dekoratif süsleme öğeleridir.

Sonuç olarak, kavramsal düşünceye geçişle birlikte, Platon ve Aristoteles'in felsefelerinin de etkisi ile, insan-doğa ilişkisinde, her şeyin ölçüsü, akıl sahibi ideal insanın (beyaz, Batılı, Avrupalı, soylu, zengin, güçlü, kuvvetli, genç erkeğin, efendinin) merkeze alındığı ve doğal olduğu düşünülen varlık hiyerarşisinde ise en tepeye konumlandırıldığı görülür. Doğa ile ilgili diğer tüm alanlar ise “düşman, öteki ya da onun ihtiyaçlarını karşılayan doğal olarak yönetilen köleler” olarak tanımlanır ve ideal insan kendisini bu zıt kutup üzerinden var eder. Apollon'un özellikleri ve görüntüsü ile de özdeşleştirilen bu Batılı ideal insan modeli, doğada var olan her şeyin kendisi için yaratıldığını (Hristiyanlık ile daha da belirgin hale gelecektir), tüm yaratılanlar arasında her şeyin en iyisi, güzeli, idealinin kendisi olduğunu ve her şeye (doğa da dahil) hakim olduğunu düşünecektir. Sanatta da bu anlayışın yansıması, bazı kesintiler dışında, günümüze kadar devam eden bir anlayışın temelini oluşturur. İdeal, klasik sanat, Batılı, rasyonel, ideal erkeğin sanatıdır, sanat tarihi Batılı erkek sanatçıdan bahseder, sanatın alıcısı, hamisi aristokrat, soylu sınıftır, sanatın konusu üstün karaktere sahip insan, kahraman, mitolojik öğeler ya da tanrısal olandır. En basit anlamda doğa yani manzaranın tek başına sanata konu olması, “idealize edilmeye gerek duyulmadan” sokaktan sıradan insanın resme girmesi için Barok Döneme kadar beklemek gerekecektir. Kısaca, bu dönemden itibaren, daha önceki dönemlerden daha da belirgin şekilde ayrılarak, insan-doğa ilişkisinde öne çıkan, en tepeye, evrenin, doğanın, her şeyin merkezine yerleştirilen, her şeyin ölçüsü, ideal güzelliğin, iyinin yansıması, akıl sahibi ideal Batılı insandır ki sanat da onun ellerinde “ideal formu” bulur.

3.4 Tek Tanrılı Dinlerin Doğuşuyla Değişen İnsan-Doğa İlişkisi ve Sanata Yansımaları

Holosen Dönem'de insan-doğa ilişkisinin dönüşüme uğramasına neden olan en önemli kırılmalardan biri ise tek tanrılı dinlerin doğuşu ve özellikle Constantinus Dönemi'nde, 313 yılında Hristiyanlara ibadet özgürlüğü tanıyan Milano

Emirnamesi'nin yayınlanması ile gerçekleşmiştir. Felsefi, kavramsal düşüncenin doğuşu ve Platon felsefesi ile akla/zihne verilen öncelik ile oluşturulan ikici/düalist düşünceyle yaşanan kırılma, Batılı, özgür, efendi, beyaz, akıllı, ideal insan (erkek) modelini ortaya çıkartmıştı. Tek tanrılı dinlerin doğuşu (Batı düşüncesi ile ilişkilendirilerek düşünüldüğünde baskın ve yaygın olarak kabul edilen din, Hıristiyanlık) ile Batılı, özgür, efendi, beyaz, akıllı, ideal insan (erkek) modeline, "Hıristiyan" olma sıfatı eklenmiştir. Tek tanrılı dinlerde Tanrı merkezli bir anlayış ve bakışın hakim olmasına rağmen, Tanrı suretinde yaratılan insana, dünya üzerinde hayat bulan tüm varlıklar içinde ayrıcalık tanınır. Bu ayrıcalıklı soyut insan modelinin merkeze alındığı insan merkezli düşünme modeli, Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar tüm Orta Çağ boyunca Hıristiyan öğretisinin etkisinde şekillenir ve Nietzsche'nin "Tanrı öldü" ilanına rağmen, günümüz Batı düşüncesinde hala etkisini sürdürmektedir.

Umberto Eco Orta Çağ'ı şöyle tanımlar;

Ortaçağ Roma İmparatorluğu'nun dağılma döneminde başlayıp, tutkal görevi gören Hıristiyanlığın yardımıyla, Latin kültürünü, imparatorluğu yavaş yavaş istila eden halkların kültürüyle birleştirerek; uluslarıyla, konuşmaya devam ettiğimiz dilleriyle ve değişimlerden ve devrimlerden sonra bile olsa bizim olmaya devam eden kuramlarıyla günümüzde Avrupa dediğimiz yere hayat veren dönemdir. (Eco, 2010, s. 11)

Eco'nun tanımından hareketle Orta Çağ'ın bugünkü Avrupa'nın, Batı dediğimiz kültüre etkisi açıktır. Orta Çağ'da insan ve doğa ilişkisinin belirleyicisinin ise Hıristiyanlık ve Kilise olduğunu söylemek hatalı olmayacaktır. Nicolas Bourriaud'un "*Tektanrılı dinlerin kutsal metinlerinde yazıldığı kadarıyla, insanlar –kaçınılmaz olarak erkek cinsiyetinde- bir Tanrı'nın suretinde yaratılmıştı; doğa ise bir dekor, insanın canının istediği şekilde düzenlemekle görevlendirildiği bir tiyatro sahnesinden başka bir şey değildi.*" (Bourriaud, 2019, s. 20) sözleri tek tanrılı dinlerin doğuşu ve özellikle Hıristiyanlığın Batı'da yaygın şekilde kabul edilmesiyle insan-doğa ilişkisinde ve sanata yansımasındaki yaşanan dönüşümü çok doğru bir şekilde özetler. Bourriaud'a benzer şekilde John F. Haught da içinde yaşadığımız fiziksel dünyayı, insanların ahlaki kişiliklerini geliştirmeye çabaladıkları bir yer olarak gören Hıristiyan inancına göre, doğanın "*insansız doğa, insanın kurtuluş draması için sadece bir sahne, insanın dini yolculuğunda bir ara durak*" (Haught, 2004, s. 211) olarak görüldüğünü belirtir. İnsana (ve özellikle erkek cinsine) diğer canlılar karşısında üstünlük sağlayan hakim zihniyetin temel dayanak noktası ise kutsal metinler olur. Bu metinlerin en

önemlisi ve ilki, dünyanın, yeryüzündeki canlıların ve insanın yaratılış hikayesinin anlatıldığı Eski Ahit'teki yaratılış öyküsünün 6. günü şöyle detaylandırılır;

Tekvin 1: 26 Tanrı, "İnsanı kendi suretimizde, kendimize benzer yaratalım" dedi, "Denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, evcil hayvanlara, sürüngenlere, yeryüzünün tümüne egemen olsun." 1: 27 Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı. 1: 28 Onları kutsayarak, "Verimli olun, çoğalın" dedi, "Yeryüzünü doldurun ve denetimimize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun. 1: 29 İşte yeryüzünde tohum veren her otu, tohumu meyvesinde bulunan her meyve ağacını size veriyorum. Bunlar size yiyecek olacak. 1: 30 Yabani hayvanlara, gökteki kuşlara, sürün genlere -soluk alıp veren bütün hayvanlara- yiyecek olarak yeşil otları veriyorum." Ve öyle oldu. 1: 31 Tanrı yarattıklarına baktı ve her şeyin çok iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve altıncı gün oluştu.²⁰

Yaratılış metninde insan-doğa ilişkisi açısından dikkat çeken, altı çizilmesi gereken noktalar şöyledir;

- 1) Tanrı insanı kendi suretinde ve kendisine benzer yaratır.
- 2) Tanrı insanlardan dünyaya yayılmalarını ve dünyayı, doğayı denetimleri altına almalarını ve doğadaki tüm canlılara, kısaca doğaya egemen olmalarını istemiştir.
- 3) Zaten yeryüzündeki her şeyi Tanrı insanın ihtiyacını karşılamak üzere yani insan için yaratmıştır.

Tanrı'nın sonucundan memnun olduğu altıncı gündeki yaratımını anlatan bu bölüme göre, insan yeryüzünün, doğanın ve dünya üzerindeki tüm canlıların hakimi olarak yaratılır ve "kutsal" metin aracılığıyla da Tanrı tarafından ilan edilir. Bu metin insanın hiyerarşik olarak dünya üzerindeki tüm canlıların en tepesinde konumlandırılmasını ve diğer tüm canlıları ve dünya kaynaklarını ihtiyacı doğrultusunda kullanabilmesini meşrulaştırır.

İnsanın Tanrı'nın suretinde yaratılması, insanın diğer canlılar arasında özel bir yere sahip olduğunu, Tanrı'ya en çok benzeyen, ona en yakın canlı olduğu fikrini yerleştirir. İnsan, Tanrı'ya benzerliği üzerinden ünük, biriciktir. Dünyanın yaratılışının öyküsünün altıncı gününde belirtildiği gibi insan yeryüzüne dilediği gibi yayılıp tüm dünyaya ve üzerindeki canlılara egemen olabilirdi, bu onun en doğal hakkıydı çünkü Tanrı böyle olmasını istemişti. Tanrı kendisine itaat etmesi için insanları yaratmış, onları bir sınav mekanı, bir geçiş yeri olan dünya üzerine göndermiş ve bu yolculukta

²⁰ Tevrat, Yaratılış 1/26 - 1/31

insana itaat edecek, ihtiyaçlarını karşılayacak diğer canlıları yaratmış, gerekli kaynakları onun emrine, hizmetine vermişti. “*Bütün dünyaya, bütün yaratılanlara egemen olacak insan figürü bu yaratılış öyküsünün öngörüsüdür. Her şey insan için yaratılmıştı; bu nedenle de her şeyi dilediği gibi tüketebilirdi insan. Bu düşünce dünyadaki kirlenme ve dejenerasyonun temelini oluşturmaktaydı.*” (Gezgin, 2011, s. 145).

Yine yaratılış mitinde Adem ile Havva'nın öyküsüne göre, tüm hayvanlara isimlerini veren insandır, Adem'dir. “*RAB Tanrı yerdeki hayvanların, gökteki kuşların tümünü topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Adem'e getirdi. Adem her birine ne ad verdiyse, o canlı o adla anıldı. Adem bütün evcil ve yabani hayvanlara, gökte uçan kuşlara ad koydu.*”²¹ Araştırmanın ikinci bölümünde belirtildiği gibi, Ernst Fischer'a göre, isimlendirme bir işaretlemedir ve işaretleme ile (ilkel) insan nesne üzerinde güç elde etmeye çalışır. Adem'in yaratılanlara ad vermesi de bir işaretlemedir, böylece insan hayvanlar, bitkiler, doğa öğelerine ad vererek onları işaretleyen, üzerinde güç elde eden canlı olur. İnsan ve doğa arasındaki bağların kopmasıyla oluşan ekolojik sorunların kaynağını Hristiyanlıkta ve buna bağlı olarak Orta Çağ'da arayan Lynn White da insanın hayvanları isimlendirerek onlar üzerinde hakimiyet, üstünlük elde ettiğini belirtir. Ona göre, “*Özellikle Batı formundaki Hristiyanlık, dünya üzerinde görülen en antropocentric (insanmerkezci) dindir... İnsan, büyük ölçüde, Tanrı'nın doğa üzerindeki aşkınlığını paylaşır*”. Aynı zamanda “*Antik paganizm ve Asya dinlerinin (belki Zoroastrianism hariç) aksine, Hristiyanlık sadece insan ve doğa arasında bir ikilik/ düalizm tesis etmekle kalmayıp aynı zamanda insanın doğayı kendi amaçları için kullanmasının Tanrı'nın isteği olduğunda ısrar eder.*” (White, 1967, s. 1205).

Yaratılış öyküsünün birinci bölümünde altıncı günde yaratılışı anlatılan insan Adem'dir, yani erkektir; tüm canlıların çift olarak yaratıldığı belirtilse de Havva'nın yaratılış öyküsünün anlatıldığı bölüm bunun tersini kanıtlar. Bu durumda, Havva diğer canlılar gibi Adem için, ancak diğerlerinden farklı, Adem'in yardımcısı olarak, onun kaburgasından, vücudunun bir parçasından yaratılmıştır ki tüm yaşamı boyunca ona bağımlı olacaktır. Öykünün bu kısmından Havva'nın yani kadın cinsiyetinin, erkekten sonra, erkek için, onun bir parçasından yaratıldığı anlaşılır ki Adem Havva'yı görünce

²¹ Tevrat, Yaratılış 2/19

şöyle der; "*İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir*", "*Ona 'Kadın' (İbranice İşşa) denilecek, çünkü o adamdan (İbranice İş) alındı.*"²².

Adem için yaratılan ilk kadın Lilith'ten son yaratılan Havva'ya kadar tüm kadınlar erkeğe sorun yaratır, günah işler, Adem'in başına iş açar ve günah işlemesine neden olur. Kadının ikinci plana itilmesi, erkeğin yaratılmasından sonra, onun bir parçasından ve onun için yaratılmasına ek olarak, kadın onun için hep sorun yaratan olmuştur. İlk, asli günahın işlenmesine neden olan da, Cennet Bahçesi Aden'den kovulmalarının sorumlusu da kadındır, Havva'dır. İlk günah hikayesi ile kadın erkeğin günah işlemesine, cennetten kovulmasına, tarım yaparak kendi yiyeceğini üretmek, yani hayatı boyunca çalışmak zorunda kalmasına neden olacak, emeğe bağlı üretim sürecine mahkum edilmesinin nedeni olarak kodlanır. Kadın insanın içinde doğuştan var olan günahkarla, günahla, cinsellikle, bedenle ve doğa ile özdeşleştirilerek erkeğin ötekisi olur. Hikayeye göre, kadın erkeğin yalnız kalmasını önlemek için ona yardımcı, eş olarak ve onun bir parçasından yaratılan bir canlı haline getirilmiştir. Erkeğe bağımlıdır artık kadın ancak erkeği her daim günah işlemeye sürükleyen, günahkar yarısıdır. Kısacası yaratılış öyküsü hem kadın hem de doğa üzerindeki tüm canlılara hükmedecek bir "erkek" cinsiyetini merkeze alır ki bu yaklaşım Lynn White'in da belirttiği gibi tek tanrılı dinlerin Batı özelinde Hıristiyanlığın anthropocentric (insan merkezci) yaklaşımın da ötesinde androcentric (erkek merkezci) bir yaklaşım benimsediğini gözler önüne serer.

Antik Yunan da insan merkezci bir yaklaşımdan çok, erkeği merkeze alan bir yaklaşıma sahipti ve ideali erkek bedeninde, özgür Yunanlı erkek modelinde aramıştı. Platon'un Timaios diyalogunda yer verdiği gibi tutkularına egemen olamayan, kendisine bağışlanan zamanı iyi kullanamayan erkekler, bu dünyada yaptığı hataları nedeniyle daha sonraki hayatlarında kadın ya da farklı hayvanlara dönüşüyorlardı. Önce erkek vardı ve kadına dönüşmek bir cezaydı. Yahudi inancı ve devamında ise Hıristiyanlık da benzer bir düşünce ile erkeğin kadından önce yaratıldığını söyler ancak bu sefer erkek kadına dönüşmez ancak onun bir parçasından kadın yaratılır ve kadın erkeğin dünyevi, günahkar, içgüdü ve bedenle özdeşleşen yanlarını yansıtan eşi olur. Her iki yaklaşımda da gittikçe artan şekilde erkeğin egemen olduğu, kadından ve diğer canlılardan önde geldiği bir anlayış hakim olur. Erkek egemen, eril, erkek

²² Tevrat, Yaratılış 2/23

merkezci bir dünya anlayışı da meşruiyet zeminini kutsal metinlerde, kutsal kitaptaki açıklamalarda (vahiylerde) bulur.

Erkek, kadın yüzünden “Cennet Bahçesi”nden yeryüzü topraklarına sürülür ve yiyeceğini üretmek zorunda kalır. “Cennet Bahçesi”nden kovularak yeryüzünde yiyecek üretmeye mahkum edilmek insan için bir ceza olarak görülür. İnsan ruhu vadedilmiş öteki yaşamına, cennet bahçesine tekrar dönecekleri zamana kadar bu dünyadaki bir bedene hapsedilmiş ve sahte geçici bir dünyada yaşamaya mahkum edilmiştir. Platon düşüncesinin devamı olarak ve gittikçe artan bir şekilde Hıristiyanlık da ölüm, öteki dünya inancı bu dünyanın değersizleştirilmesine neden olur.

Hem Platoncu hem de Hıristiyan sistemlerde ölümün anlamı, insan yaşamının anlamının bir başka yerde olduğudur. İnsan yaşamının anlamı, yeryüzünde ya da doğanın bir parçası olarak insan yaşamında değil yalnızca insanlara (onların da seçilmiş olanlarına) açık olan ayrı bir âlemde, Formların dünyasında ve cennette bulunabilir. Doğa dünyasının üzerinde ve ötesinde yatan, yalnızca insanlara mahsus olan kurtuluş, insanın doğa dünyasından farklılığını, ayrılığını ve kaderinin diğer türlerinkinden ayrı olduğunu onaylar (Plumwood, 2017, s. 139).

İncelemesinde Plumwood’un benzer tespitlerine de yer veren Anne Elvey’e göre ise “*Ölüm sonrası ve öte dünya inancı, insanın doğa ile olan karşılıklı bağığını reddeder. En kötüsü, Hristiyan öte dünya yönelimi, inancı, diğer dünyanın eskatolojik gelişinin sinyali olarak yeryüzünün yok oluşunu, kıyameti öngörür.*” (Elvey, 2006, s. 64). Elvey’in tespiti son derece önemlidir, vadedilmiş cennete giriş insanın ölümüne, diğer yandan öteki dünyanın gelişi ise kıyametin gerçekleşmesine, bu dünyanın yok olmasına bağlıdır. Bu dünya geçici, yok olacak bir sınav yeridir. Asıl gerçek dünyaya, cennete ölüm sonrasında ya da bu dünyanın yok oluşu sonrasında ulaşılacaksa “*bu dünyanın, doğanın, canlıların korunması neden gerekli olsun?!*” anlayışının yerleşmesine neden olur.

Bu dünya gibi üzerinde yaşayan canlılar da insan için gözden çıkartılabilir hale gelir. Bu canlılar kurban edilebilir, insanın öte dünyaya ulaşmasını kolaylaştırmak için Tanrı’ya insan tarafından sunulabilir. Bu anlayışın meşruiyeti de yine öncelikle yaratılış öyküsünden gelir. Tüm canlılar insan için, insanın ihtiyacı için, insana hizmet etmesi için yaratıldıysa, insan için, insanın amaçları uğruna ve insanın suretinde yaratıldığı Tanrı için kurban edilebilir. Yeni Ahit’te bir başka hikaye vardır ki Tanrı için en sevdiğinden vazgeçmeye hazır olan insana, Tanrı tarafından kurban edilmek üzere, kurbanlık olarak bir hayvan verilir. Bıçağın önünden alınan, hayatı bağışlanan insandır, onun yerine feda edilen ise başka bir canlıdır, bir başka canlının hayatıdır.

Tanrı'nın değerlendirmesine göre de bu canlının hayatı, insanın hayatı karşısında daha değersizdir. Batı'nın hakim dini inancına dolayısıyla hakim Batı anlayışına göre insan (bir önceki bölümde de tartışıldığı üzere köle ve kadınlar dışında, genel olarak özgür erkek) hayatıdır önemli olan ve onun dışındaki canlıların hayatları değersizleştirilir, insana faydasına, insanın ihtiyacını ne oranda karşıladığına, insan için ne kadar gerekli olduğuna göre bu canlıların hayatlarının değeri belirlenir. İnsandır, erkektir merkezdeki ve hiyerarşik olarak daha üstteki, ona göre belirlenir diğer canlıların konumu...

Bu insan (erkek) merkezli anlayış, anthropocentrism (androcentrism), Eski Ahit'teki Adem'in yaratılışı ile başlatılsa da İsa'nın doğumu, ölümü ve yeniden doğumu ile, aynı zamanda "teslis" anlayışı ile de bir adım daha ileri götürülür. İlk insanı kendine benzer şekilde topraktan yaratan Tanrı, İsa'nın doğumunda görünmez ancak son derece önemli bir role sahiptir. Meryem herhangi bir erkekle cinsel ilişkiye girmeden doğurur İsa'yı. Yeni Ahit'e göre Meryem'e bir çocuk doğuracağı müjdelenmiştir. Kendi kendine nasıl çocuk doğuracağını anlayamayan Meryem'e, Melek şöyle der: *"Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler yücesinin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek..."*²³

Mısır'da firavunların Horus'la ilişkilendirilmesinde olduğu gibi, tüm firavun, kral, imparator, egemenler kutsallıkla, Tanrı ile ilişkilendirilmişti. Hilmi Yavuz, İsa'nın doğduğu dönemde, Roma imparatorlarının da Tanrı olarak anılmak istediğini, kendilerini Tanrı gibi göstermeye çalıştıklarını ancak İsa ile birlikte Tanrı'nın, Tanrı Oğlu'nun, kral, imparator olma zorunluğunun ortadan kalkarak sıradan halktan birisinin Tanrı oğlu olabileceğini gösterdiğini belirtir. Roma'nın baskıcı yönetiminden bunalmış halkın başkaldırısına önderlik eden ve kurtarıcılığına soyunan figürü olarak ortaya çıkar Tanrı Oğlu. Ancak Hilmi Yavuz'un altını çizdiği üzere halkın arasından, halktan biri olarak ortaya çıkan İsa, Tanrı Oğlu fikri, dinin elitleştirilmesi yerine halk arasında yayılmasını sağlarken kilisenin ortaya çıkışı ile ise tam tersine dönüşür, Roma dini gibi elitleşir (Yavuz, 2013, s. 125).

Dönemin sosyal yapısına bakıldığında Tanrı oğlu fikri kısaca ve en dar anlamıyla böyle değerlendirilebilirken, insan-doğa ilişkisi özelinde bakıldığında tam bir insan merkezli anlayışın doğuşuna olanak sağlar "Tanrı Oğlu". İsa Tanrı'nın oğlu olarak kodlanmıştır. Tanrı'nın bir insan (erkek) olarak vücuda gelmesi ile Tanrı ve insan

²³ Luka 1/35

arasındaki sınır bulanıklaşır. İnsan Tanrı'nın oğludur, insan Tanrı olur, Tanrı da insan (erkek)... Baba ve oğul figürleriyle temsil edilen Tanrı figürü ve Feuerbach'ın tespitinde olduğu gibi Tanrı ile aralarında “*en yakın, en içten, en kutsal ilişki, yani çocuğun babayla ilişkisi*”ne (en yakın akrabalık ilişkisine) sahip (Feuerbach, 2008, s. 291-293), Tanrı'nın suretinde yaratılan oğul İsa figürü son derece insanbiçimci ve insan merkezli bir anlayışın ürünüdür. İsa'nın Tanrı oğlu olarak belirlenmesi, ona ve ona inananlara, dünya üzerindeki canlılardan Tanrı'ya en yakın canlı olarak en özel yeri ayırır ve ayrıcalık tanır. “*İnsan Yaradan'ın muhteşem bir zihinle yüceltmeye layık gördüğü ve daha asil bir varoluş bahşederek gözdesi kılmak istediği hayvandır; Tanrı, insanı kurtarmak için biricik oğlunu bile dünyaya göndermiştir.*” (Linneo, 1735 aktaran Agamben, 2012, s. 27). Orhan Hançerlioğlu, “Düşünce Tarihi” adlı kitabında Skolastiğin kurucusu Scotus Erigena'nın düşünceleri üzerinden insanın “Tanrı Oğlu” olma durumunu şöyle ifade eder; “... *insan da bir Tanrıdır. Çocuk babadan doğdu. Şu halde babadan başka bir şey olamaz. İnsan küçük çapta bir evrendir, evrensel bütün varlıkları kendinde özetler.*” (Hançerlioğlu, 2013, s. 121).

İsa'nın Tanrı'nın Oğlu olarak konumlandırılması dışında, çarmıha gerildikten üç gün sonra dirilmesi “*Tanrılığını ve insanın ölümsüzlüğünü kanıtlamıştır.*” (Yavuz, 2013, s. 128). İnsanın ilk günah, asli günahı işledikten sonra Aden, Cennet Bahçesi'nden kovulması, sonucunda erkeğin tarım yapmak, kadının ise doğum acısı çekmek zorunda kalması dışında genel olarak insanın bu dünyada yaşamaya mahkum edilmesi ve ölümlü bir varlığa dönüşmesi, işlediği günahlara bağlanır ve günahlarından kurtulmasının yolu da din ve Kilise olarak belirlenir. İnsanın ölümlü bir varlık olarak bu dünyada yaşamak zorunda olması bir cezadır ve eğer insan, İsa gibi yaşarsa bu cezadan kurtulacak, onun gibi yeniden dirilecek ve ölümsüz olacaktır. “*Tanrı, insanlara onları dünyaya mahkum ettiğini, günahattan kurtulabilmenin yolunun İsa'nın ve Tanrı'nın mukadderatına katılmak olduğunu söyler. Doğru yol, İsa'nın yaptıklarını yapmaktan (imitatio Christi) geçer.*” (Yavuz, 2013, s. 128).

Macit Gökberk, Hıristiyan inancının önemli bir dayanak noktasının da Tanrı'nın insanla bir olması ile insanın ölüm ve günahattan kurtulacağı düşüncesi olduğunu ve bu anlayışın da Paulus tarafından şöyle temellendirilmeye çalışıldığını aktarır;

Paulus, Tanrıya karşı işlenmiş bir suç olan günah ile ölümü birbirine bağlar. İnsan, ona göre, doğuşundan, doğasından (physis) günahlıdır; bu yüzden ölüme mahkûmdur, ölüm cezasına çarptırılmıştır. Ama, Tanrı özgür bir eylem ile, kendisi isteyerek insan olmuş; bununla da insana ölümden kurtuluş yolunu açmıştır. Çünkü insan, ölüp dirilen İsa ile bir olunca, dolayısıyla onun kaderine

katılınca, onun gibi, yeniden doğma, ölümü aşma olanağını kazanabilecektir. Bu da Tanrının insana bir lütfudur (gratia). (Gökberk, 1985, s. 150)

İsa gibi yaşayarak ölümsüzlüğe, başka ideal bir dünyaya ulaşacak canlı, Hıristiyan öğretisini takip eden insanlardır. Bir hapishane olan bu dünya ve bedenden Hıristiyan öğretisi sayesinde kurtulacak insan, diğer tüm canlılardan farklı olarak sonsuz yaşama ulaşacaktır. Bu dünyanın, üzerinde yaşayan canlıların ve diğer dinlere, inanışlara sahip tüm diğer insanların ise bir kez daha değersizleştirilmesini, dışlanmasını, ötekileştirilmesini görürüz bu anlayışta. Agamben, Açıklık adlı kitabında, Kilise Babaları'nın ölüm sonrasında bedeninin nasıl olacağı sorununa yönelik olarak Adem ve Havva'nın günaha düşmeden önce "*günahla lekelenmemiş insan doğasının arketipi olan Eden bahçesindeki bedenin yeniden kurulması*"nı temel aldıklarını yazar. Ölüm sonrasında ölüm olmayacağına göre, üreme ve beslenme de gerekli olmayacağı için bedenin hayvani olarak nitelenen yanlarına gerek kalmayacaktır. "*Yemek yemek, içmek, uyumak ve üremek doğanın ilk mükemmeliyetine aittir ve bunlar dirilmiş kişilerde bulunmayacaktır.*" (Aquino'lu Tommaso, 1955, s. 151-152 aktaran Agamben, 2012, s. 27). İnsan, duyumsal ve bitkisel yaşamla ilgili tüm istek ve ihtiyaçlarından kurtulmuş olarak dirilecektir. Sadece duyumsal ve bitkisel yaşama sahip olan "*bitkiler ve hayvanlar da Cennet'te yer almayacak*" tır, Aquino'lu Tommaso'nun belirttiği üzere "*gerek tamamen gerekse kısmen çürüyeceklerdir*" (Agamben, 2012, s. 27).

Plumwood ise, ölüm ve öte dünya düşüncesinin bu dünyanın değersizleştirilmesinden de öte, doğanın, bu dünyanın olumsuzlanması, insanın özünün doğa düzenine karşıt olduğunu vurguladığını, insan-doğa ikiliğinin, karşıtlığının oluşmasında önemli bir neden olduğunu belirtir. Ona göre, insanın özü, süreksiz, geçici, değişken değil sürekli ve ölüm sonrası yaşamda devam edecektir. "*Ölümün anlamı bedenin çürümesinin önemsiz olduğudur (Hıristiyan yeniden dirilme öğretisi bu temayı daha da öne çıkartır), çünkü insanın özü bedene ya da değişimler dünyasına bağlı olmayıp kalıcı bir aşkın tinsel düzende yer edinmiştir.*" (Plumwood, 2017, s. 140). Doğanın önemsiz, değersiz ve öteki olarak kodlanmasına ve insan/doğa ikiciliğinin sonraki gelişiminin temellerini erken akılcı ve Hıristiyan düşüncenin attığını ifade eden Plumwood'a göre, "*Ortaçağda Aziz Augustinus gibi Yeni Platoncu düşünürler doğa ve beden dünyasını aşağı olarak, cennetin değişmez, lekesiz, İdealarla özdeşleştirilen dünyasında kurtuluşa ulaşma yolunda araç olarak kullanılacak fani, düşük bir alem olarak tanımladılar*". Plumwood ayrıca, Ruether'in

görüşlerinden de yararlanarak, asli günah, ölüm-ötedünya inancı ile ilişkili olarak “Hristiyanlık tarihinin büyük kısmında, maddesel dünyayı yabancılaşmış, şeytani ya da en iyi ihtimalle daha yüksek, ayrı bir tinsel aleme araç olduğu ölçüde anlamlı ve önemli görme eğilimi”nin ağır bastığını belirtir (Plumwood, 2017, s. 145).

Orta Çağ düşünürleri ile bağlantılı olarak altı çizilmesi gereken bir diğer nokta ise insan ve diğer organik/inorganik varlıklar arasındaki eşitsiz, karşıt ve dikey düzlemde oluşturulan hiyerarşik ilişkidir. Aristoteles’in ruh üzerinden yaptığı varlık hiyerarşisi aşağıdan yukarıya, cansız varlıklar, bitkiler, hayvanlar ve insanlar arasındaki dikey bir hiyerarşi üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgudaki cansız varlıklar, bitkiler, hayvanlar ve insanlar arasında dikey hiyerarşi Hristiyan inancına göre Orta Çağ’da olduğu gibi korunmuş olmakla birlikte insanın üzerine melekler ve ruhani varlıklar, onun da üzerine Tanrı eklenmiştir ki bu düzenleme Aziz Augustinus’un “Tanrı’nın Şehri”nde belirttiği üzere “doğal düzeni” (scala naturae) yansıtır. Hiyerarşi etimolojik kökeni itibari ile bir önceki bölümde belirtildiği gibi “kutsal iktidar, yönetim” yani “ilahi/kutsal bir düzen”in varlığını öngörür ve doğal düzen olarak adlandırılan bu düşey taksonominin ilahi düzene göre oluşturulduğuna inanılır (Kodalak, 2020). “Doğal düzeni” Augustinus şöyle açıklar;

Varlıklar arasında, Yaratıcı Tanrı’nın özüne, üreme gücüne sahip olan, hatta arzulayan canlı varlıklar, bu yetiyi isteyen cansız varlıkların üzerinde yer alır. Ve, hayvanların ağaçların üzerinde yer alması gibi canlı varlıklar arasında duyusal olanlar, duyuları olmayanların üzerinde yer alır. Ve, duyusal olanlar arasında akıllı olanlar, akılsız olanların üzerindedir, örneğin insanların ineklerin üzerinde konumlanması gibi. Ve akıllı olanlar arasında melekler gibi ölümsüz olanlar insanlar gibi ölümlülerin üzerinde yer alır. Bu derecelendirme “doğal düzene” (scala naturae) göre oluşturulmuştur... (Schaff, 1890, s. 309).

“Batı Felsefesinin Yeni Tarihi, Ortaçağ Felsefesi” kitabında Kenny, Augustinus’un dünya üzerinde yer alan varlıkları ise şu şekilde bir taksonomiye tabi tuttuğunu belirtir; “Dünya üzerinde bulunan her şeyi üç kategoriye ayırabiliriz: yalnızca var olan nesnelere (kütükler ya da taşlar gibi), duyulara sahip olup zekaya sahip olmayan canlı varlıklar (aptal hayvanlar gibi) ve de varlığa, yaşama ve zekaya sahip varlıklar (mantıklı insanlar gibi) vardır.” (Kenny, 2017, s. 295). Bu düzen, insanın dünya yüzeyi üzerinde var olanların arasında en üstteki yerini, öncesinden daha da güçlü bir şekilde sağlamlaştırdığını gösterir, ilahi düzene uygun olarak bu yere sahip olduğunu kanıtlar.

Patristik Dönem Hristiyan öğretisine “sistemli bir birlik, bütünlük kazandıran, Hristiyan inançlarını bilimsel bir sistem içine yerleştiren, dolayısıyla Hristiyan

dogmasını kesin olarak kuran” ve “genellikle Hıristiyan Kilisesinin felsefesi” (Gökberk, 1985, s. 152) olarak değerlendirilen Augustinus felsefesi tüm Orta Çağ için temel oluştururken, oluşturduğu bu hiyerarşik taksonomi Orta Çağ boyunca kabul görecektir. Augustinus’un Tanrı’nın Şehri’nde, "Öldürmeyeceksin" kutsal emrini Hıristiyanların nasıl yorumlaması gerektiğini açıkladığı bölüm de son derece dikkat çekicidir. Augustinus, bu yasağın insan olmayan canlıları kapsamadığını, Tanrı’nın emri olarak bu canlıları insanın öldürebileceğini, öldürme hakkına sahip olduğunu ifade etmiştir;

"Öldürmeyeceksin" cümlesini duyduğumuzda bunun, hiçbir şey hissetmeyen ağaçlar ya da akıl ve mantık sahibi olanlar topluluğuna dahil olmadığı için uçan, yüzen, yürüyen ya da sürünen akılsız hayvanlar için geçerli olmadığını biliriz. Onlara, bizim gibi mantık bahşedilmemiştir ve ölüm ya da kalım durumlarının bizim ihtiyaçlarımıza bağlı olması, yaratanın emridir (Augustine Aurelius, De Civitate Dei I. s. 20, aktaran Kenny, 2017, s. 271).

Ne kadar farklı bir felsefi düşünceye sahip olsalar da bu düşünce Descartes’ın makine hayvan, mekanik doğa düşüncesine giden yolu da göstermesi bakımından ilginçtir. Skolastik döneme gelindiğinde ise Albertus Magnus ve Aquino’lu Thomas da varlık aşamalarına bağlı olan ve benzer bir hiyerarşik düzenlemeden bahsederler;

1. En alt basamakta “cansız cisimler” yer alır.
2. Bunun üstünde bitkiler var; burada “can” (organik güç) ortaya çıkmıştır, ama beslenme-üreme çemberi içinde kapalıdır.
3. Daha üstte hayvanlar var; burada algı ve onunla ilgili tepkiler belirlemiştir.
4. Bundan sonraki basamakta insan bulunur, insan bir de kendini ve ne yaptığını bilir, onda ruh kendine yönelmiştir, kendi üzerine eğilmiştir (reflexio).
5. Daha yüksek bir basamakta melekler yer alır. Meleklerin bilmek için dışarıdan bir uyarıya (duyum) gereksinimleri yok. Kendi özlerinden doğan bir anlayışta bilirler melekler.
6. Bu düzenin en yüksek basamağında da Tanrı vardır. Onda düşünme ile varlık artık büsbütün bir olmuşlardır. Bu anlayışta, varlık aşamaları gelişen hayatın basamakları oluyor ve hayat basamakları yükseldikçe bilgi de olgunlaşıyor (Gökberk, 1985, s. 173).

Skolastik dönemde, o güne kadar var olan Hıristiyan doğması, Hıristiyan öğretisi sınıflandırılmaya, sistemli bir bütün haline getirilmeye çalışılırken *“içinde tüm varlıkların yer alacağı, Hıristiyan görüş ve anlayışına uygun bir dünya ve doğa tablosunu düşüncede kurmak”* amaçlanır, ki bu amaçla Albertus Magnus *“tepe noktasında Tanrı’nın yer aldığı ve tüm evreni kapsayan bir sistem, bir evren modeli oluşturmaya çalışmıştır.”* (Akyürek, 1994, s. 33). Ancak Skolastik felsefe ve genel olarak Orta Çağ düşüncesine göre; *“doğa, değerler hiyerarşisinin en altında yer alırdı; hiçbir biçimde üzerinde uğraşmaya, onu incelemeye değmezdi.”* (Akyürek, 1994, s.

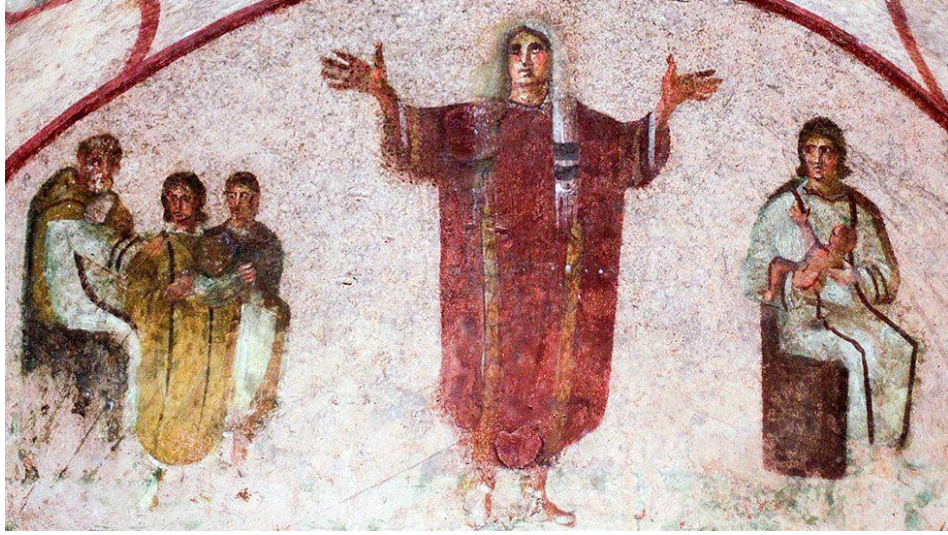
39). Doğa ve evreni anlamak için Orta Çağ düşüncesi, “*Hıristiyan inancının temel kaynakları olan Kutsal Kitap, Kilise ve bazı filozofları a priori doğru olarak kabul eder.*” (Akyürek, 1994, s. 45). Hıristiyan öğretisi, Kilise ve kutsal metinlerin ihtiyaç duyulan, insanın gereksinim duyduğu tüm bilgilerin kaynağı olarak görülmesi yani “*tüm gerçeğin kutsal metinlerde olduğu anlayışı*” Orta Çağ’da “*deney ve doğa gözleminde uzaklaşmayı doğurduğu için insan doğadan kopar*” (Öndin, 2016, s. 16).

Orta Çağ düşüncesi gibi Orta Çağ sanatını da şekillendiren din (Hıristiyanlık), kutsal metinler ve “*Orta Çağ hayatının merkezinde yer alan*” (Langley, 1996, s. 30) Kilise olmuştur. İnsan artık doğadan, doğa olaylarından ve kutsal saydığı hayvanlardan değil günah işleyerek ölüm sonrasında ulaşabileceği öteki dünya, cennete ulaşma şansını kaybetmekten, dolayısı ile Kiliseden korkar olmuştur. “*İnsanın evren karşısında duyduğu kaygı, bu dönemde kilise tarafından yaşatılır*” (Öndin, 2003, s. 186) insana. Aradığı her şeyin cevabı kutsal metinlerde, din adamlarında olduğu kadar, kilisede, kilisenin duvarlarında görselleştirilen dini hikayelerdedir. Mağara duvarlarına vahşi hayvan imgeleri üzerinden yansıttığı doğa ve ölüm korkusu yerine kilise duvarlarına öteki dünyaya, ölümsüz olacağı cennete, kurtuluşa ulaşma yolundaki çabalarını yansıtmaya başlamıştır. Doğadan daha az korkmaya başlayan, onu ebedi ikametgahına ulaşana kadar geçici olarak üzerinde yaşamak zorunda kaldığı, kendisi için yaratılmış yok olmaya mahkum bir yer olarak gören ve doğadan eskisinden daha da fazla kopan Orta Çağ insanı, değerler hiyerarşisinin en alt kategorisinde yer alan doğayı sanata konu etmekten, dahil etmekten imtina edecektir.

Semavi dinlere, Orta Çağ boyunca hakim olan Hıristiyanlık ve Kilise ideolojisine göre “*Bu dünya geçicidir, kalıcı olan öteki dünyadır*”. Bu düşünce insanın bu dünyaya, doğaya ve bedensel olana değil öteki dünyaya, doğaüstüne ve ruhsal olana yönelmesini sağlamıştır. Bedenin yeri olan yeryüzü, madde dünyası değil “*ruhun ebedi ikametgahı olan öteki dünya*” önemlidir ve korunması gereken bu dünya ve doğa değil öteki dünya inancıdır. Öteki dünyaya ait mesajlar ile insanlardaki Hıristiyan inancı ve Kilise ideolojisi kuvvetlendirilmeye çalışılır. Bu nedenle olsa gerek ruhun madde dünyasından bağımsızlığını ve öteki dünya, ilahi düzen ile ilişkisini gösterir şekilde hem mimari, hem de büyük oranda kilise ve katedral programına bağlı olan heykel, resim ve mozaiklerde yer çekimi yokmuş gibi, gökyüzüne öteki dünyaya doğru bir yönelme söz konusudur. Mimari öğeler ve figürler hafiflemiş, göğe doğru uçar gibi görünür. Platon’un düşüncelerinde incelediğimiz üzere yere yakınlık bu dünya, duyulur dünya ile ilişkili iken gökyüzü değişmeyen idealar dünyası ile, Hıristiyanlıkta

ise öteki dünya, cennet ve ilahi olanla ilgilidir. Sanata konu edilen, sanatta yer verilen de ruhun hapsedildiği beden ve yeryüzü, bu dünya, doğa yerine yeryüzünde yaşamaya mahkum edilen ölümlülere vadedilmiş gökyüzü, ruhun ebedi ikametgahı, öteki dünya olur. Gözlemlediğimiz gerçek mekanlar yerini ilahi mekanlara bırakır. “*İlahi mekanı ifade eden altın yıldızlı fon üzerinde, vücut hatlarının giysiler altında gizlendiği figürler, mimaride olduğu gibi*” resimde de “*uçuşuyormuş gibi ele alınır*” (Öndin, 2003, s. 185-186).

Skolastik’in, sınıflandırma ve sistemleştirme çabasında olduğu gibi Orta Çağ sanatı da Eski ve Yeni Ahit’ten hikayelerin, hiyerarşik değer düzenini yansıtacak ve önceden belirlenmiş belli bir programa uygun şekilde, bir sistem ve program dahilinde gerçekleştirildiğini belirtmek yerinde olacaktır. Uşun Tükel’in belirttiği gibi Feodal Orta Çağ insanın yaşantısının her alanda hiyerarşik olması, kral, prens, beyler, şövalyeler ve serfler, sıradan insanlar arasındaki hiyerarşik belirlenim ve kilisenin kendisinin hiyerarşik bir düzene göre şekillenmesi gibi Orta Çağ sanatında ve kutsal kişilerin betimlerinde de benzer bir hiyerarşik düzenleme hakimdir; göstergelerin resim düzlemindeki yerleri de bu hiyerarşik düzenlemeye, kilise kurumu ve litürjisine uygun olarak belirlenir ki bu tarz bir anlayış içinde doğaya olduğu kadar “*perspektif-rakursi ve oylum gibi iki boyutlu bir düzlem üzerinde yanılısama yaratarak natüralist görüntü verecek araçlara*” da yer verilmez (Tükel, 1997, s. 119). Bu tarz bir sanatın natüralist bir görüntü oluşturmaya da gerek yoktur çünkü ana amaç bilinmesi gereken tüm bilgileri içerdiğine inanılan kutsal kitaplardaki, kutsal öykülerin imgeleştirilmesiyle insanları yani cemaati eğitmektir. Papa Gregorius Magnus’un “*Yazılar okuma yazma bilenler ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir*” sözünden hareketle Gombrich’in açıkladığı gibi bu betimlerin gerçeğe ya da doğaya uygunluğundan ziyade “*öykü olabildiğince açık ve basit anlatılmalı, ana konudan ve kutsal amaçlardan dikkati başka yöne kaydıracak şeylerden kaçınmalıydı.*” (Gombrich, 1997, s. 135).



Şekil 3.49 *Örtülü Kadın*, M.S. 3. yüzyıl, Priscilla Katakombu, Roma

<https://www.bbc.com/culture/article/20150224-the-secrets-of-the-catacombs?referer=https%3A%2F%2Ftr.pinterest.com%2F>

Gombrich'in altını çizdiği üzere, Orta Çağ sanatının ana amacı, yalın, açık, kolay anlaşılabilir bir şekilde kutsal öyküleri betimlemektir. Bu öyküler içerisinde en önemli vurgu ise ölüm sonrasına, ilahi ve ebedi yaşama yapılan vurguydu. Erken Orta Çağ dönemine ait ilk örneklerden bazıları ilk Hıristiyan ikonografisinin oluşmaya başladığı, daha sonra yapılacak sanat eserlerinin ilk örneklerini, prototiplerini görmeye başladığımız Roma'daki Priscilla Katakombu'nda görülebilir. Hıristiyan şehitleri ve onların kutsal emanetlerinin de yer aldığı, kırk binden fazla mezarın bulunduğu katakombda, başı kapalı olarak betimlenen ve buraya gömüldüğü düşünülen bir kadının hikayesinde (Şekil 3.49) solda kadının evliliği, sağda ise anneliğine ait sahneler vardır, ortada ise kadının ölümden sonra dirilişi ve sonsuz yaşamı temsil edilir. Ortadaki sahne ve bu sahnede yer alan figür diğer sahnelerden daha büyük resmedilmiş, buradan yandaki sahnelerden daha fazla önem verilen bir anı, kadının yaşam öyküsünün en önemli anını betimlediği anlaşılmaktadır. Ellerini iki yana açmış, yukarıya dua eder şekilde kaldırmış, yukarıya Cennet'e, ölüm sonrasına, ebedi yaşamına, ruhunun kurtuluşuna bakıyor. Kadının hikayesinin arka planında bile yer almaya değer görülen, mekan belirten bu dünya ya da doğaya ait herhangi bir detay verilmemiştir. Merkezde inandığı dinin gerekliliklerini yerine getiren, Tanrı'nın istediği gibi yaşayan, İsa'nın peşinden giden ideal bir Hıristiyan yer alıyor, hikaye açık ve net, gereksiz tüm detaylardan arındırılmıştır.



Şekil 3.50 İyi Çoban, M.S. 3. yüzyıl, Priscilla Katakombu, Roma

<https://colosseumrometickets.com/catacombs-of-rome/>

Katakombun aynı bölümünde yer alan kubbede ise İsa, “İyi Çoban” olarak Cennet Bahçesi’nde (Şekil 3.50) betimlenmiştir. İsa, bahçenin, resmin tam merkezinde, biri omuzlarında diğer ikisi yanlarda olmak üzere üç keçi arasında görülüyor. Her iki yanında yer alan ağaçlar ve güvercinler ile İsa doğada betimlenmesine karşılık, burada resmedilen sıradan bir doğa, dünya üzerinde yer alan gerçek bir mekan değil, burası ilahi, kutsal bir mekan, yeniden doğuşun gerçekleşeceği, ebedi yaşamın mekanı, Cennet Bahçesi’dir. Resmedilen keçiler de birer keçi değil, inançlı Hıristiyanlardır. Onu takip eden, onun ve kutsal kitabın yani Tanrı’nın sözüne uygun yaşayan Hıristiyanlara yol göstereceği, onları koruyup kollayacağı, onları Cennet’e ve sonsuz yaşama ulaştıracığıdır anlatılmak istenen. Bu canlılar ve doğa öğeleri bu anlatının sembolik öğeleri olarak oraya yerleştirilmişlerdir, simgesel anlamları üzerinden varlık gösterir, anlam kazanırlar. Tıpkı keçiler gibi tavus kuşları da sembolik, simgesel anlamları üzerinden mevcudiyet gösterir, Cennet Bahçesi’nin, ölüm sonrası yeni yaşamın, sonsuz yaşamın sembolü olarak görülür. Bu kuşun tüylerinin döküldükten sonra baharda yeniden büyümesi nedeniyle, Hıristiyan inancına göre, yenilenme, yeniden doğuş, dirilişin sembolü haline gelir (Biederman, 2004, s. 291-292 aktaran Anđelković, Rogić, & Nikolić, 2010, s. 244). Diriliş ve sonsuz hayatı sembolize etmesi nedeniyle mezar yapılarında sıkça kullanılan tavus kuşu motifi aynı zamanda “kuyruğunda yer alan gözler, ‘Her şeyi gören Kilise’ olarak

yorumlanmıştır” (Јовановић, 2009, s. 526 aktaran Anđelković, Rogić, Nikolić, 2010, s. 244). Dört köşede yer alan zeytin dalı getiren güvercinler ise, Erken Hıristiyan dönem resimlerinde, “ölümden sonraki dirilişi”, “yeni yaşamı müjdeleyici olarak simgeleştirilmiştir.” (Bahadır, 2013, s. 245 aktaran Beydiz, 2016, s. 159). Tüm kompozisyon, resimde yer alan kadının kurtuluşu, ölümden sonra yeniden hayat bulması, dirilişi ve Cennet Bahçesi’ndeki sonsuz yaşamına kavuşmasını anlatır; hikaye ise kompozisyonda yer verilen sembolik öğeler üzerinden okunur. Kısaca burada yer verilen doğa öğeleri, kendileri olarak değil Hıristiyan inancına göre sembolize ettikleri anlamları üzerinden inançlı Hıristiyan kadının İsa’nın yardımı, yol göstericiliği ile gerçekleşen kurtuluş hikayesine dahil edilirler.

“Constantinus ile Licinius’un 313 yılında Milano’da yayımladığı ve Hıristiyanların inançlarını serbestçe yaşamalarına izin veren emirname hem tarihin seyrinde hem de dini kamusal yapılar ve figüratif anlatım dili alanında önemli bir dönüm noktası” (Pace, 2010, s. 708) olur. Başlangıçta oldukça basit ve sade olan, evlerde toplanarak yapılan ibadetler, Milano Emirnamesinin yayınlanması ile Hıristiyan dinine ve ibadetine getirilen serbestlik sonrasında kiliselerin inşası ile ibadet sistemleştirilip önceden belirlenmiş kurallara uygun şekilde gerçekleştirilmeye başlarken Cennet’e, ölüm sonrasındaki sonsuz yaşama ulaşmanın yolu da Kilise’ye bağlanır. Hıristiyanlığın tamamen Kilise’ye bağlı olmadığı ilk dönemlerde, başlangıçta *“Hıristiyanlar Son Akşam yemeğini temsilen evlerde bir araya gelerek yemeklerini yerd. Daha sonra bu yemek bir rahip tarafından uygulanan bir ritüel şekline dönüştürüldü. Nihayetinde, yemek masası altara dönüştü; son akşam yemeğini temsilen toplanılan ev ise Tanrı’nın Evi, Kilise haline geldi.”* (Stokstad, 2004, s. 7).

Kilise planı olarak Antik mimarlardan seçilen mimari yapı, bazilika, Roma’daki kullanım işleviyle (mahkeme ya da toplantı salonu, yönetsel bir yapı) kilisenin inananlar üzerindeki gücünü de yansıtır, mahkeme salonundaki yargıcın, en üst otoritenin yerini Kilise’de rahip alır. Bazilikal plan ana nefi, yan neflerden ayıran sütun dizisi ile gözü, dikkati ve kapıdan içeri giren kişiyi doğrudan mahkeme salonunda yargıç, hükümdara, Hıristiyan kiliselerinde ise rahip, psikopos ayrılan diğer insanlara hakim konumdaki apsisine yönlendirir. Bir yandan dünyevi, yönetsel, imparator otoritesi ile uhrevi, ilahi, dini otoritenin iç içe geçişini gösterirken diğer yandan olabildiğince fazla insan kalabalığını içeriye, Tanrı’nın Evi’ne alabilmeyi sağlayan bazilikal planlı kilisede rahibin, psikoposun özel konumu üzerinden kalabalığa hakimiyetini, onları yönlendirme gücünü ve daha da önemlisi, Tanrı’nın Evi, Kilise’de

kutsal bir düzen, insanlar arasında “doğal” bir hiyerarşi oluşturulduğunu da gözler önüne serer. Doğa ise bu düzenin tamamen dışındadır, ancak bir arka plan ya da bezeme ögesi olarak dahil edilir Tanrı'nın Evi'ne.



Şekil 3.51 Miletli İsidoros, Trallesli Anthemios, *Ayasofya*, M.S. 532-537, İstanbul

<https://www.turizmguncel.com/haber/ayasofya-tartismasi-dunya-gundeminde>

Hıristiyanlığın resmi din olarak tanınması ile imparator tarafından yaptırılan kiliseler, Mezopotamya ve Mısır'a benzer şekilde imparatorun kutsallığını, otoritesini, mutlak gücünü simgeler, gösterir. Bazilikal plan ile merkezi kubbeli planı birleştiren hem kilisenin hem de imparatorun gücünü en iyi yansıtan örnek ise Ayasofya'dır (Şekil 3.51). Ayasofya'da kubbenin tabanına yerleştirilen kırk pencere ile adeta kubbe boşlukta yüzüyor gibi görünür ancak ışık burada dışarıdaki dünyevi olan doğa ile ilişki kurmak ve aydınlatma işlevinden daha çok öteki dünyanın, cennetin ilahi ışığını içeriye taşıyor gibi algılanır. Işık, kilisenin mermer yüzeylerine ve mozaiklerine yansyarak dağılırken, kiliseye giren insanlar da ilahi ışıkla aydınlanarak, kurtuluşa ulaşma, diriliş, ölüm sonrası hayat umudunu burada bulur. *“Işık bilgeliği (Sophia) ve getireceği kurtuluşu simgelemektedir. Işığa yapılan bu atıf, kilisenin İsa'ya, Tanrı kelamına, dünyanın ışığına, insanlığın kurtarıcısına, herkesin ışığı ve dirilişine yani Ayasofya'ya (Hagia Sophia) ithaf edilmesi ile bağlantılıdır.”* (Özçelik, 2015, s. 23).

İmparatorluğun, imparatorun, kralların egemenliğini, gücünü yansıtan tapınaklar araştırmanın üçüncü bölümünde belirtildiği gibi *“dünyanın merkezi”-“imago mundi (Dünya imgesi)”*yi (Eliade, 2003b, s. 68) simgeleyen *“Tanrı'nın Evi”* (Köroğlu, 2013, s. 68) olarak değerlendiriliyordu. Bizans ve Hıristiyanlık özelinde bakıldığında

Tanrı'nın Evi kiliseydi ve imparatorluğun merkezi Constantinopolis'de yapılan kilise olarak Ayasofya ise dünyanın merkezi olarak simgesel özel bir anlam taşıyordu. Üzerinde yer alan devasa kubbe ise imparatorluğun sınırları içinde yaşayan insanların aynı çatı altında birleştirilmesini, dünyanın çatısını oluşturmayı simgelerken aynı zamanda Tanrı'nın Evi'ni, bu özel, kutsal mekanın üzerini örten göksel kubbeyi, tanrısal göğü de temsil eder. Özellikle Bizans örneklerinde kiliseye giren insanların tam üzerinde, kilisenin en tepe noktasında yer alan kubbede betimlenen Pantokrator İsa (Şekil 3.46) figürü, Hıristiyan ikonografisine göre “her şeye hükmeden, İsa ikonu” (Florenski, 2007, s. 43) ve “her şeyin hükümdarı, içerdği her şey ile birlikte Evrenin hükümdarı, Evrenin hakimi, efendisi”dir (Baghos, 2019, s. 55).



Şekil 3.52 Pantokrator İsa, M.S 12. yüzyıl, Capella Palatina, Sicilya

<https://www.foliamagazine.it/viaggio-in-italia-la-cappella-palatina-a-palermo/volta>

Meleklerin tam ortasında, altın zemin üzerinde, başında hale, elinde kutsal kitap ile bir diğer eli ile insanları takdis ederken betimlenen Pantokrator İsa (Şekil 3.52), her şeyin efendisi, hükümdarı, Evrenin Hakimi Tanrı'dır ama aynı zamanda insan olarak bedenlenmiş, görünmüş Tanrı'nın Oğlu'dur. Hem ruhani hem dünyevi özellikleri bir arada bulundurur, hem her şeyin en tepesindeki Tanrı'yı hatırlatır ancak Tanrı'ya olan yakınlığı ve benzerliği (hem akrabalık hem de suret olarak) nedeniyle insanın tinsel

olanın değilse bile dünyevi olan her şeyin en tepesinde ve merkezinde yer aldığını ortaya koyar. İsa'nın bu ikili anlamı ve ikili temsili, Hıristiyanlık ve Orta Çağ düşüncesinin bir yandan Tanrı merkezli diğer yandan ve aynı zamanda insan merkezli yapısını son derece doğru şekilde yansıtır.



Şekil 3.53 Pantokrator İsa, M.S 12. Yüzyıl, Capella Palatina, Sicilya

<https://www.touringclub.it/notizie-di-viaggio/che-cose-la-cappella-palatina-di-palermo>

Yine aynı kilisenin ve (benzer şekilde Monreale Katedrali'nde) apsisinde, kilisenin en önemli yerlerinden bir diğerinde, Pantokrator İsa (Şekil 3.53) betiminde bu kez İsa'nın elinde yer alan kitap açık olarak betimlenmiştir. Kitabın açık sayfalarında yer verilen metinde Yuhanna incilinden “Ben dünyanın ışığıyım. Benim arımdan gelen, asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur” sözleri yer alır (Baghos, 2019, s. 82). Mozaiklerde sıkça yer verilen altın zeminin, ilahi ışığın kaynağı olarak İsa, insanlara yol gösteren, ışık tutan, öğretmendir.

Altın mozaik, ışıkla, ilahi olan ile ilişkilendirilmiştir ve dünyevi mekan, doğa belirteçleri yerini altın mozaikle gösterilen ilahi mekana bırakmıştır. Ayasofya'nın zaman içinde eklenen mozaiklerinden, kilisenin en önemli yeri olarak kabul edilen apsisde yer alan Meryem ve Çocuk İsa (Şekil 3.54) iki kutsal kişilik olarak kutsallıklarını göstermek amacıyla başlarında birer hale ile tasvir edilmişler ve tüm arka plan altın mozaikle kaplanmıştır. Cennetin ilahi ışığı içinde, ilahi mekanlarında

yani cennetteki tahtında oturan Meryem ve kucağındaki Çocuk İsa dışında herhangi bir detaya yer verilmez. Hem apsis kubbesinin üzerine yapılması, altın mozaik kullanılması hem de pencerelerin üzerinde yer alması nedeniyle pencerelerden gelen ışıkla birlikte gökyüzünde, ilahi bir mekanda gibi görünürler.



Şekil 3.54 Meryem ve Çocuk İsa, M.S. 867, Ayasofya, İstanbul

<https://kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2016/01/rr.jpg>

Kilisede hangi sahnenin hangi bölüme resmedileceği önem sıralamasına uygun ve hiyerarşik olarak belirlenen bir programa bağlıdır. Meryem ve Çocuk İsa, kilisede en önemli ve yüksek yerlerden birinde betimlenmişlerdir. Marilyn Stokstad, “Orta Çağ Sanatı” adlı kitabında, Bizans mozaikleri ile ilgili bölümde, doğuda Neoplatonizm’in son derece etkili olduğunu yazar ve Neoplatonizm’in (özellikle Plotinos ve Proclus’un felsefesine göre) evrenin hiyerarşik bir yapılanma içinde olduğu fikrinden hareketle en kutsal, cennet ve ilahi olanla ilgili figürlerin daha yukarıya, dünya ile ilgili dünyevi figür ve sahnelerin kiliselerin daha alt kısımlarında betimlendiğini belirtir. Plotinos’un sıralaması şu şekildedir; en tepede, “*hakikat, güzellik ve iyilikte mükemmel birlik, akıl erdirilemez, tamamen yeterli ‘Bir’ yer alır*” onu, Nous (İlahi Akıl) takip eder, onun altında ise madde dünyasını hareket ettiren Soul, Ruh (Evrensel Ruh, Anima Mundi), en altta ise madde dünyası (sırası ile insanlar, hayvanlar, bitkiler ve cansız varlıklar) yer alır. İnsanlar madde dünyasına ait olmakla birlikte, akıl sahibi olmaları nedeniyle daha yüksek bir alana, soyut varlıkların alanına dahil olabilirler. Burada insana maddeler dünyasına ait olan diğer varlıklar arasında akla dayalı bir ayrıcalık tanındığı

görülür. Bu anlayış, Aristoteles'in varlık hiyerarşisinin ve Platon'un idealar dünyası ve madde dünyası arasında yarattığı düalist yaklaşımın bir sentezi olarak Neoplatonizm üzerinden Hıristiyan dünyasında da varlık bulur. Plotinos felsefesinin Sahte Dionisos tarafından yeniden yorumlanması ile "Bir", "Tanrı"ya dönüşerek Hıristiyanlığa aktarılır ve hiyerarşi Hıristiyanlığa göre düzenlenir (Stokstad, 2004, s. 62).

Stokstad, Neoplatonizme göre, sanatın, resmin nesnelerin yüzeysel ve dış görünüşleri yerine özünü temsil etmesi gerektiğini, Evrensel Ruhun bir aynası olarak, sonsuz güzelliğin bilgisinin insanın son derece kusurlu zekasına aktarabileceğini, resimlerin, nesnelerin yüzeysel özellikleri ve dış görünüşlerini vermek yerine, nesnelerin özünü sunması gerektiğini belirtir. Bunun da ışık ve renk ile mümkün olacağına inanılır. Üç boyutlu ve dünyevi görünüşünden ayrılan imgelerin, Bir'in, Evrensel Ruh aracılığı ile yayılan, taşan, südur eden güzelliği ve mükemmel iyiliğinin yansıması olarak fiziksel özellikleriyle değil insanın iç gözüyle algılanacağına inanılır (Stokstad, 2004, s. 62). Böylece gereksiz tüm detaylardan ve dünyevi, fiziksel özelliklerden arındırılan imgeler ışık ve renk yardımı ile anlam kazanır, Meryem ve Çocuk İsa betiminde gördüğümüz gibi sadece ışık ve renkle yayılan Tanrısal, aşkın, ilahi mükemmellik hiyerarşik düzenlemeye de uygun şekilde verilmeye çalışılır. Aynı zamanda Plotinos'a göre, "*tanrısal ışık evrene ... hiyerarşik bir düzenle- zuhur ve sudur etmiştir*". (Florenski, 2007, s. 15). Bir'den, Tanrı'dan taşan, yayılan Tanrısal ışıtan pay alır bu düzendeki diğer varlıklar;

Meryem Ana'ya bakılınca Oğul'un, İsa'ya bakılınca Baba'nın ve Kutsal Ruh'un görülmesinin nedeni de adı geçen sudur öğretisidir: İkona tanrısal ışıktan pay almış olduğu içindir ki, bizler, tanrısal ışığın çizdiği yolun tersine bir hareketle, ancak görüntüye bakma suretiyle onun ötesine uzanabilir, görüntünün ardında yatan aşkınlığa ancak onun yansısını seyrederek dahil olabiliriz. Tanrısal ışık, gözden çıkararak ikonaya değil, ikonadan çıkararak göze yönelir. Onun için aslında amaç, ikona ressamının tanrıyı nasıl gördüğünü göze getirmek değil, ikona önünde duran kişinin tanrısal ışığa görünür kılınmasını gerçekleştirmektir (Florenski, 2007, s. 16).

Kiliseye giren insan, Pantokrator İsa'nın, Evrenin Hakimi'nin tam altında, kubbeden ve ikonalarından yayılan ışığa görünür kılınır ancak ondan pay alarak da bu ilahi ışığa katılır.



Şekil 3.55 *Tanrı Kuzusu*, M.S. 547, San Vitale Kilisesi, Ravenna, İtalya

<http://www.avrvn.it/wp-content/uploads/sites/3/2015/10/Basilica-San-Vitale-Ravenna-interno-7.jpg>

Avrupa'daki Bizans örneklerinden biri olan San Vitale Kilisesi'ndeki altların tam üzerinde yer alan Tanrı Kuzusu (Şekil 3.55) kompozisyonunda ise İsa'yı bir kuzu biçiminde görürüz. Eski Ahit'teki İbrahim ve İshak hikayesinde, tek oğlunu Tanrı'ya kurban etmeye hazır olan İbrahim Peygamber gibi Tanrı da oğlu İsa'yı yeryüzüne insanlığın kurtuluşu için kurban edilmek üzere gönderir. İbrahim ve İshak hikayesinde İshak'ın yerine kurban edilmek üzere gönderilen kuzu gibi İsa da insanlığın kurtuluşu için gönderilmiştir. İsa'nın çarmıha gerilerek, insanlığın kurtuluşu için kendisini feda etmesi, kurban etmesini anlatır başında hale ile tam merkezde yer alan kuzu imgesi. Kuzunun etrafında yer alan bitki ve meyvelerden oluşan çelenk, ayakları mavi birer küre üzerinde duran dört melek tarafından taşınır. Dört bölüme ayrılan alt bölümde bitkisel motifler ve hayvan tasvirleri yer alır. Yine ölüm sonrası ve dirilişi sembolize eden, cennet ve ilahi olanla ilgilidir yapılan tasvir. Priscilla Katakombunda yer alan İyi Çoban sahnesindeki gibi, canlılar kendileri olarak değil, kendi dünyalarından uzak, işaret ettikleri sembolik anlamları üzerinden varlık göstermeye devam ederler.

Aynı kilisede yer alan bir başka mozaiikte (Şekil 3.56) ise İmparator Justinianus'un gücü, başındaki hale ile imparatorluğun, yönetiminin kutsallığı vurgulanırken, aynı zamanda sağında ve solunda yer alan figürler ile dini ve askeri otoritenin birlikteliği de yansıtılır. Figürler frontal pozda sıralanmıştır. Ayakları sanki havadaymış yere basmıyormuş gibi görünen figürler, altın renkli arka plan üzerinde yer alır. Güç, otorite ve kutsallığa sahip figürler, ilahi bir mekan izlenimi veren altın

renkli mozaik fon üzerinde bir arada verilirler. Tanrı'nın Evi, kutsal bir mekanda yer alan mozaikte, doğadan, maddi dünyadan referanslara yer verilmesine gerek duyulmamıştır.



Şekil 3.56 Justinianus, M.S. 546-548, San Vitale Kilisesi, Ravenna, İtalya

<https://sf.princeton.edu/about-us/news/maybe-first-plague-wasnt-bad-say-researchers>

Figürlerin ayakları birbiri üzerine basar gibi görünür, hangi figür öndedir net bir şekilde anlaşılmaz. Orta Çağ resimlerinde genel olarak gördüğümüz üzere, burada da doğrusal perspektif kullanılmamıştır. Panofsky'e göre, *“derinliğe doğru arka arkaya sıralanma görüntüsü, yerini tekrar üst üstelik ve yan yanılığa bırakmıştır... ister figürler, ister binalar tam olarak düzleşme de tamamen düzlem fikrine dayanan biçimlere dönüşmekte”*dir (Panofsky, 2017, s. 31). Florenski'ye göre ise, Rönesans'ta ressamın tek gözünün merkez noktası olarak alınması ve her şeyin bu gözün hareketsiz olarak bulunduğu noktaya göre belirlenmesi yerine Orta Çağ'da, çokmerkezli bir bakış anlayışını görürüz. *“Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır.”* Zamanın ve hareketin etkisi ile her an değişen bir dünyaya sabit bir noktadan bakmak reddedilir, tek noktadan bakışta nesnelere görünmeyen yüzeylerinin de çokmerkezli bakış anlayışı ile bilinçli olarak resme aktarıldığını belirtir (Florenski, 2007, s. 43). Meryem ve Çocuk İsa örneğinde belirtildiği gibi hem ikonadan yayılan tanrısal ışığa görünür olan insanın hem de her açıdan görülen dünyanın yani Tanrı tarafından izlenen bir dünyanın temsilini vermekle birlikte yine de baskın olan bakış açısı insana özgü olandır, diğer canlıların görme

açıları dikkate alınabilir değildir. Rönesans ve Aydınlanma ile doruk noktasına çıkacak göz ve insan merkezli bakış açısı gibi olmayıp daha bütünsel bir bakış sunsa da yine de insan merkezli bir bakış olduğu göz ardı edilemez.

Ayasofya'nın ve Justinianus mozaïği örneklerinin de gösterdiği gibi güçlerin birbiri içine geçtiği bir yapıdır kilise ancak Gombrich'in "*Yeryüzü Kilisesi*" ifadesinde belirttiği gibi Orta Çağ'da "*kıyamet günü zafer saati gelinceye kadar yeryüzündeki karanlık güçlerle kilisenin savaşıacağı*"na inanılır. Bu inancın izlerini XI. yüzyıl itibari ile Romanesk üslupta yapılan kilise örneklerinde görmek mümkün olacaktır. Ayırt edici özelliği olarak Roma yuvarlak kemerlerinin kullanıldığı, neflerin tonozlar ile örtüldüğü kiliselerin dışarıyla çok az ilişki kurabilen, masif, kalın duvarları ve "*Orta Çağın kalelerini andıran kuleleri*" bu anlayışın mimari üsluptaki karşılığı gibidir (Gombrich, 1997, s. 173).

XI ve XII. yüzyıllarda etkili olan Romanesk üslupta inşa edilmiş Autun'daki St. Lazarus Katedrali, Saint Lazarus'un röliklerine ev sahipliği yapar. St. Lazarus'la ilgili hikaye, Yuhanna İncil'inde şöyle geçer; Magdenalı Meryem ve Marta'nın kardeşi olan Lazarus, İsa tarafından da sevilen bir kişidir ve ölüm döşegindedir. İsa Lazarus'un hastalığını duyar duymaz Beytanya'ya doğru yola çıkar ve Lazarus'un dört gün önce öldüğünü ve dört gündür mezarda olduğunu öğrenir. İsa ve Marta arasında şöyle bir diyalog geçer;

23 İsa, "Kardeşin dirilecektir" dedi.

24 Marta, "Son gün, diriliş günü onun dirileceğini biliyorum" dedi.

25 İsa ona, "Diriliş ve yaşam Ben'im" dedi. "Bana iman eden kişi ölse de yaşayacaktır.

26 Yaşayan ve bana iman eden asla ölmeyecek...

İsa, Marta, Meryem ve meraklı bir kalabalıkla birlikte Lazarus'un mezarına gider. Mağara şeklindeki mezarın girişindeki taşın çekilmesinin ardından İsa "Lazar, dışarı çık!" diye bağırır. "Elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış" halde Lazarus mezardan çıkar. İsa'nın ölümünden dört gün sonra dirilttiği ve yeryüzünde ikinci kez yaşama şansı bulan Lazarus'un hikayesi simgesel olarak oldukça önemlidir. Bölümün başlangıcından itibaren altı çizildiği üzere ölüm sonrası, diriliş, kurtuluş ve sonsuz yaşama vurgu yapan hikayelerden biridir. Lazarus'un hikayesi ölüm sonrası yaşam için Hıristiyanlara bir umut, dini inançlarına göre gerçekleşmiş bir diriliş örneği oluşturur. Lazarus'un hikayesi ve kilisede yer alan kemikleri, rölikleri hem hacılar hem de inananlar için kiliseyi özel bir yer haline getirir. St. Lazarus'un hikayesi kilisenin

girişindeki timpani üzerinde yer alan “Son Yargı” konulu kabartmanın (Şekil 3.57) bir parçası olarak düşünüldüğünde son derece anlamlı hale gelir.



Şekil 3.57 *Son Yargı*, M.S. 1146, St. Lazarus, Autun, Fransa

https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g187106-d230762-i338038887-Cathedrale_St_Lazare-Autun_Saone_et_Loire_Bourgogne_Franche_Comte.html

İnsanın kendisini oldukça küçük hissedeceği bir giriş kapısının alınlığındaki Son Yargı sahnesinin tam merkezinde bir mandorla içinde İsa yer alır. İsa başında halesi, kollarını iki yana açmış, normal bir insan vücuduna göre abartılı bir şekilde uzatılmış olarak, çevresindeki tüm figürlerden oldukça büyük şekilde tasvir edilmiştir. Tanrı'nın, Tanrı Oğlu olarak İsa'nın merkeze alındığı hiyerarşik bir düzenleme ile karşı karşıya kalırız burada. İsa tam karşıya bakar ve çevresi ile iletişimi tamamen kesilmiş, başka bir dünyada gibidir. Cennetin tahtında oturur, herkese ve her şeye daha yukarıdan başka bir dünyadan bakar. Tam merkezde, frontal bir duruşla ve simetrik olarak betimlenmiş İsa'nın mandorlasının etrafında dört melek onların da sağ ve solunda cennete ve cehenneme gidecek insanları görürüz. Sağda en üstte tahtında Meryem yer alır. Onun altında cennette yer alanlar ve cennete gideceği kesinleşenler en altta da mezarlarından çıkarak ruhlarının yargılanması için ilerleyenler yer alır. Solda ise ruhların tartımını, cehenneme gideceklerin tasvirlerini, melekler tarafından zorlanmalarını, canavarları, korkan, yaptıklarından pişmanlık duyan “günahkar”

insanları görürüz. Sahne kiliseye giren herkese yaşamın sonunu ve sonrasında olacakları gösterir, İsa'yı ve kilise öğretisini zamanında doğru ve harfiyen takip etmek ve uygulamanın önemini, gerekliliğini ve sonuçlarını dikte ederek hatırlatır. Kabartmada Tanrı, aşkın-ruhani varlıklar, insanlar arasında hiyerarşik bir düzenleme söz konusudur; cennet ve cehennem olarak ikiye ayrılan iki yeni ve gerçek dünya arasında ayırım yapılır ancak maddi dünya olarak düşünülen doğa ile ilgili herhangi bir öğeye yer verilmemiştir. Bu dünyanın yok olduğu, kıyamet, ölüm sonrasına ait bir sahnedir ve önemli olan insanın dirilişi, kusursuz bir dünyada Cennet'te yeniden yaşayabilmesidir. Dünyanın, canlıların, organik ve inorganik maddelerin başına gelen felaket önemsenmez, sorgulanmaz, sahneye dahil edilmez, çünkü maddi dünya yerini bir başkası, daha iyisi, insan yaşamına uygun mükemmel olan Cennet'e bırakacaktır ve İsa'yı doğru şekilde takip eden Hıristiyanlar dışındaki hiçbir doğa ögesi, maddeler dünyasına ait olan canlı ya da cansız varlıkların Cennet'te yeri yoktur.

XII. yüzyıl itibari ile Île-de-France olarak bilinen Paris çevresinde gelişmeye başlayan Gotik sanatta ise bir önceki dönemin masif duvarları, son derece ağır, kuleleri ile bir kale gibi görünen Norman-Roman "Yeryüzü" kiliseleri yerini hafifleyen, ışıkla dolan, duvarları boşaltılan, yükselen, göğe doğru yönelen, Gombrich'in tanımlaması ile "Göksel Kilise"ye bırakır.

Wilhelm Worringer, Klasik sanat ile Gotik sanatı karşılaştırırken, Yunan sanatının mermeri, taşı, malzemeyi sanatsal bir ifade aracı olarak kullanması yerine Gotik'te malzemenin, maddenin olumsuzlandığını, maddeyi aşmanın amaçlandığını belirtir. Romanesk Dönem'de hissedilen ağırlık yerine yerçekiminin elimine edildiği, sürekli ve dikey bir itme, yükselme hareketinin görüldüğü Gotik mimarlıkta maddenin varlığına inandıracak, duvarlar, kütle, taş hissedilmez. Malzeme, madde dünyevi olanı refere eder ve bu dünya ile ilişkilendirilerek, gerçekçi, natüralist bir ifade oluşturur ancak Gotik sanattaki malzemeşizleştirme (dematerialization), maddi olandan, taşın maddi ağırlığından, maddi boyutundan kurtulma anlayışı, isteği, Gotik'teki tinselleştirme, ruhani özelliğe kavuşturma amacı ile ilişkilendirilir (Worringer, 1920, s. 84-85).

Duvarların boşaltılması ile maddenin katılığı aşılmaya, transparan, geçişli bir yüzey oluşturulmaya çalışılırken, maddesel olan değil ruhsal, tinsel olana alan açılır. Bu da bedene ve madde dünyasına ait olanın değil, göksel, ruhani, tinsel, ilahi bir mekanın, Cennet'in yeryüzündeki bir yansımasının yaratılmaya çalışıldığını gösterir. Stokstad, Gotik mimarlığın ilk örneği olarak Saint Denis katedralinin

düzenlenmesinde kilisenin başrahibi Suger'in, manastır kütüphanesinde bulduğu Sahte Dionysos'un yazılarına dair yaptığı okumalardan Neo-platonik felsefe ve Bizans estetiğini yeniden formüle ederek Gotik estetiği için temel olarak kullandığını belirtir. Suger'in yazılarına dayanarak, Hıristiyanlığın mükemmellik ve Tanrı ile bir olma arayışı ile ışık ve renk arasında bir ilişki kurduğunu ve vitraylarla kaplı duvarların oluşturduğu renkli ışığın kilisenin içine süzülmesiyle, ışığı (Tanrı'nın ışığını) ölümlülere, Hıristiyanlara Tanrı ile birleşme, bir olmada yol açması için kullanmayı amaçladığını ekler. Gotik kilisede amacın, Cennet'in göksel ışığını yeryüzünde yeniden yaratan, yeryüzüne yansıtan ışık etkilerini oluşturmanın ana amaç olduğunu belirtir (Stokstad, 2004, s. 269).

Işık aynı zamanda Eski Ahit'te dünyanın yaratılışında da önemli bir yere sahiptir. Tanrı göğü ve yeri yarattıktan sonra "Işık olsun" diye buyurur ve Yunan mitolojisindeki gök ve yerin ayrılması gibi karanlık ve ışığı ayırır. Dünyanın yaratıldığı ilk gün ve Tanrı'nın bir sözü ile oluşur ışık. İlahidir, aydınlık ve iyiliği, Cennet'i simgeler. Yunan mitolojisinde kaosa düzen getirilmesi gibi, karanlığa hakim olan ışık önemlidir Hıristiyanlıkta ve tüm semavi dinlerde. Ronald D. Gerste ise, 950/1000-1300 yılları arasında yaşanan Orta Çağ sıcak döneminde görülen iklim/sıcaklık değişiminin tarımsal verimlilik kadar dönemin sanat eserlerinin de şekillenmesinde etkisi olduğunu belirtir. Artan sıcaklıkların duvarların kaldırılarak daha çok güneş ışığı almayı sağlayacak cam alanların genişlemesine, vitraylarla doldurulmasına neden olduğunu ekler (Gerste, 2017, s. 50). Hem Neoplatonizm hem kutsal kitap hem de iklim koşulları nedeniyle, Orta Çağ sanatında ışık gittikçe daha da önem verilen bir öge haline gelir.

Gotik sanatın en önemli özelliklerinden bir diğeri, yükselme de benzer bir amacı yansıtır çünkü *"yükseklik, 'üstünlük' aşkın, insanüstü olanın özellikleridir. Her 'yükselme', belli bir seviyeden kopuştur, öteki dünyaya geçiştir; dindışı mekan ve insanlık durumunun aşılmasıdır"* (Eliade, 2003b, s. 116). Böylesi yükselen, sivri kemerlerle gözün, bakışın yukarı doğru çekildiği, hafifleyen adeta bir kafes, iskelet gibi transparan, saydam ve vitraylardan dolan ışıkla Gotik kilise yapısı insanlık durumunun, ruhun hapsedildiği bedeninin, içinde yaşanan korku ve acılarla dolu, geçici ve kıyametle yok olacak bu maddi dünyanın, doğanın aşılması, başka bir dünyaya ait, aşkın ve ilahi bir mekan yaratma, kutsal olan ile Tanrı ile bir olma, ona daha fazla yaklaşabilme amacı taşır. Gotik'te yeniden önem kazanan geometri, ritim ve parçalar

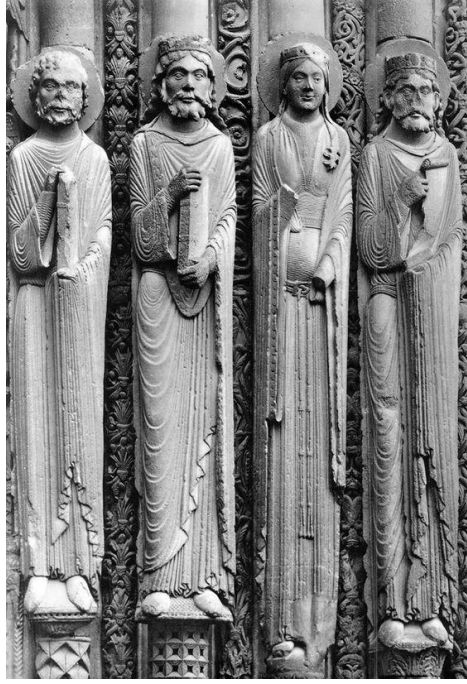
ile parça-bütün arasındaki uyum da bu bir olma, bütünleşme anlayışına hizmet eder ve Cennet'in mükemmelliğini yansıtır.

Worringer, Panofsky gibi pek çok isim tarafından Gotik sanat, Skolastik felsefe ile ilişkilendirilmiştir. Skolastik ve Orta Çağ'ın doğa anlayışının ise Aristoteles'in fiziği, Ptolemaios'un (2. yüzyıl) astronomisi ve Kutsal Kitap'ta yazılanlar üzerinden kurulduğunu belirtir Engin Akyürek. Aristoteles fiziği "*yetkin ve sonsuz olan gökyüzü cisimleri ile gelip geçici, sonlu ve mükemmellikten uzak olan yeryüzü cisimleri arasında özce bir ayrılık olduğu düşüncesine dayanır*". Her cisim ise ait olduğu "*doğal yeri*"ne doğru hareket eder, üstün cisimler gökyüzüne doğru hareket ederken, "*doğal yeri yeryüzü olan maddeler ise ağırdır ve yere doğru hareket ederler*". (Akyürek, 1994, s. 40). Bu anlayışın da açıkça ortaya koyduğu gibi insan da Tanrı'nın Evi olarak değerlendirilen kiliseler de Gotik sanatta yer çekimine karşı hareket edip, hafiflemeye, yükselmeye, göğe ulaşmaya, yaklaştırmaya çalışılır. Üzerinde yaşayan organik ve inorganik maddeler ile madde dünyası ise yer çekimine uygun, yeryüzüne doğru hareket ettikleri için üstün cisimlerin alanına ve ilahi mekana dahil edilmezler.

Gotik kilise örneklerinden biri olan Chartres Katedrali'nde, Meryem'in İsa'yı doğururken giydiğine inanılan kıyafeti, kutsal emanetinin bulunduğu düşünülür. Bu kilisenin doğu kapısı 12. yüzyıl ortalarında erken Gotik dönemde inşa edilmiştir ve bu kapıda yukarıda bahsedilen geometri, sayılar, ölçü ve ritme verilen önem çok nettir. Doğu girişi yatay ve dikey olarak üçer bölüme ayrılmıştır. Rengine bağlı olarak İsa'nın çarmıha gerilmesi ya da Meryem'in saflığı, bakire olarak çocuk doğurması ile ilişkilendirilen, cephenin tam ortasında yer alan büyük gül pencere içten dışa doğru üç bölüme ayrılmış, altındaki giriş kapısı da üç bölümlüdür. Üç rakamı kutsal üçlüyü, baba, oğul ve kutsal ruhu simgelemesi ile ilahi olana gönderme yapar.

Giriş kapılarında yer alan içe doğru bir perspektif oluşturur gibi küçülen katmanlar, kemerler, sütunlar ve üzerinde yer alan heykeller (Şekil 3.58) kapının önüne gelen kişiyi içeriye davet eder, içeri doğru yönlendirir. "*Jamb figürler olarak adlandırılan sütunların üzerinde yer alan krallar tam anlamıyla inananları Tanrı'nın Evi'ne götürür.*" (Stokstad, 2004, s. 279). Bu figürler uzatılmış, ayakları yere basmıyor gibidir ve giysilerinin altında bir beden olduğu neredeyse hissedilmez ve sanki arkadaki sütunlara bitişik, hatta kendileri birer sütun gibidirler. Sanki ruhani bir alemde, başka bir boyutta yaşıyor gibidir ve içeriye o başka boyuta davet ederler girişe gelen insanları. Katedralin Yüksek Gotik dönemde yapılan diğer girişleri ve 13. yüzyıl

itibari ile yapılan diğer katedrallerde yer alan heykeller doğa gözlemine daha uygun ve daha gerçekçi verilmesine, figürler arasında ilişkinin daha fazla hissedilmeye başlamasına rağmen burada yer alan heykeller, mimarının uzama anlayışını desteklemesi, maddenin formunun, katılığının kırılması ve ruhani bir boyutla kurduğu ilişki bakımından önemli ve dikkat çekici bir örnek oluşturur.

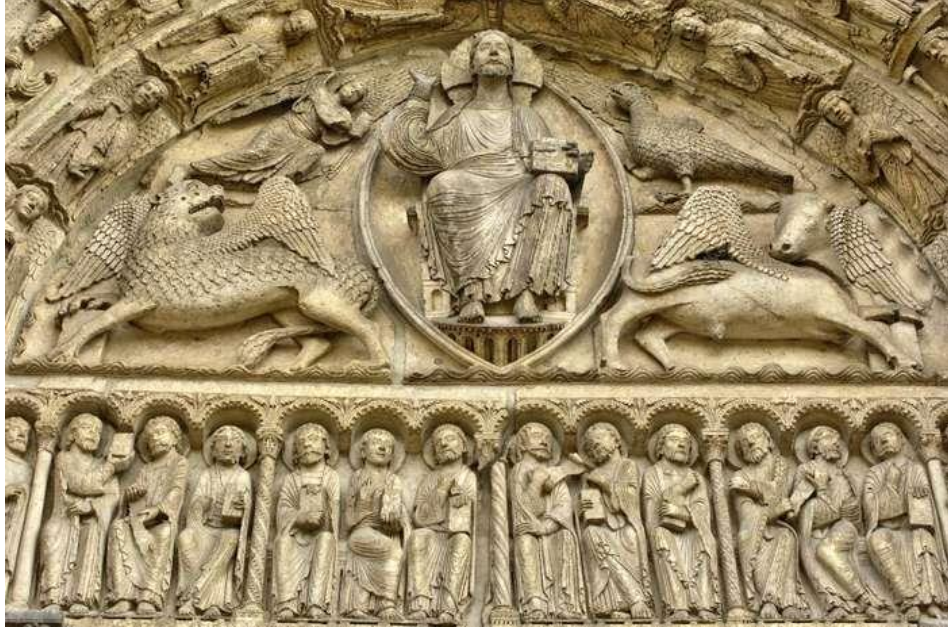


Şekil 3.58 Chartres Katedrali Batı Girişinde Yer Alan Heykeller, M.S. 12. yüzyıl, Fransa

<https://tr.pinterest.com/pin/499266308668885119/>

Katedralin üç nefinin, cephedeki yansıması olarak girişte yer alan üç kapının (yine maddenin katılığını kırıp, duvarı yani maddenin, mekanın sınırını esnetecek şekilde neflerin devamı olarak) üzerinde bulunan her üç timpanada yer alan sahneler ise İsa'nın doğumundan öncesi, İsa'nın doğumu yani bedenlenişi, yeryüzüne gelişi ve Son Yargı günü yani İsa'nın kıyamet sonrasında yeryüzüne ikinci kez gelişini gösterir. Ortada ölüm sonrasında hatırlatan Son Yargı (Şekil 3.59) yer alır. İsa, burada bir mandorla içinde, merkezde ve en büyük figür olarak verilmiş ve etrafında dört İncil yazarı, kendilerine atfedilen hayvan sembolleri ile gösterilir. Sağ kanatta Gabriel'in Meryem'e hamile kalacağını bildirmesinden, İsa'nın doğumu, Cennet'teki tahtında yer almasına kadar Meryem'in İsa ile ilişkili tüm öyküsü anlatılır. Tüm bu düzenleme hiyerarşik bir yapıda, sembolik ve kutsal metinlere dayalı bir okuma sunar ve insanın

ölüm sonrası yaşama kavuşması, kurtuluşu, Cennet'e ulaşabilmesinin yolunun içeride, yeryüzündeki Cennet ve ilahi ışıkla dolu Tanrı'nın Evi'nde olduğunu vurgular.



Şekil 3.59 *Son Yargı*, M.S. 12. yüzyıl, Chartres Katedrali, Fransa

<https://www.britannica.com/topic/Chartres-Cathedral>



Şekil 3.60 *Gargoyler*, M.S. 12-14. yüzyıl, Notre-Dame, Paris

https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris#/media/File:Notre-Dame_Rzygacze.JPG

Şekil 3.60'da yer alan Gargoyle figürleri gibi korkutucu, insanların üzerine saldıracı gibi görünen karışık yaratıklar kilisenin dış cephesinde betimlenmiştir. Doğaya dair bu figürlerin Cennet'e alınmayacakları gibi yeryüzündeki Tanrı'nın Evi'ne de girişleri yasaklanmıştır. Kötülükle ilişkilendirilmiş bu figürler yeryüzüne, doğa dünyasına hakim olan kötülüğü simgelerken iyiliğin, kurtuluşun, Cennet'in ise içeride, Kilise'de, Tanrı'nın Evi'nde bulunduğu düşüncesini de güçlendirmeye hizmet eder (Öndin, 2020, s.137-141).

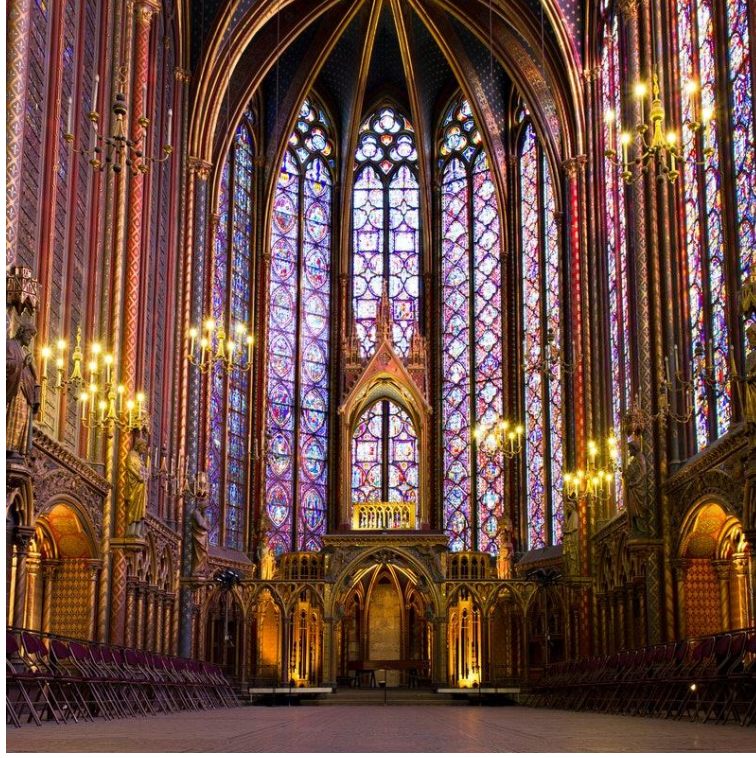


Şekil 3.61 Chartres Katedrali Vitray, M.S. 12. yüzyıl, Chartres Katedrali, Fransa

https://twitter.com/drimchi_ka/status/987968115966439424/photo/2

İçeride yer alan 176 adet vitray pencere (Şekil 3.61) ise Cennet'in yeryüzündeki bir kopyası, hatta yeryüzündeki cennet olarak düşünülen Tanrı'nın Evi'ne "Cennet'in ilahi ışığı", göksel, Tanrısal ışığı doldurur. Altın sarısı Cennet'in ışığını yansıtırken, mavi gökyüzüne vurgu yapar. Duvarların neredeyse ortadan kaldırılmasıyla, madde, ağırlık, yer çekimi gibi dünyevi bu dünyaya ait özellikler yok sayılır. Tüm yapıya hakim olan dikey hareket, sivri kemerler, kaburgalı tonozlar, uçan payandalar gözü yukarıya çeker, dikkati yeryüzünden gökyüzüne kaydırır, tanrısal ve ilahi olanla ilişki kurmak, bir olmak, birleşmek hedeflenir. 13. yüzyılda duvarların boşaltılarak içeriye daha fazla ışık girişini sağlama amacıyla yapılan kiliselerden bir diğeri ise (Şekil 3.62) Saint Chapelle'dir. Yapının dörtte üçü cam, vitrayla kaplıdır. Rayonnant stilde yapılan kilise İsa'nın dikenli tacına ev sahipliği yaparken, dünyevi alan, beden ve madde

dünyasının katılığı ve doğanın geçiciliği, sonluluğu aşılmaya, Cennet'in tanrısal ışığı ile ilahi bir mekan, yeryüzünde varlık bulan bir Cennet atmosferi oluşturulmaya çalışılır.



Şekil 3.62 *Saint Chapelle* M.S. 1248, Paris, Fransa

<https://www.tickets.com/en/paris-attractions-c66746/tickets-for-sainte-chapelle-priority-entrance-p974484/>

Sonuç olarak, Tanrı'nın en yakın akrabalık ilişkisine sahip olan, kendi suretinde yarattığı oğul İsa'yı takip eden, Tanrı merkezli Hıristiyan öğretisine uygun olarak yaşayan insan, doğada yer alan varlıkların arasında en tepeye, merkeze ve en ayrıcalıklı konuma yerleştirilir. İşlediği asli günah sonrasında cennetten kovulan insan, İsa'yı takip ederek, tabii tutulduğu sınav yeri olan sonlu, geçici, fiziksel dünyadan ve ruhunun hapsedildiği ölümlü bedenden kurtulabilecek, diğer varlıkların ulaşma şansı olmayan Cennet'teki ebedi ikametgahına ulaşabilecektir. Dirilişin, kurtuluşun ve cennetteki ölümsüz yaşamın anahtarı, İsa'nın yaptıklarını yapmaktan ve Kilisenin belirlediği kurallara uygun şekilde yaşamaktan geçer. Kutsal kitaplarda aradığı her sorunun cevabının olduğuna inanan Orta Çağ insanı, aradığı ölümsüz yaşamı da Tanrı'nın Evi'nde, kilisede bulacağına inanır. Bu nedenle Orta Çağ mimarisi

Cennet'in yeryüzünde bir benzerini yaratmak ve maddi dünyanın sınırlarını aşarak Tanrı ile bir olmak için duvarları ortadan kaldırıp, camın geçirgenliği ile kilisenin içini Tanrı'nın ilahi ışığı ile aydınlatmayı amaçlamıştır. Mimari, resim, mozaik, vitray, heykel gibi tüm sanat örneklerinde yükselme, ilahi olanla ilişki kurma, ışık ve rengin yarattığı ruhani atmosferi yakalama amacı vardır. Gözler ve dikkat göksel, Tanrısal, ruhani olana çevrilince dünya, doğa ve üzerindeki varlıklar arka plana itilmiş, dikkate, araştırmaya, anlaşılma, korunmaya gerek görülmemiş, sembolik anlamları dışında sanata da dahil edilmemiştir. Bu bakış açısı sanatın konusunun dini hikayelerden seçilmesine neden olmuş, bu dünyanın maddi, geçici, ölümlü, sonlu hayatından kurtuluşu sonrası insanın yeniden dirilerek ulaşacağı ebedi yaşamın mekanı olan Cennet'in bir benzeri yeryüzünde oluşturulmaya çalışılmıştır.

3.5 Bilimsel Devrimle Değişen Doğa Düşüncesi ve Sanata Yansımaları

3.5.1 Organizma Olarak Doğa Anlayışından Mekanizma Olarak Doğa Düşüncesine Doğru Yaşanan Dönüşüm

Mitos'tan Logos'a yaşanan dönüşümle değişen doğa algısının incelendiği bölümde (Bölüm 3.3) belirtildiği üzere Yunan doğa düşüncesi bir yandan mitostan logosa olan dönüşümün ardından Platon'la, erken akılcı düalist yaklaşımla şekillenen ideal insan ve doğa ikiciliğini yansıtmasına rağmen diğer yandan doğayı özünde kendi kendine devinen, canlı bir varlık, bir organizma olarak tasarlamıştır. Orta Çağ'da Tanrı'nın suretinde yaratılan Batılı, özgür, efendi, beyaz, akıllı, ideal, Hıristiyan insan (erkek) modeline hizmet etmek üzere yaratılan diğer canlılarla birlikte tüm doğa hiyerarşik olarak insanın altında yer alıyor, insanın ise tüm yaşam amacı İsa'nın yol göstericiliğinde kurtuluşa ulaşmak halini alıyordu. 16-17. yüzyılda yaşanan gelişmeler ve özellikle Bilimsel Devrim'in sonucu olarak ise doğa artık kendi içinde devinim gösteren canlı bir organizma yerine Collingwood'un altını çizdiği üzere bir mekanizmaya, makineye dönüşür. Bu dönüşüm keskin bir şekilde ve bir anda olmak yerine, 13-14. yüzyıldan itibaren Orta Çağ'ın içinden çıkan düşüncelerin de şekillendirmesi ile başlamış, 17. yüzyılda Descartes ve Newton ile doruk noktasına ulaşmıştır. Bu bölümde kendi içinde ruha, zihne sahip, canlı, yaşayan bir organizma olarak doğa anlayışının nasıl bu özelliklerinden arındırılarak, yapay, insan yapımı makine ile özdeşleştirildiği, mekanizma olarak doğa algısına geçiş yapıldığı ve bu dönüşümün sanata yansımaları incelenmeye çalışılmıştır.

Collingwood'un "Doğa Tasarımı" adlı çalışmasında altını çizdiği üzere, organizma olarak doğa düşüncesi kökenlerini Antik Yunan doğa görüşünde buluruz. Ona göre, organizma olarak doğa düşüncesi "canlımaddecilik (hylosoism)" düşüncesine dayanır. Bu anlayışa göre, doğa Aristoteles'de olduğu gibi, teleolojik, ereksel nedenlerle devinen, kendi içinde akla sahip canlı bir organizma olarak düşünülüp tasarlanırken 16-17. yüzyıllarda ortaya çıktığını belirttiği Rönesans doğa görüşü olarak adlandırdığı (ancak dönem olarak Rönesans sonrasına tarihlenen) ikinci dönemde ise matematik eğilim hakimdir; matematik yöntemle algılanan, mekanik bir doğa tasarlanır. Ona göre, "canlımaddecilik (hylosoism)" yerine, matematik eğilim baskın hale geldiğinde, organizma olarak doğa tasarımının yerini "*makine olarak doğa tasarımı*" almıştır (Collingwood, 1999, s. 13-18).

"*Maddi dünyayı büyük bir makina ve onun parçalarını da atomistik bir bakış açısıyla 'birbirinden kopuk' bir şekilde tanımlayan*" bu dünya görüşünün Rönesans ve sonrasında ortaya çıkan teknolojik, bilimsel ve felsefi gelişmelerin ışığında oluştuğunu söyleyen Hikmet Kuran'a göre bu görüş; mekanist görüş, teknomerkezli görüş, Aydınlanmacı görüş ve modern görüş gibi farklı adlarla da anılır (Kuran, 2018, s. 18-20). Collingwood, doğanın bir mekanizma olarak düşünüldüğü bu anlayışta, doğanın ruhtan yoksun bir makine olarak tasarlandığını belirtirken, makineyi ilk anlamı üzerinden düşünüldüğünde, dışarıdan bir güç ve akıl tarafından "*tasarlanıp bir araya getirilmiş, belli bir amaç için ayarlanmış, cisimsel parçaların bir düzenlenişi*" olarak tanımlar. Bu tasarımda doğa bir dış yaratıcıya, yöneten ve yaratan güç olarak bir varlığa ihtiyaç duyar ki bunun "*Hıristiyanlığın yaratıcı ve her şeye gücü yeten Tanrı tasarımına dayalı*" olduğunu belirtir Collingwood. Ve ardından ekler; bu dönemde insanların Yunanlılar ve Romalıları göre daha fazla makine tasarlıyor, kullanıyor olmaları, kısaca günlük yaşamlarına daha fazla dahil olan makineler "*yapma ve kullanma deneyimi Avrupa insanının genel bilincinin bir parçası haline gelmişti. Şunu söylemek kolaydı: Bir saat ya da değirmen için saatçi ya da değirmenci neyse, Doğa için de Tanrı odur.*" Collingwood, her iki doğa anlayışını birer analogi ile açıklar; "*Yunan doğa biliminin makrokosmos doğa ile mikrokosmos insan arasındaki bir benzeşime dayalı olması... gibi; Renaissance doğa biliminin Tanrının işi olarak doğa ile insanın işi olan makineler arasındaki benzeşime*" dayanıyor olması (Collingwood, 1999, s. 13-19).

Son cümle bu mekanik doğa görüşünü ve insan-doğa ilişkisindeki değişimi anlamak için çok önemli bir çıkış noktası verir. İnsanın tasarladığı makinelerle

Tanrı'nın yaratımı olan doğa arasında kurduğu benzeşimle, insan doğayı kendi tasarımı makineye benzetererek, doğayı makine olarak, mekanik, günümüzde kullandığımız şekilde söylersek robotik olarak algılarken, kendini de doğanın/makinenin yaratıcısına/tasarımcısına, Tanrı'ya benzetir. Collingwood'a göre, mekanizma olarak doğa tasarımı "*Hıristiyanlığın yaratıcı ve her şeye gücü yeten Tanrı tasarımı*" ve "*insanın makineler tasarlama ve yapma deneyimine dayalıdır.*" (Collingwood, 1999, s. 18). Hıristiyanlığın Tanrı suretinde yaratılan insanı, Tanrının yaratımı doğa ile kendi yaratımı makineleri özdeşleştirirken, Tanrı suretindeki insandan, yaratıcı kimliğine, bir anlamda yaratıcı Tanrı kimliğine, Tanrı rolüne geçiş yapar. Bu yeni kimliği onun doğa üzerindeki hakimiyetini arttırırken, doğayı kendi ilerleme sürecinin bir aracı olarak görmeye ve kullanmaya başlar.

Carolyn Merchant ise "The Death of Nature" adlı çalışmasında bugün karşılaştığımız ekolojik sorunların köklerinin 17. yüzyılda Bilimsel Devrim'le gerçekleşen kırılmada olduğunu belirtir. Organik doğa düşüncesinin modern öncesi döneme ait olduğunu belirten Merchant'a göre, doğa, planlı ve düzenli bir evrende, insanoğlunun ihtiyaçlarını karşılayan insanın iyiliği için doyuran besleyen, besleyici bir anne kimliği ile ifade ediliyordu. Bir yandan toprak, Gaia, yeryüzü olarak besleyici anne imajı ile betimlenirken diğer yandan düzensiz, belirsiz bir evrende vahşi ve kontrol edilemez bir kadın olarak da tasarlanıyordu. Besleyici ana olarak yeryüzü metaforunun, Bilimsel Devrim'in ürettiği mekanize ve rasyonalize edilen dünya görüşüne uygun olarak, yavaş yavaş terkedildiğini belirten Merchant, mekanizm ve doğaya hakimiyet, egemenlik kurmanın modern dünyanın ana kavramları haline geldiğini belirtir. Dişil prensiplerin önemli bir rol oynadığı organik, yaşayan, canlı bir organizma olarak dünya kavrayışının 1600'lerden itibaren değişerek dişil yeryüzü ve evren ruhunun makine tarafından bastırıldığını yazar. Francis Bacon döneminde gerçekleştirilen cadı avlarının ve cadı mahkemelerindeki tutumun da doğanın dişil yeryüzü, besleyici, doyurucu anne rolünden vahşi ve kontrol edilemez doğa ve kadın imajına dönüştürülerek, kadın ve doğanın beyaz Avrupalı rasyonel ve zengin erkek tarafından kontrol altına alınması, cezalandırılması ile ilişkilendirildiğini belirtir. Ona göre, kadın ve doğa imajındaki bu değişiklikte birlikte yeryüzüne karşı insanın tavır ve davranışı da değişir. Bu tutum değişikliğinin nedenlerini, ticaretin gelişmesiyle birlikte toplumun ihtiyaçlarının değişimi, endüstrileşme ve teknolojik gelişmelerle ilişkilendirir. Eğer yeryüzü yaşayan bir organizma olarak yani canlı ve duyuları olan bir varlık olarak ele alınırsa ona karşı yıkıcı hareketler örneğin maden çalışmaları

(toprağın derinlikleri, kadın rahmi ile ilişkilendirilerek) insanın etik olarak kaçınmak istediği bir davranış olacaktır. Ancak doğanın mekanize edilmesi ve acı duymayan, robotik bir nesne, bir makine olarak algılanması ise doğada gerçekleştirilecek her türlü araştırma ve ticari faaliyeti olanaklı, doğal ve meşru hale getirecektir (Merchant, 1990, s. 1-13).

Maria Mies de benzer şekilde, kadın imajındaki değişimin örneğinin ebelerin ve cadıların zulme uğramaları ve yakılmalarını, modern toplumun gelişimi, bilim (özellikle tıptaki gelişmeler ve uzmanlaşma) ve modern ekonomiyle ilişkilendirir. Kadın ve doğa üzerinde egemenlik kuran ataerkil bir yeni bilimin doğuşundan karlı çıkanların yükselen Protestanlık, ticaret ve üretime bağlı sermaye ve maden endüstrisi olduğunu, Kilise, devlet, yeni sermaye sınıfı ve modern bilim adamlarının kadının ve doğaya şiddetle boyun eğdirme yolunda işbirliği yoluna gittiklerini belirtir. Kadının kendi cinselliği ve üreme kapasitesindeki bağımsızlığının bu sınıflar tarafından yok edilmesinin gerekli görüldüğünü ve bu kadınların bu endüstriler için daha fazla işçi yetiştirmeye zorlandığını, benzer şekilde doğanın bu sınıflar tarafından sömürülecek ve kara dönüştürülecek maddi kaynak rezervuarına dönüştürüldüğünü yazar (Mies, 2014, s. 88). Vandana Shiva ile birlikte kaleme aldıkları Ekofeminizm adlı diğer çalışmasında ise Maria Mies, insanın yaşayan canlı bir organizma olarak doğanın, sadece bir parçası olmaktan çıkartılarak karşılıklı, simbiyotik ilişkilerinin tek taraflı bir efendi-köle ilişkisine dönüştürülmesinin burjuva hedeflerine hizmet ettiğini belirtir. Merchant gibi, bilim, siyaset (güç) ve kapitalizm arasındaki ilişkinin bu değişimi tetiklediğini belirtir (Shiva & Mies, 2019).

Alaaddin Şenel ise doğa algısındaki değişimi, dönemin üretim biçimine bağlı olarak oluşan düşünme biçimi ile ilişkilendirir. Ona göre, bilimsel devrimin, dolayısıyla bilimsel düşünüşe geçişin temelinde feodal düzenden, kapitalist üretim düzenine geçiş yer alır (Şenel, 2019, s. 299-301). Avcı-toplayıcı toplumlarda insanın istediği sonuca ulaşmak için analogi/benzeşime dayalı bir nesne kullandığı “sihirselsel düşünüş” biçimi, tarım toplumlarında istediği sonuca ulaşmak için kilise, tanrı, peygamber gibi dinsel aşkın özneler, kişilikler ve kurumların aracılığına başvurduğu “dinsel düşünüş”ün hakim olduğunu belirtir. Bu bakış açısında sihirselsel düşünüşte insan eyleyen özne iken, dinsel düşünüşün hakim olduğu dönemde edilgen, az bilen, hiç bilmeyen ya da inanan özne olarak nitelenir ve belirleyici rol ruha verilir. Endüstri üretiminin hakim olduğu uygar toplumlarda belirleyici rol maddeye verilirken, teknoloji, kuramlar, bilimsel teorilerin aracılık ettiği “bilimselsel düşünüş” etkin hale

gelir. Bu döneme hakim olan nedensellikler ve dönemin insanı ise etkin, bilen, düşünen, kuşkulanan, araştıran özne olarak kurgulanır (Şenel, 2006, s. 207, 1014).

Ona göre insan bilimsel düşünüş öncesinde çözemediği soruna katlanmayı seçmiştir. Ölüm örneği üzerinden bunu açıklarken insanın çözüm bulamadığı ölüme, ölüm korkusuna katlanmak için ölüm sonrasında gerçekleşecek nihai bir yeni yaşam, ruhun ölümsüzlüğü umudu ile yaşadığını belirtir. Bu bakış açısını Orta Çağ'ın Aristoteles'ten gelen erekselci bakış açısıyla ilişkilendirir. İnsan, Tanrı gibi aşkın varlıkların belirlediği bir düzenin içinde ulaşması gereken yere giderken yaşadığı sorunları çözmeye çalışan değil ama katlanan öznedir. Fakat endüstri toplumlarında ise insan artık cansız nesne/mal üretimine uygun sorunları çözmek ve istediği sonuçlara ulaşmak için nedenselci bakış açısını benimser. Erekselci ve değişmeyen nihai sonuçlara göre hareket etmeyip, üretim süreçlerinde yaşadığı problemleri çözmek için neden-sonuç ilişkilerini, rasyonel düşünceyi işe katar. Bu toplum/insan soruna katlanan, çileci bir toplum/insan olmak yerine nedenselci, rasyonel, bilimsel bakış açısıyla sorun çözücü yaklaşımı benimser.

Şenel, endüstri üretimine dolayısıyla da bilimsel düşünüşe geçme sürecini açıklarken Haçlı seferlerinin, deniz ticaretinin gelişmesine, liman şehirlerinin zenginleşmesine ve Orta Çağ'ın feodal sistemindeki gibi toprağa dayalı ve kırsalda gerçekleştirilen üretim yerine ticaretten doğan talebin karşılanması üzerine kentlerde yapımevleri/üretimhaneler (ilki dokuma alanında gerçekleşir) açılmasına neden olduğunu belirtir. Enerji, hammadde ve insan kaynaklarının toplandığı merkezlerde açılan bu imalathanelerin doğanın değişen belirsiz koşullarından bağımsız olarak, çok daha hızlı, büyük miktarlarda, belli bir standarda uygun, az maliyetli dolayısı ile daha uygun fiyatlı üretim yapmalarını mümkün kılan "manifaktür" denen bir mal üretim biçiminin geliştiğini aşama aşama açıklar. İlk olarak dokuma sektöründe meydana gelen bu değişimle, endüstrileşme ile loncalara bağlı eski zanaatkarların ve toprağa bağlı feodal yapının serflerinin bu üretim şekline uygun olarak kentlere geldiklerini ve işçi olarak çalışmaya başladıklarını belirtir. Ekonomik anlamda yaşanan bu dönüşüm toplumsal ve siyasi anlamda da belli değişiklikleri tetikler. Feodal beyler hem bu ekonomik gelişme hem de ateşli silahların, barutun kullanılması, matbaanın bulunması ve yeni toprakların keşfi gibi bir dizi gelişmenin de etkisiyle hem ekonomik hem de siyasal güç olarak önemini yitirmeye başlarken, zenginleşen tüccarlar, burjuva sınıfı kent yönetiminde söz sahibi olur (Şenel, 2006, s. 1008-1020).

Üretim süreçlerinde meydana gelen gelişme, ekonomik ve siyasal alandaki güç dengesini değiştirirken toplum yapısının, etik, kültürel değerlerin de yeniden şekillenmesine neden olur. Burjuva değerlerinin hakim olması, doğuştan getirilen kan bağına bağlı olan ayrıcalık yerini eğitim, çalışma ve özgür irade ile insanın yükselmesi anlayışına bırakır. Kendini geliştiren çok yönlü birey, sadece verilene inanan, soruna katlanan değil araştıran, sorgulayan, bilen, rasyonel modern özne öne çıkar. Çalışma önem kazanır, bu dünyada etkin olan insan önemlidir. Feodal yapıya uygun olan öte dünyacı ve din temelli anlayış yerini bu dünyanın ve bilimin önem kazandığı bir anlayışa bırakır.

3.5.2 Ticaretin, Kapitalist Pazar Ekonomisi ve Burjuvazinin Önem Kazanması

Böylesi köklü bir değişimin ilk adımının deniz ticaretinin artışı ile üretimin makinelere bağlı yapılmaya başlaması ve kentlerde sermaye birikiminin oluşması ile atıldığını belirtmek yerinde olacaktır. “Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat” adlı çalışmasında Engin Akyürek, 16-17. yüzyılda ürünlerini toplamaya başlayan değişimin tohumlarının daha 12. yüzyılda “kentleşme” ile atılmaya başladığını belirtir. 12. yüzyıl itibariyle Orta Çağ’ın kırsala bağlı olan ekonomisi çözülmeye başlar. Kentler önem kazanır. Skolastik felsefe ve Gotik sanat da kentlerde ortaya çıkar. Ona göre, Fransa kentlerinde, Paris çevresinde ortaya çıkan kültürel öncülük, Yüz Yıl Savaşları nedeniyle kentlerinde yaşanan yıkım, tarımsal ürünlerinin azalması (veba salgını da etkilidir), Avrupa ticaretindeki etkinliklerini kaybetmeleri ve tüm kaynaklarını savaşa yönlendirmeleri nedeniyle, İtalya’ya geçer. İtalya, Avrupa ve Doğu arasındaki ticarete, Fransa ve İngiltere’den boşalan yeri doldurur ve İtalyan kentleri, zenginleşir, büyük bir servet birikimine ulaşır (Akyürek, 1994).

İtalyan kentlerinin böylesi önem kazanmasının nedeni Şenel’in de altını çizdiği üzere, haç yolculukları ve deniz ticaretine bağlı olarak liman kentlerinde büyük bir sermaye birikimi yaşanmasıdır. Sermayenin merkezi kırsaldan kente kayarken toprağa bağlı feodal beyler ve aristokrasinin yönetimdeki ağırlığı da azalmaya başlar. Bunun yerine kentlerde tüccar aileler bir yandan ekonomik olarak önem kazanırken diğer yandan kent yönetiminde söz ve ağırlık sahibi olurlar. Hilmi Yavuz’a göre, bu dönemde gelişen ticaret ve “*kent yönetimlerine hakim olmaya başlayan ticaret oligarşileri, sivil toplumun sosyal tabanını meydana getirmiştir.*” Aynı zamanda, Rönesans’ın dolayısıyla daha sonraki gelişmelerin sosyal arka planını, sivil toplumun oluşturduğunu belirtir (Yavuz, 2013, s. 133-134).

Yukarıda belirtildiği gibi toprağa bağlı üretim yerini kentlerde ticarete bırakır. Ticarete bağlı oluşan ürün talebini karşılamak için geliştirilen çözüm ise “*yapımevi (imalathane)*”lerin açılmasıdır (Şenel, 2019, s. 304). Zanaatkarların, tarım işçilerinin ve köylülerin bu yapımevlerinde birer ücretli işçi olarak çalışmaya başlaması ile üretim biçiminde ve sosyal yapıda son derece önemli bir değişiklik söz konusu olur. Gerekli üretim ihtiyacını hızlı ve en az maliyetle karşılamak zorunda olan insan Collingwood’un belirttiği gibi eskisinden fazla makine yapmak zorunda kalır ve teknik bilgiye ihtiyaç duyar. Şenel’in belirttiği gibi ise bu üretim sürecinde oluşan sorunları çözmek için dinsel düşünüş ve alışkanlıkların yerini rasyonel, nedensel, çözüm odaklı bir düşünüş ve alışkanlıklar alır. İnsan doğanın değişikliklerinden en az etkileneceği, sürekli verim ve ürün alacağı bir üretim modeli yaratmayı hedefler. Bu da dinsel zorunlulukların ikinci planda kalacağı, makinelerin üretim modelini destekleyeceği, doğanın kendisine ve amaçlarına hizmet edeceği, insanın da bu üretim sürecine aktif bir şekilde katılacağı bir model öngörür.

Bloch’un aşağıda belirttiği gibi, kapitalist pazar ekonomisi ve makineye bağlı üretimin yer aldığı bu model tıpkı Rönesans gibi İtalya’da ortaya çıkar.

Kapitalizmin ilk dönem pazar ekonomisi, İtalya’da ortaya çıkıyor: Feodal dönemin ekonomik baskıları ilk kez İtalya’da ortadan kaldırılır; Rönesans İtalya’dan yola çıkar, iki yeni olguyu getirir: Loncaların kapalı ekonomisi karşısında bireysel kapitalist ekonomi aşamasından başlayarak gelişen bireyin bilinci; feodal ve dinsel toplumun yapay ve kapalı dünya imajının yerini alan enginlik duygusu (Bloch, 2002, s. 8).

Kentlerde yaşanan bu gelişmenin, sivil toplumun, burjuvazi ve ticarete dayalı kapitalist pazar ekonomisinin önem kazanmasının ardından üzerinde durulması gereken bir diğer önemli başlık ise tümeller yerine tikellerin, tek tek nesnelere ve bireyin, öte dünya yerine bu dünyanın önem kazanmasına, kilise otoritesinin sarsılmasına neden olan, aynı zamanda Bilimsel Devrim’in hazırlayıcıları olarak görülen nominalizm ve mistisizm görüşleridir.

3.5.3 Nominalizm ve Mistisizm

12-13. yüzyıllarda Kilise’nin resmi görüşü Skolastik düşüncenin temsilcisi olarak Dominiken tarikatının etkisinin 14. yüzyılda azaldığını, nominalist ve mistik düşüncenin savunucuları olan Fransisken tarikatının etkili olmaya başladığını belirten Engin Akyürek’e göre, Skolastikçiler ve Nominalistler arasındaki süre gelen tartışma tümel kavramlar ile bunların tek tek nesnelere ilişkileri üzerinedir. Skolastikçiler

tümel kavramlara öncelik verip zihinde oluşan kavramları tek gerçek olarak kabul ederken nominalistler ise “*gerçek olanın sadece nesnelere dünyası olduğunu, tümel kavramların ise bu nesnelere bizlerin vermiş olduğu adlardan ibaret olduğunu öne sürmekteydiler.*” (Akyürek, 1994, s. 92).

Michael Allen Gillespie'nin “The Nominalist Revolution and the Origin of Modernity” başlıklı çalışmasında altını çizdiği üzere, Nominalizm'in en önemli temsilcisi Ockhamlı William'a göre, tümeler, tek tek nesnelere cins, tür olarak belirlenmiş ortak kategorilerini verirler, ancak bunlar gerçek değildir ve gerçeği çarpıtırlar. William'ın “*gereksiz yere tümel kavramları çoğaltmayın. Sonlu varlıklar olarak tümel kavramlar olmadan dünyayı anlamlandıramasak da her genelleme bizi gerçeklerden bir adım daha uzaklaştırır. Bu nedenle, ne kadar az kullanırsak gerçeğe o kadar yakın kalırız.*” sözleri, nominalizmin gerçeğin tümel kavramlarda değil, tek tek nesnelere aranması gerektiğine dair düşüncesini açıkça ortaya koyar (Gillespie, 2008).

Afşar Timuçin “*Evrenseller sorunu din bilimden bilgi kuramına geçişin ilk güçlü belirtisidir.*” (Timuçin, 2010, s. 409) derken Hilmi Yavuz'a göre, 16 ve 17. yüzyıllarda gerçekleşen bilimsel devrimin felsefi arka planını nominalizm oluşturur. Yavuz'un da belirttiği gibi okul (schola) kelimesinden türeyen Skolastik, gerçeğin bilgisini kitaplarda, kavramlarda, iç dünyada aramışken, nominalizm tek tek nesnelere, kavramlardan objelere, zihinden dış dünyaya, deney ve gözleme yönelir;

Bilim; gözlem ve deneye dayanmaya başlar. Açıktır ki, deney ve gözlem kavramları üzerinde değil, objeler üzerinde yapılır. Gerçekliğin bilgisini ararken dış dünyaya yönelerek skolastik düşünceye son veren bu felsefi dönüşüm, 16 ve 17. Yüzyıllarda ‘Bilim Devrimi’nin gerçekleşmesini mümkün kılar. İnsan zihni gerçekliğin bilgisini edinmek için, dış dünyaya, kavramlardan objelere yönelir (Yavuz, 2013, s. 141).

Nominalizm bir yandan bilimsel devrimin gerçekleşmesine, insanın doğaya, dış dünyaya yönelmesine, deney ve gözlemin önem kazanmasına neden olurken diğer yandan Kilise öğretisinin sorgulanmasını da sağlar. “*Hıristiyanlık öğretisi tümeler üzerine kurulduğu için, genel kavramları gerçek saymamak dinsel kavramları, dolayısıyla, dini de gerçek saymamak anlamına geldiğinden, Nominalizm Kilise öğretisini temelden sarsan bir anlayıştır.*” (Öndin, 2016, s. 19). Nominalizm aynı zamanda Rönesans'ın da hazırlayıcılarından biridir; “*Gerçeğin kaynağı artık kitaplarda değil, iç ve dış deneydedir. Deney bilginin temeli olunca kişiler doğayı ve insanı gözlemlemeye başlar ve böylece Rönesans'ın ilk tohumları atılır.*” (Öndin,

2003, s. 105). Nominalizm ile “*tek tek nesnelere esas alınınca sonsuz sayıda nesnelere (individuals) oluşturduğu fiziksel evren ve tek tek bireyler önem kazanmıştır.*” (Akyürek, 1994, s. 93). Dikkati tümel kavramlardan tek tek nesnelere ve tek tek bireylere yönelten nominalizm bir yandan deney ve gözlemin ağırlık kazanmasına ve bilimsel devrime zemin hazırlarken diğer yandan insana dönerek hümanizm, birey, modern, bilen öznenin ortaya çıkması, bireyin özgürleşmesi sürecinin de hazırlayıcılardan biri olarak değerlendirilebilir.

14. yüzyılda ağırlık kazanan bir diğer düşünce akımı ise Mistisizmdir. İnsanın kendi iç görüşü, sezgileri ile Tanrı’ya ulaşabileceği düşüncesinden hareket eden Mistisizme göre Tanrı’ya ulaşmak için ne kilise ne de ruhban sınıfının aracılığına gerek duyulur. Tanrı’ya ulaşmada insanın iç sesi esas alınır, böylece birey ve bireyin iç yaşamı önem kazanır.

Mistisizm, Tanrı’nın ne akıl ile, ne de duygularımızla kavranamayacağını, ona ancak sezgiyle ve onu severek ulaşabileceğini öne sürer... Tanrı’nın akıl ile kavranamayacağını, ancak insanın kendi sezgileri ile bilinip sevebileceğini söyler. Böyle diyerek de inancı sadece Tanrı ve kul arasında bir olgu haline getirir. Madem ki Tanrı’ya ancak kişinin sezgisi ile ulaşılabilir, o halde ne kilise gibi bir kuruma ne de ruhban sınıfına gerek vardır (Akyürek, 1994, s. 94).

İnsanın Kilise gibi bir kurumun aracılığına gerek duymadan Tanrı’ya ulaşabileceği düşüncesi Reform Hareketinin de düşünsel hazırlayıcılarından biridir. Her iki anlayışın ortak noktası Orta Çağ’ın ve Skolastik düşüncenin tam tersi olarak tikelleri, bireyi, birey yaşamını, deneyimini öne çıkarmasıdır ki Rönesans’ın araştırma konularından ilki insan olacaktır. Tek tek bireylerin yani insanın önem kazanması sonucu “*artık insanın yeri ve konumu, Tanrı’ya göre değil, kendisine göre saptanabilirdi.*” (Çotuksöken’den aktaran Akyürek, 1994, s. 98).

3.5.4 Hümanizm (İnsanın Yeniden Doğuşu, Bireyin Doğuşu)

Toulmin, “Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity” adlı çalışmasında, modernitenin başlangıcı için iki farklı tarih önermiştir. İlki 1630’lardan itibaren Galileo, Descartes ve Newton’la birlikte felsefe ve bilimde rasyonelleşmenin öne çıkması ile başlarken bir diğer kırılma ise 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyılda, Geç Rönesans’ta, Erasmus, Rabelais, Montaigne ve Shakespeare gibi isimlerin eserleri ve düşünceleri üzerinden klasik edebiyat ve hümanizmle gerçekleşmiştir. Biri bilimsel ve felsefi diğeri edebiyat ve hümanizm alanında başlayan iki farklı moderniteye geçişten bahseder (Toulmin, 1992, s. 23; Yavuz, 2013, s. 135). Bu bölümde, Nominalizm ve

Mistisizm ile tek tek bireylerin, insanın önem kazanması ile başlayan sürecin devamında ortaya çıkan ve kültürel alanda moderniteye geçişi sağlayan Hümanizm incelenmeye çalışılmıştır.

Antik dönemde “*Her şeyin ölçüsü insandır: Var olanların var oldukları ve var olmayanların var olmadıkları konusunda*” (Laertios, 2007, s. 441) sözleriyle Protagoras “insan”ı ölçü olarak önerirken, Rönesans’la birlikte yeniden doğan insan, bir daha yerinden edilemeyecek şekilde her şeyin ölçüsü ve değerini belirleyen yegane ölçüt haline gelir. Rosi Braidotti’nin “İnsan Sonrası” adlı çalışmasında belirttiği gibi “*HER ŞEYİN BAŞINDA O VAR: Protagoras tarafından ‘her şeyin ölçüsü kabul edilen’, daha sonra İtalyan Rönesansı’nda evrensel model olarak yenilenen ve Leonardo da Vinci’nin Vitruvius’un Erkekinsanı olarak temsil edilen klasik “erkek-insan” ideali...*” (Braidotti, 2018, s. 25).

Orta Çağ’da, Tanrı, din ve Kilisenin en tepede ve hayatın merkezinde yer aldığı anlayış yerine Tanrı’nın yavaş yavaş yerini insana bıraktığı bir sürece girilir. “*Ortaçağ felsefesinde evrenin merkezinde olan Tanrı, Rönesans düşüncesinde bu yerini insana bırakmış, artık her şeyin ölçütü insan olmuştur.*” (Akyürek, 1994, s. 121-122). Orta Çağ’da, kutsal kitapların da belirttiği üzere, insan diğer canlılar arasında Tanrı’ya benzerliği ile özel bir yer edinirken ve bu yer ona Tanrı tarafından bahşedilirken, Rönesans ile birlikte insan bu yeri kendi çabası, bitmek tükenmek bilmez merakı, keşfetme arzusu, akli, bilgisi, düşünme yeteneği ile elde edecektir. İnsan artık sadece Tanrı suretinde yaratıldığı için değil akıl, bilinç sahibi, düşünen özne/birey olduğu için, bizatihi insan olmaklığı ile bu özel yere kendisini konumlandıracaktır.

Burckhardt’ın 1860’da yaptığı tespitinde belirttiği gibi Rönesans’ın iki büyük keşfi söz konusudur; “*Birincisi, dış dünyanın, yani doğanın keşfi, ikincisi insanın kendisinin keşfi.*” (Akyürek, 1994, s. 129). Tam bir keşif dönemidir içinden geçilen. İnsan bir yandan kendisini, kendi yeteneğini, bilgisini, gücünü diğer yandan ise dünyayı ve doğayı (yeniden) keşfedecektir. İnsanı ararken, “*insanın özünü ve bu dünyadaki yerini*” (Öndin, 2016, s. 69) araştırırken kendisine çıkış noktası olarak Antikiteyi alır, farkına vardığı ise insanın yapabileceklerinin limitinin olmadığıdır. Battista’nın “*insanlar isterlerse her şeyi yapabilirler*” (Alberti, 2015, s. 168) ve Roger Bacon’ın “*insan akli doğayı kullanarak her şeyi yapabilir*” (Hançerlioğlu, 2013) sözleri insanın limitlerinin ortadan kaldırıldığını gösterir.

Yeni Çağ bu yeni insanı, limitleri olmayan her şeyi gerçekleştirebilecek güce sahip insanı bulmak için önce Antikiteye döner. Hümanizm, kullanımını Roma

dönemine kadar geri giden humanitas kelimesinden türetilir, Rönesans'ta ise ilkin (studia humanitatis) olarak adlandırılan “*gramer, retorik, tarih, şiir ve ahlak felsefesi*” gibi disiplinlerin dahil edildiği “*Latince ve Yunanca eski metinlerin okutulup incelenmesine dayalı bir öğretim programı*”na verilen isim olarak ortaya çıkar. (Çörekçioğlu, 2019, s. 49). Hümanizm’i “*İnsana Yöneliş*” olarak kavrayan Engin Akyürek’e göre; Hümanizm “*ilkin ve dar anlamıyla, Antik literatür üzerinde, daha çok filolojik nitelikteki çalışmalara verilen bir addı*” ve “*Antik edebiyatın o günün diline çevrilmesine ‘Hümanizm’, bu çeviri işini yapanlara da ‘Hümanistler’ denilmekteydi*”; zamanla “*Hümanizm geniş anlamını buldu; değer ölçüsü olarak insanı alma anlamını da içermeye başladı.*” (Akyürek, 1994, s. 120). Gökberk’e göre ise; Rönesans’tan itibaren “*insanı arayan, insanın özü ile bu dünyadaki yerinin ne olduğunu araştıran çalışmalara*” verilen ad olarak Hümanizm geniş anlamıyla, “*modern insanın yeni hayat anlayışını ve duygusunu dile getiren bir akımdır.*” (Gökberk, 1985, s. 188).

Antik Yunan’da kullanılan paideia (eğitim) kavramından hareketle Roma’da ilkin Marcus Tullius Cicero (M.Ö. 106-M.Ö.43) kullanır Humanitas kelimesini. Platon’un filozof kralı gibi ideal devlet adamının yetiştirilmesi için önerir bu eğitim programını. İnsanın “ideal insan” ülküsünü ortaya koyar kelime ilkin. Rönesans’ta ise bu kez devlet adamı ya da filozof olmak durumunda değildir ideal insan ancak eğitilmiş, donanımlı, rasyonel, araştıran, ilgi duyan, çok yönlü biri olmalıdır. Antik dönemin idealize edilen erkek-insanı gibi Rönesans’ın ahlaken, zihnen, bedenen ideal insanı olmalıdır bu kişi. Kısacası Rönesans hümanizminin ortaya çıkartmaya çalıştığı insan “*ahlaki ve entelektüel kusursuzluğun getirdiği erdemle, Avrupa’nın yeni ülkelerinden birinde iyi bir vatandaş veya yönetici olmaya uygun bir kişidir.*” (Baumer, 2010b, s. 420).

Hümanizmi büyük ölçüde 14. yüzyıldan itibaren Kilise’nin kültür üzerindeki tekeli kaybetmesi ile ilişkilendiren Franklin Le Van Baumer’e göre, sanat ve kültürün himayesi din adamları ve feodal aristokratlardan yeni bir entelektüel gruba devredilir. Bu grubun ortak vurgusu ise insan üzerinedir ancak bu insan yeni toplumsal, sosyal düzenin getirdiği yeni bir insandır. Doğuştan kan bağına bağlı olarak hayata gözlerini açan ideal insan değil, eğitimle, çalışarak, aklını kullanarak, bilgi becerisi ile ideal insana dönüşen insan yeni bir sınıfın temsilcisidir. “*Bu yeni bir tür aristokrasydi: Feodal asaleti yerinden eden novi homines’e (yeni adamlar) yer açılması gerektiği için, doğuştan değil marifetle, yetenekle gelen bir aristokrasi.*”

(Baumer, 2010b, s. 421). Buradan hareketle, “Rönesans hümanizmini modern akli ve modern insan tasarımı tesis eden bir düşünce akımı olarak yorumlamak” (Çörekçioğlu, 2019, s. 54) yerinde olacaktır. Burckhardt da benzer şekilde “insan, düşünen ve anlayan (zihni) bir birey haline geldi ve kendini bu sıfatla tanıdı.” (Burckhardt, 2013’ten aktaran Şen, 2017, s. 46) derken modern bilen özne, modern bireyin doğuşuna işaret eder.

Afşar Timuçin, Antik dönem eserleriyle ilgili yaptığı çalışmalar nedeniyle ilk hümanistler arasında gösterilen Petrarca’nın, Orta Çağ düşüncesinin ve Kilisenin aksine yaşamın değerini yücelttiğini, insanı kendini aşabilen bilge ve erdemli bir varlık olarak belirlediğini, “buna göre tıpkı eski pagan ahlaklarında olduğu gibi tanrılaşabilen insan fikrini geliştir”diğini yazar. Benzer şekilde Boccaccio’nun erdemi en yüce değer olarak belirlediğini, gökyüzü yerine yeryüzünü, doğaüstü yerine doğayı geçirdiğini belirtir ve ona göre, “Decameron’da bundan böyle dünyayı değiştirmeyi insan olmanın başlıca amacı olarak gören yeni sorumlu insan vardır. Bu yeni insan etkindir güçlüdür çalışkandır arayıcıdır umutludur.” (Timuçin, 2008, s. 60-61). Gökberk ise Petrarca’nın Stoa felsefesinden etkilenerek bu dünya yaşamına döndüğünü ve Orta Çağ’ın öbür dünya inancı ve kurtuluş umudu yerine, Hıristiyan Tanrısına güveninin sarsılması nedeniyle, bu dünyada mutluluk arayışına girdiğini belirtir. Hem Petrarca hem de Boccaccio, 1348’de görülen büyük Veba salgınına deneyimlemişlerdir. Camille Paglia, veba salgınının toplum üzerinde büyük bir dönüşüme neden olduğunu yazar. Antik dönemde yüksek klasizmin bitişi veba ile ilişkilendirdiği gibi Rönesans ve Reform’un doğuşunu hazırlayan etkenlerden en önemlisi olarak vebayı işaret eder ve Hıristiyanlığın, Kilise’nin vaadedilen korumayı, kurtuluşu sağlayamaması nedeniyle Kilise otoritesinin zayıfladığını, bu dünyanın, beden ve bireyin önem kazandığını belirtir (Paglia, 2014, s. 156). Bu yaklaşım Hümanizm’de de önem kazanır.

Bir başka önde gelen hümanist Giovanni Pico della Mirandola ise, “hümanizm manifestosu olarak kabul edilen söylevinde” (Agamben, 2012, s. 35) “De Hominis Dignitate (İnsan Haysiyetine Dair 1486)” adlı çalışmasında, insanı Hermes Trismegistus’un “en büyük mucize” Arap düşünürlerin ise “en büyük hayranlık uyandıran yaratık” olarak yorumladığını belirtir. Tanrı tüm göğü, yeri, diğer tüm canlıları yarattıktan sonra “birilerinin bu muazzam çalışmayı görüp üstünde düşünmesini, büyüklüğüne, enginliğine ve güzelliğine hayran olmasını istedi”ği için yaratmıştır insanı (Mirandola, 2010, s. 440). Tanrı’nın yarattığı bu eşsiz eseri temaşa

eden, değerini belirleyen, onaylayan insandır bu tasarımda. Hümanizmin insanı değer ölçüsü olarak belirlemesinin en belirgin örneğini verir bu çalışma. Platon'un Timaios eserine göndermeler içeren çalışmasında Mirandola'ya göre, Tanrı her şeyi tamamlamış, elinde bulunan tüm özellikleri, modelleri hali hazırda yaratılan varlıklar arasında bölüştürmüş, insana ise herhangi bir örnek, bir arketip kalmamıştır. "Mirandola, Tanrı insana bütünüyle ona özgü bir şey veremediği için, onu "sureti belirsiz bir mahluk" olarak yaratmaya karar verdiğini yazar." (Mirandola'dan aktaran Sahlins, 2012, s. 128). Burada Mirandola, bu sefer Yunan mitolojisine gönderme yapar; "Epimetheus, elindeki tüm güçleri diğer varlıklar için harcar ve insanlar için elinde hiçbir şey kalmaz. Bunu gören Prometheus Athena'dan ateşle, sanat bilgisini çalarak insanlara verir." (Platon'dan aktaran Nilüfer Öndin, 2003, s. 39). Pico, insanın yaratılma süreciyle ilgili şunları yazar;

İnsanoğlunu doğası belirsiz bir yaratık olarak tasarlayıp onu dünyanın tam ortasına yerleştirdi ve ona şöyle dedi: "Sana kendine has bir mekân veya şekil vermedik, Âdem. Şu nedenle ki, aklının erdiğince kendi istediğin mekâna, şekle ve işleve yine kendin sahip çık. Diğer tüm yaratıkların doğaları sınırlı, onlar Bizim tarafımızdan konulan yasalarla kısıtlanmış durumda. Hiçbir şekilde kısıtlanmamış olan sen, kendi özgür iradene teslim edildin ve yaratılışının sınırlarını kendin belirleyeceksin. Seni dünyanın tam ortasına yerleştirdik ki dünyadaki her şeyi gör. Seni ne göksel, ne dünyevi, ne ölümlü, ne ölümsüz kıldık ki, kendi kendinin yaratıcısıymışçasına özgürce seçim yap ve kendine istediğin şekli ver. Sana yozlaşmak suretiyle en alt düzeyde vahşi bir hayvan gibi yaşama gücü vereceğiz. Sen aklın ve ruhunla yaptığın muhakeme uyarınca yeniden doğabilecek ve daha yüksek düzeylere, ilahi bir yaşama da yükselebileceksin (Mirandola, 2010, s. 441).

Mirandola'ya göre insan kendi kendinin yaratıcısıymış gibi yaratılmış ve her şeyi görebilmesi için dünyanın merkezine yerleştirilmiştir. Rönesans'ın "diğer varlıklardan farklı bir konuma sahip olan insanı evrenin merkezine koyan ve onu mikrokozmos olarak makrokozmosun modeli şeklinde ele alan" (Öndin, 2003, s. 105) anlayışına uygun olarak Mirandola'nın tasarladığı "insan kendi özünde bütün varlık biçimlerini potansiyel olarak içerir" (Çörekçioğlu, 2019, s. 134) ve diğer varlıklar gibi belli bir özelliğe sahip olarak değil ama kendi özgür iradesi ile istediği mertebeye ulaşabilecek bir canlı olarak yaratılır. Sınırları olan diğer tüm canlılar gibi hareket etmek yerine sıradan olanla yetinmeyip, tüm gücü ile en yüksekleri hedeflemelidir ki doğası gereği bunu yapabilecek güce doğuştan sahiptir (Mirandola, 2010, s. 440-443).

Nilüfer Öndin, insanın Tanrı'ya ulaşma yolunda sevginin, Rönesans'ta da etkin olan Eros doktrininin önemli olduğunu belirtirken Paul Oskar Kristeller'e göre ise

Mirandola, Antik düşünceden beri gelen, insanın özel yerine dair düşüncelere kuşkusuz aşınadır ve benzer şekilde düşünür ama bu düşüncelere bir yenisini ekler. O da insanın doğa tarafından değil kendi özgür seçimleri ve iradesi tarafından belirlenen tek varlık olduğu, bu nedenle de her hangi bir hiyerarşi içinde sınıflandırılmayacağı, ayrı bir dünya olarak bu hiyerarşinin dışında yer aldığı fikridir (Cassirer, Kristeller, & John Herman Randall, 1948, s. 219). Pico della Mirandola, insanı dünyanın tam merkezine yerleştirir, bu özel yerde, yaratılanlar arasında hiyerarşik bir sınıflandırmaya dahil edilemeyen, tüm sınıflandırmaların dışında yer alan, özgür iradesi ile kendi kendini yaratan yegane varlık olarak işaretler.

Ernst Bloch, Pico della Mirandola'nın felsefesinde hedefin "*kendi özerkliğinin bilincine varacak olan insan*" olduğunu belirtir, onun insanı dünyanın ortasına, merkezine yerleştirmesiyle dönemin bilimsel buluşlarına da uygun olarak sadece "*güneşmerkezli değil, insan-merkezli bir dünya*" tasarımına işaret ettiğini ifade eder. "*İnsanlık kendini rahat bulsun diye dünya bu insanlığa bir fon tablosu hizmeti görür. Dünya insan için yaratılmadı, insan bu dünyayı kendi etinden ve kanından yarattı.*" (Bloch, 2002, s. 15) sözleriyle ise dünyanın, insanın hem yapıp etmelerinde, ilerlemeci anlayışında, hem de sanatta arka plan/ fon olma gerçeğini hatırlatırken diğer yandan Orta Çağ'ın ve tek tanrılı dinlerin ortak anlayışı olan insan için yaratılan dünya anlayışı yerine insanın yarattığı dünya anlayışının yerleştiğini de ifade eder. Benzer şekilde Fischer da Rönesans ve demokrat burjuva devrimlerinin ilkelerinin akıl ve hümanizmaya, insanın "her şeyin ölçüsü" olması fikrine, "*insanın kendisinin ve gelişen toplumsal gerçeklerin yaratıcısı olması düşüncesi*"ne dayandığını belirtir (Fischer, 1990, s. 81).

Nilüfer Öndin, bir diğer Rönesans filozofu olan Paracelsus'un ise insanın evrenle aynı maddelerden meydana geldiğini düşündüğünü belirtir. Paracelsus'a göre, limus terrae yani balçıklı dünya maddesi hem gökyüzünü hem de yeryüzünü içinde barındırdığı için evrenin hammaddesidir ve Tanrı insanı da bu hammaddeden yaratmıştır. Bu nedenle insanı, evrenin (makrokozmos) bir yansıması olarak, tüm evreni kendinde barındıran mikrokozmos olarak görür, ona göre "*insan tüm evrendir*". (Paracelsus, 1958, s. 17 aktaran Öndin, 2016, s. 30). Onun bu görüşünden hareketle Rönesans düşüncesi insanı evrenin bir yansıması olarak görür, antik kaynaklardan sonraki aşamada kendisini bulmak için evreni araştırmaya başlar insan. Doğayı, gökyüzünü araştırması, gözlemlemesi aynı zamanda kendisini de araştırması, bireyi,

insanı, insanın sınırsızlığını, eşsizliğini keşfetmesini sağlarken Öndin'in de belirttiği gibi insanın kendisine olan güvenini de arttırmıştır.

Rönesans felsefesini sistematik bir bütün olarak görmek için Cusanus'un başlangıç noktası olarak alınması gerektiğini düşünen Ernst Cassirer'e göre, Cusanus, kendisinden önceki Skolastik düşüncede gökyüzü ve yeryüzü arasındaki değer farkını ortadan kaldırarak gökyüzü ve yeryüzünü birleştirir. Cassirer, göksel alem ile yersel alem arasında tözsel herhangi bir farklılık olmadığını dile getiren Cusanus'tan şu alıntıyı yapar; *“eğer biz kendimizi güneşin bulunduğu yüksekliğe çıkarabilirsek, burada da ateş elementinin yanı sıra su, hava ve topraktan oluşan bir katmanla karşılaşırız; ve dünya kendisinin üstünde ve ötesinde kalan bir noktadan gözlemlendiğinde parlayan bir yıldız gibi görünür.”*(Cusanus'tan aktaran Cassirer, 2018, s. 42).

Cassirer'e göre, Cusanus gökle yeri birleştirdiği gibi sonlu ve sonsuz varlığın birleşimini, tüm insanlığın dışavurumu, *“alt dünyanın maksimumu ve üst dünyanın minimumu”* bir natura media (ortak tabiat), *“evrenin asıl bağlantı halkası 'dünyanın desteği’* olarak İsa'da görür. İsa'nın tüm insanlığın dışavurumu olması üzerinden giderek de insanın her şeyi özünde, içinde barındırdığı yani *“bir mikrokozmos olarak insanda, makrokozmosun tüm hatları birbirine kaynaşır.”* (Cusanus'tan aktaran Cassirer, 2018, s. 59). Burada hem Orta Çağ düşüncesinin hem de Antik düşüncenin birleştirilmesini gören Cassirer, Cusanus'un bu hareketiyle, artık Orta Çağ düşüncesindeki kurtuluşun bu dünyayı arkada bırakarak yükselme değil, bu dünyanın, evrenin içindeki diğer her şeyle birlikte, İsa ile yükselen insanın içinde ve insan aracılığıyla yükseldiğini, kurtuluşa eriştiğini belirtir (Cusanus'tan aktaran Cassirer, 2018, s. 59-60). Buradan hareketle evrendeki her şeyin kurtuluşunun (İsa figürü örneğinde İsa'nın tüm insanlığın kurtarıcısı olması gibi) insan aracılığıyla olduğunu söylemek hatalı olmayacaktır. Orta Çağ'da insanın kurtuluşu biyolojik olan beden ölümüne, bu dünyanın yok oluşuna, eskatolojik bir yaklaşıma bağlı iken, yeni anlayışta bu dünyanın ve evrenin kurtuluşu insana bağlanır. Dünya insan için yaratılmakla kalmaz, insan tarafından yaratılır ve kurtuluşa erer.

Cusanus, tıpkı Paracelsus ve Pico'da olduğu gibi sonlu ve sonsuzu insanda birleştirip insanı içinde tüm evreni barındıran bir mikrokozmos olarak sunar. Cassirer'in altını çizdiği gibi Cusanus'un bir diğer önemli düşüncesi ise tüm yaratılanların değerini belirlemek için insan aklının (intellect) var olması gerektiği düşüncesidir. Cusanus'un her şeyi kurtuluşa erdiren varlığı insan, Pico'nun yukarıda

alıntılanan pasajındaki Tanrı'nın yarattıklarını temaşa eden, değerini belirleyen insanına benzer. Cassirer aynı zamanda Cusanus'un insan aklının yaratılırken Tanrısal akıldan model alındığını, onun mükemmel bir kopyası değil ama gittikçe Tanrısal arketipe benzeyecek güce sahip, bir amaca ulaştığında durmadan sürekli bu amacın ötesine geçecek sorgulama ve çaba içerisinde olduğunu yazar. İnsan aklı sürekli gelişen, durmayan bir şeydir ve onun mükemmelliği buradan gelir (Cassirer, 2018).

Benzer bir şekilde “*insanı oluşturan şey akla sahip olmasıdır.*” diyen Erasmus’a göre ise insan “*dürüstçe ve bilgece şekillendirilirse, neredeyse Tanrı’dan fazla uzak olmayan bir varlık*”tır (Erasmus, 2010, s. 444). Eğitime büyük önem verilir; “*Onlara göre ‘insan doğası’ kutsaldır, ancak kapasitesinin en yüksek seviyeye gelebilmesi için ‘beslenme’ye ihtiyacı vardır. ‘İnanın bana,’ der Erasmus, ‘insanlar doğmaz, imal edilir.’*” (Baumer, 2010b, s. 420). Rönesans’ın eğitimle şekillendirdiği insan çok yönlü insandır. Tek bir konuda uzman olmaktansa, birçok farklı disiplinde kendisini eğitmiş, farklı alanlarda bilgi ve beceri sahibidir. Rönesans’ın çok yönlü evrensel insan modeline (l’uomo universale) en uygun olan karakteri kuşkusuz Leon Battista Alberti’dir. Birçok farklı alanda çalışan “*sanatı özgür zihnin ve soylu ruhun ürünü olarak gören Alberti, bir ressamın sanatını icra edebilmesi için her şeyden önce bir bilim adamı olması ve doğanın yasalarını bilmesi gerektiğini ileri sürer.*” (Öndin, 2003, s. 106). Alberti, “*tüm bilgilere hükmeden Rönesans adamlarından biri*” (Alatlı, 2010, s. 449) olarak gösterilir. “*Dış dünyayı insanla olan ilişkileriyle değerlendir*”en (Hançerlioğlu, 2013, s. 170) hümanizmin çok yönlü, düşünen, araştıran insanı aynı zamanda evrensel bir dünya vatandaşı olduğuna inanır. Burckhardt dönemin insanının bir ırka bağlı olmaktan ziyade kendisini dil ve kültür üzerinden tanımladığını ve Dante’nin “*benim vatanım bütün dünyadır.*” sözlerinden yola çıkarak hümanizmin evrensellik iddiasına dikkat çeker (Burckhardt, 1974, s. 208, 215).

Braidotti’ye göre, hümanizm “*insan yetilerinin biyolojik, söylemsel ve ahlaki düzeyde ereksel olarak düzenlenmiş, akılcı bir ilerleme fikrine uzanmasını tamama erdiren bir doktrin*”dir. Ona göre, Hümanist ideal, evrensel kültürel bir ideale, bir medeniyet idealine dönüşmüştür. Evrensel bir kültürel ideale ulaşma temasının Avrupamerkezci bir paradigmaya dayandığını, bu paradigmaya göre “*Hümanizm, rasyonalizm ve evrensellik terimleri üzerinden*” tanımlanan Avrupa kimliğini “*öznellik, bilinç, evrensel rasyonalizm ve kendini düzenleyen etik davranışla denk*” tutarken, diğer tarafa başkalık, öteki ve merkez dışında yaşayan insanları yerleştirdiğini dile getirir. Gelinen noktada ona göre, “*Hümanizmin insanı, ne bir ideal*

ne de nesnel istatistiki bir ortalama veya bir ortak noktadır. Daha ziyade, bütün ötekilerin kendisi üzerinden değerlendirilmesini, düzenlenmesini ve belli bir toplumsal mevkiye yerleştirilmesini sağlayan sistematik bir tanınabilirlik standardını ifade eder.” (Braidotti, 2018, s. 25-40). Braidotti'nin çalışmasından hareketle, “sırasıyla ideal filozof, ideal devlet adamı, ideal insan yaratma ülküsü”nden (Zeytinoglu, 2021) kendi standartlarına göre her şeyi belirleyen merkezdeki Avrupalı, beyaz, erkek-insana dönüştüğünü ve bu insanın öteki üzerinden kendini konumlandırırken ötekinin hayatının, aklının, bedeninin değersizleştirilmesine, kullanılıp sömürülmesine, tahakküm nesnesi haline getirilmesine neden olduğunu söylemek hatalı olmayacaktır.

Val Plumwood'a göre ise hümanizmde “insan kategorileri ve zihin kategorileri basitleştirilir ve eşanlamlı sayılır”. İnsanın zihin ve rasyonel akılla eşleştirildiği bu bakış açısında “tüm insanlığın Platoncu ‘en iyi’ kavramına yaklaşan ya da onunla aynı olan ortak bir doğa ya da potansiyel taşıdığı fikri” de temel alınır ancak tıpkı Braidotti'nin Avrupa merkezci bakış açısının dışında yani merkez dışında kalan insan üzerinden ifade ettiği ikiliğini, bu evrensel insan idealinin tek taraflı işlediğini, Plumwood da sömürgecilik üzerinden açıklar. Ona göre; “aşağı sayılan insanlar eskiden olduğu gibi doğa düzeniyle bağdaştırıl”maya devam eder (Plumwood, 2017, s. 145-146).

Edgar Morin ve Mauro Ceruti, hümanizmin iki yüzü olduğunu, Avrupa ve Batı merkezci yaklaşımla Batıyı olgunlaşmış ve yetişkin, diğer halkları ise olgunlaşmamış ve çocuksu olarak niteleyen, diğer kültürleri “küçük görme anlamına gelen” bu düşünce şeklinin, “onların temizlenmesini haklı kılmaya hizmet etti”ğini ve bu tür bir hümanizmin terk edilmesi gerektiğini belirtir (Morin & Ceruti, 2014, s. 127-129). Öte yandan farklı kültürlerle özgü özelliklerin korunması, o kültürlerde hala korunagelen özellikle kozmos ve doğa ile olan ilişkilerin, ekolojik bilinçle birleştirilerek yeniden yorumlanabileceği yeni bir hümanizmanın tesis edilmesi gerektiğinin altını çizer.

3.5.5 Coğrafi Keşifler

İnsan bir yandan bireyi, insanı, kendisini keşfetmeye, insan üzerine bildiklerinin sınırlarını genişletmeye çalışırken diğer yandan ise Bloch'un enginlik duygusunda örneklemediği üzere, yaşadığı dünyayı keşfetmeye, Batılı/Hıristiyan insanın dünya üzerinde kapladığı alanın sınırlarını da genişletmeye çalışmıştır. “Diğer varlıklardan farklı bir konuma sahip olan insanı evrenin merkezine koyan ve onu mikrokozmos

olarak makrokozmosun modeli şeklinde ele alan Rönesans'ın insana evrensel yaklaşımı yeryüzündeki sınırları da ortadan kaldırır." (Öndin, 2003, s. 105). Doğu'da İslamiyet'in gelişimi, ticaret yollarının kaybedilmesi ve İstanbul'un Osmanlı İmparatorluğu tarafından alınması ile yeni ticaret yollarına ihtiyacın artmasının, haçlı seferlerinin de coğrafi keşiflerin gerçekleştirilmesinde itici bir güç oluşturduğu söylenebilir. Dönemin en önemli değişimlerinden birisidir coğrafi keşifler. Yeni bir kıtanın keşfi, yeni deniz yollarının bulunması dünyanın o güne kadar bilinen sınırlarının aşılması, o güne kadar bilinen, inanılan gerçeklerin sorgulanmasını sağlayacak kadar önemli bir değişim yaratmıştır. O güne kadar inanılan;

Dünya'nın merkezi Kudüs'tü ve Akdeniz ile Don ve Nil nehirleri tarafından bölünen Asya, Avrupa ve Afrika olmak üzere üç kıtadan ibaretti... Merkezde Hıristiyanlığın kutsal şehri Kudüs ve Hıristiyan Avrupa yer alır ve onları da Müslümanlar ve pek bir değeri olmayan birkaç Afrikalı barbar kabile çevreler (Çörekçioğlu, 2019, s. 37).

Yukarıdaki dünya tasarımının simgesel T-O haritalarına göre şekillendiğini belirten Çörekçioğlu, 15. yüzyılın başında Batlamyus'un Geographia'sının Bizans İmparatorluğu'ndan getirilmesinin ardından yeni keşif yolculukları yapıldığını yazar. Ardından yeni kara parçalarının, yeni kıtaların keşfi Orta Çağ'da bilinen dünya anlayışının değişmesini sağlar. Yeni insan grupları, yeni toplumlar, uygarlıklar ile karşılaşmaları bir yandan Avrupa merkezli bakış açısını diğer yandan din/Hıristiyan merkezli bakış açısının da sorgulanmasını beraberinde getirir. Bu dünya Hıristiyanlar için yaratılmışsa ve kurtuluşa sadece Hıristiyanlar ulaşabilecekse İsa'dan habersiz yaşayan bu insanlar nasıl varlık bulabilmişti? sorusu insanların zihnini meşgul eder.

Avrupa içinde önceki değerler, bilinen ve inanılan değişmez gerçekler, tabular konuşulup sorgulanmaya başlarken "öte yandan keşif yolculukları Avrupa kültürü ve ekonomisinin yavaş yavaş dünyaya egemen olmasını sağlar." (Çörekçioğlu, 2019, s. 38). Bir yandan Avrupa'nın ve Hıristiyanlığın merkez olarak kurgulandığı eski dünya anlayışı sorgulanırken diğer yandan bu kültürün egemen olduğu yeni bir dünya inşa edilir. Her ne kadar yeni insanın kendisini bir dünya vatandaşı gibi kurguladığını belirtsek de diğer kültürler, uygarlıklar Avrupa ve Hıristiyan merkezci bir anlayışın değer ölçütüne göre tanımlanır.

Avrupa, yeni topraklara uygarlık götürmek ve İsa'nın aracılığı ile onları kurtuluşa ulaştırmayı kendisine bir misyon olarak belirler. Portekiz Prensi Denizci Henry'i Gine'yi keşfetmeye yönelten nedenler ekonomik, ticari olduğu kadar dini bir gereklilikti. Prens Henry, "Hz. İsa'nın öğretisini yaymak ve ona kurtarılacak ruhlar

sunmak için duyduğu büyük arzu” ile orada “kaybolmuş olan ruhlar”ı bulup onları “doğru yola sokmanın görevi olduğunu düşünüyor, bunun Tanrı’ya hizmetin en iyi yolu olduğunu hissediyordu.” (Azurara, 2010, s. 509). Fakat Portekiz’e dönüşlerinde getirilen yerlilerin birer köle olarak paylaşıldığını not etmiştir Gomes Eannes De Azurara. Prens Henry, “Beşte bir pay olarak kendisine düşen kırk dokuz ruhu hızla seçmişti, çünkü asıl ödül kaybolan bu ruhların bir an önce kurtarılmalarıydı.” (Azurara, 2010, s. 509). Sözü edilen evrensel Avrupalı ideal insan, dünyanın İsa’nın ulaşamadığı bölümlerinde kalan insanlarını Hıristiyanlaştırarak, aynı zamanda köleleştirerek ruhlarını kurtuluşa eriştirdiklerini düşünür ya da yaptıklarını bu şekilde meşrulaştırır. Avrupalı, rasyonel zihne sahip, Hıristiyan beyaz erkek, doğa yaşamı ile özdeşleştirilen ötekini misyonerlik kisvesi altında “Tanrı adına kurtarıken” köleleştirir ve bunu doğal bir hak olarak görür kendisinde. Aristoteles’in “doğadan köle” nitelendirmesinde olduğu gibi bir insanın köle olması, köle olarak efendi Avrupalılar arasında paylaşılması doğaldır. Avrupalı, Hıristiyan normlarına uygun olmayan, öteki insanı sahip olabileceği, kölesi haline getirebileceği, kendi inandığı Tanrı’ya inanmaya zorlayabileceği bir nesne olarak görür.

Edgar Morin ve Mauro Ceruti “Bizim Avrupamız” adlı çalışmalarında, Avrupa’nın dünyaya yayılışı sürecinde yaratıcılık ve yıkıcılığın iç içe geçtiğini, Avrupa’nın dünyasallaşması dediği, Avrupa’nın tüm dünyaya yayılıp kontrolleri altına aldıkları süreçte uygarlık ve barbarlığın el ele yürüdüğünü belirtir (Morin & Ceruti, 2014, s. 22-23). Vandana Shiva Thomas More’un bir halkın, bir toprak parçasını faydalı ya da karlı bir iş için kullanmayıp boş ve atıl bıraktığında ellerinden alınmasının meşru olduğu düşüncesini örnek göstererek, Avrupalının, yerli halkların topraklarına müdahalesini “iyileştirme ve geliştirme” kisvesi altında kendinde meşru bir hak olarak gördüğünü belirtir (Shiva & Mies, 2019, s. 86-87).

Yuval Noah Harari ve Jared Diamond’ın çalışmalarında belirttiği gibi, Paleolitik Dönem’de (overkill hipotezine göre avcı-toplayıcı grupların aşırı avlanmasından kaynaklı olarak) insanın M.Ö. 45000 civarında Avusturalya’ya ilk geçişinden sonraki birkaç bin yıl içinde neredeyse büyük memeli hayvanların soyunun tükendiğine dair görüşlere çalışmanın ikinci bölümünde yer verilmişti. Bu dönemde gerçekleşen yeni coğrafi keşifler sonrasında ise o topraklarda yaşayan yerlilerin nüfuslarında büyük düşüşler gözlenmiş, neredeyse tükenme noktasına gelmiştir.

Bu topraklarda yerli halkın nüfusunun azalışını mikroplarla ilişkilendiren Jared Diamond Avrasya’da insanların bağışıklık kazandığı bazı hastalıkları bu topraklara

taşımalarına bağlar. Örneğin; 1520’de İspanyolların Meksika’ya çiçek hastalığını getirmesi üzerine salgın haline gelen bu hastalık nedeniyle Azteklerin neredeyse yarısının öldüğünü yazan Diamond, “1618’de Meksika’nın daha önce 20 milyon olan nüfusu aşağı yukarı 1,6 milyona” düştüğünü belirtir. Aynı şey İnkaların ve Hispaniola yerlilerinin de başına gelir. Hispaniola nüfusu “MS 1492’de Kolomb geldiği zaman, 8 milyondan 1535’te sıfıra düştü.” (Diamond, 2010, s. 288-316). Bu görüşe ek olarak “Batıya Yön Veren Metinler” adlı çalışmada yer verilen orijinal metinlerin de dikkat çektiği üzere, yerlilerin gördükleri kötü muamele, çalıştırılma koşulları ve bir adadan diğerine ya da İspanya, Portekiz gibi Avrupa ülkelerine götürülmeleri sırasında yaşanan ölümler de önemli diğer etkenlerdir.

Avrupalı insanın bir yandan hümanist insancı düşünceleri merkeze aldığı, evrensel bir tutum sergilediği, dünyanın her yerini vatanı olarak belirlediği bir dönemde yeni keşfedilen topraklardaki yerli halkların nüfusunun azalması, kötü koşullarda yaşamaları, köleleştirilmeleri, dinlerini değiştirmeye zorlanmaları, paradoksal olarak sadece Avrupalı insanın belirlediği ölçütlere, kurallara uygun bir yaşamın mümkün olabileceğini gösterir. Bu kültür dayatması ve ikici bakış, dünyanın büyük bir bölümünün köleleştirilerek Avrupalı efendinin belirlediği koşullara göre yaşama hakkına sahip olması sonucunu doğurur. Sömürgeleştirme ve kolonizasyonun ilk başladığı dönemden, ikinci dünya savaşı sonlarında başlayan dekolonizasyon sürecine kadar yoğun bir biçimde bu yaklaşımın etkisi görülür. Günümüzde de izleri sürülebilecek şekilde Batı kültürü ve düşüncesinin egemenliği altında şekillenen bir yaşam tarzı tüm dünyaya hakim olur.

3.5.6 Bilimin Keşfi ve Evrenin Merkezindeki Kayma

Harari’ye göre coğrafi keşifler, özellikle de “Amerika’nın keşfi Bilimsel Devrim’in temelinde yer alır.” Amerika’nın keşfinden önce yapılan haritaların, neredeyse dünyanın tamamı biliniyor gibi tamamen dolu ve hiçbir boşluk, keşfedilecek alan bırakmayacak şekilde yapıldığını yazar. Oysa Amerika’nın keşfinden sonra, pek çok boşluğu olan haritaların yapılmaya başlanması ona göre hem psikolojik hem de ideolojik önemli bir kırılma noktasıydı ve “Avrupa’nın emperyal hırslarının yanı sıra bilimsel zihniyetin gelişmeye başladığının da işaretiydi.” (Harari, 2019, s. 286-289). Ona göre Bilimsel Devrim’i başlatan en önemli şey “cehaletin keşfi” idi, yani “insanların en önemli sorularının cevaplarını bilmediklerini keşfetmeleriydi.” (Harari, 2019, s. 253). Orta Çağ’da tüm soruların cevabının kutsal metinlerde, vahiylerde yer

aldığı inancı hakimken Yeni Çağ'da insan kendisi ve dış dünya ile ilgili bilgisinin yetersizliğinin farkına varır. Yaptığı araştırmalar, keşifler, örneğin Amerika kıtasını ve İsa'dan habersiz orada yaşayan insanların nasıl olup da var olabildiklerini kutsal metinlerde aramak boşunadır. Benzer şekilde gerçeğin bilgisinin Skolastik düşüncedeki gibi kitaplarda değil de dış dünyada olduğu düşüncesi, kavramlardan objelere dönülmesi, tümeller yerine tikellerin, dış dünyanın ve insanın, deney ve gözlemin önem kazanmasının temelinde Nominalizm vardır ve daha önce belirtildiği gibi Bilimsel Devrim'in hazırlayıcılarından biri de Nominalizm'dir.

Bilim devriminin hazırlayıcılarından biri de kapitalist üretim biçimine geçiştir. Kullanım değerinin yerini değişim değerinin alması, niteliksel olandan niceliksel olana doğru dönüşen bir dilin oluşmasına, her şeyin sayılar ve matematiksel formüllerle açıklanmasına doğru geçişi sağlar. Ticaret ilişkileri kesin bilgi ve hesaplamaları gerekli kılar bu da matematiksel kesinlik arayışını doğurur. Kesin, net, değişmeyen, kuşkuya yer bırakmayan hesaplamaların yapılması ihtiyacı nitel yerine nicel, sayılar, geometri ve matematikle açıklanan bir dünyaya giden yolu açar. Bu değişimin arka planında kapitalizm ve burjuva mülkiyet ilişkisi vardır, "*Bilim Devriminin ekonomi politığının, kapitalizmle, burjuva mülkiyet ilişkileriyle temellendiği anlamına gelir.*" (Yavuz, 2013, s. 141-144).

Antik dönem filozoflarının, matematikçilerinin ve fizikçilerinin, özellikle Batlamyus'un eserlerinin çevirilerinin yapılarak incelenmesi de etkenlerden biridir. Cassirer, Cusanus'un çalışmalarının dönemin ve kendisinden sonra gelen filozoflar ve sanatçıları üzerinde derin etkilerinin olduğunu belirtir. Koyre ise Aristoteles'de her şeyin yerli yerinde olduğu düzenli kosmos anlayışının ve dünyanın da bu düzenli evrenin tam merkezinde yer aldığı Batlamyus evreninin yıkılışını dönemin filozoflarının, özellikle de Cusanus'un düşünceleriyle ilişkilendirir. "*Yer, diyor bize, bir stel/a nobi/is'tir, soylu bir yıldızdır; evrenin sonsuzluğu, ya da daha çok, belirlenmemişliği savı kadar bu düşüncesi de yeni bir ontolojiye, uzayın geometrikleştirilmesine, sıradüzenli bireşimin yok oluşuna varacak düşünce sürecini başlatır.*" (Koyré, 2004, s. 57-58).

Bilimsel Devrim, dolayısı ile de organizma olarak algılanan doğanın makine olarak algılanması, mekanize edilmesi ve geometrikleştirilmesi süreci Copernicus Devrimi ile başlar. M.Ö. 150 yıllarından itibaren kabul gören, kilise ve Hıristiyanlığın resmi evren anlayışı haline gelen Batlamyus'un dünyayı sabit ve evrenin merkezi olarak kabul eden görüşü (geosentric) yerine, Copernicus merkeze güneşi aldığı

(heliocentric) bir evren tasarımı önerir. 1543'te yazdığı 'Göksel Kürelerin Dönüşleri Üzerine' adlı kitabında yer verdiği bu düşünceyle "Yer'i Evrenin merkezinden alıp uzaya fırlatan büyük devrim"i gerçekleştirir (Koyré, 2004, s. 117).

Aristotelesçi evren anlayışına göre kozmos son derece düzenlidir, "her şeyin kendi yerinde, özellikle yerin, bu Evrenin yapısı gereği, Evrenin merkezinde bulunduğu bir Kozmos"tur (Koyré, 2004, s. 59). Aristotelesçi ve Hıristiyanlığın, Tanrı'nın tüm evreni insan için yarattığı, merkezinde insanın yer aldığı yerkürenin, tüm evrenin merkezinde olduğu anlayışının yıkılmasına neden olur Kopernik Devrimi. Tıpkı coğrafi keşiflerde karşılaştıkları İsa'dan, Hıristiyanlıktan, kilise otoritesinden bihaber yerli halkların var oluşu gibi evren de bu dünya ve insan için yaratılmamış, "yerküre evrendeki diğer kürelerden herhangi biri olabilir mi?" sorusu o güne kadar inanılan gerçeklerin tekrar sorgulanmasını sağlar. Güneş sistemi "görünüş'le gerçeklik'in örtüşmediği"nin, gerçekliğin ve gerçekliğin bilgisinin görünüşte olmadığını açık kanıtıdır (Yavuz, 2013, s. 158). Ancak paradoksal olarak Collingwood'a göre; Copernicus'un gökbilimsel keşiflerinin felsefeye gerçek anlamı, sanılanın aksine, Yer'in ve insanın önemini azaltmaktan öte, "dünyanın merkezini Yer'den Güneş'e kaydırmaktan çok, dünyanın bir merkezi olduğunu örtük bir biçimde yadsımasıydı". Collingwood'a göre, Copernicus böylece "herhangi bir noktayı dünyanın merkezi olarak" görebileceğimizi gösterirken aynı zamanda "bir organizma olarak doğa dünyasına ilişkin tüm bir kuramı yıkıyordu." (Collingwood, 1999, s. 115-118).

Collingwood, organizma olarak doğa düşüncesinin değişimini şöyle açıklar;

Bir organizma ayrılmış organlar demektir; Yunan düşüncesinin küresel dünya organizmasında ortada toprak, sonra su, sonra hava, sonra ateş, en sonda da, Aristoteles'e göre, dünyanın dış zarfının quinta essentia'sı vardı; imdi, dünyanın merkezi yoksa, bu ayrılmışmaların temeli olan şey yok olur; tüm dünya aynı tür maddeden yapılmıştır, çekim yasası yalnız Aristoteles'in düşündüğü gibi Ayaltı bölgelerde değil, her yerde işler ve yıldızlar kendilerine ait tanrısal bir töz taşımayıp bizim Yer'imizle türdeş olur. Bu tasarım, insan güçlerinin alanını daraltmak şöyle dursun, onu son derece genişletiyordu; çünkü insana Yer üzerinde kendisinin ortaya koyduğu bilimsel yasaların yıldızlı göğün her yerinde geçerli olacağını öğretiyordu (Collingwood, 1999, s. 117-118).

Yeni kıtaların keşfi, Avrupalı insanın nasıl ki dünya üzerinde egemen olduğu alanı daraltmıyorsa, Copernicus devrimi de insanın egemenlik alanını daraltmak yerine genişletmeye hizmet ediyordu. Carolyn Merchant'a göre, Copernicus'un yerküreyi evrenin merkezinden alarak güneşi merkeze oturtmasının bir sonucu da

doğanın besleyici doğurgan anne imajına sahip dişil yeryüzü yerine eril güneşin merkeze alınmasıyla kadının toplumsal, siyasal ve ekonomik rolü ve imajının değişime uğramasıdır (Fontenelle'ten aktaran Merchant, 1990, s. 120).

Copernicus'un buluşunda örtük olarak var olan "*yer ile gök cisimleri arasında töz türdeşliği*" ve her ikisinin de benzer devinim yasalarına tabi olduklarıdır (Collingwood, 1999, s. 117). Copernicus böylece, "*ayaltı dünya ile ayüstü dünyayı birbirine bağladı... Evreni oluşturan maddelerin ya da varlıkların özdeşleştirilmesinin, Aristotelesçi dünyaya egemen olan bu sıra düzenli yapının yıkılışının ilk aşaması gerçekleşmiş oldu.*" (Koyré, 2004, s. 59). Macit Gökberk, Copernicus'un üç şeyi altüst ettiğini belirtir; "*1. Gözlerimizle gördüğümüz görünüşü; 2. Kilisenin dünya görüşünü; 3. Ortaçağın resmi felsefesi olan Aristoteles felsefesini.*" (Gökberk, 1985, s. 252).

Böylesi kökten bir dönüşümü sağlamasına rağmen, evrenin sınırları hala aynıdır Copernicus'ta. Koyre, Bruno'nun Copernicus'un fikirlerinden etkilenmesine rağmen "*yeni gökbilimin kapalı ve sonlu dünya anlayışı... yerine açık ve sonsuz bir Evren anlayışı koyması gerektiğini gördü*"ğini belirtir (Koyré, 2004, s. 200). Çörekçioğlu'na göre ise Bruno, hem Copernicus hem de Cusanus'un fikirlerinden hareketle yani zıtların birliği ve evrenin sonsuz olması gerekliliği fikrinden hareketle kutsal ile maddenin birliğine ulaşır. "*Bruno maddenin hiçbir boşluk bırakmaksızın evrenin tamamını kapladığını düşünür... Evreni canlandıran ona hareketini ve ritmini kazandıran kutsal ilke Evren Ruhu'dur. O maddeye nitelik ve form kazandırarak yeryüzünden gökyüzüne oradan sonsuz evrene kadar yayılır.*" (Çörekçioğlu, 2019, s. 177). Cusanus'un fikirlerinin etkisiyle Bruno sınırsız ve merkezi olmayan, görelî bir evren tasarımına ulaşır ki Ona göre evrenin merkezi ne dünya, ne de güneştir. Bruno, sonsuz bir evren tasarımı ve doğayı dolayısıyla dünyayı kendi kendini biçimlendiren bir "*sanatçı*" olarak önerirken bir tür panteizme yönelir (Bloch, 2002, s. 39). Ancak Bruno aynı zamanda, Copernicus Devrimi'ni felsefeye uyarlayarak ve sınırlarını genişleterek Collingwood'a göre organizma olarak doğa anlayışından mekanik doğa anlayışına geçişteki ikinci aşamayı gerçekleştirir ve "*dünyanın tanrısal değil, mekanik olduğu, bundan ötürü onu tasarlayan ve kuran aşkın bir Tanrı'yı gerektirdiği öğretisine kapı açmış*" olur (Collingwood, 1999, s. 119).

3.5.7 Rönesans Doğa Düşüncesi, Neo-Platonizm ve Okültizm Etkileri

Bruno'nun sınırsız evren tasarımı, insanın da sınırsızlığını gözler önüne serer. Bu dönemin insanı sürekli üreten, çalışan, (kültürel, sanatsal) üretimi ve keşifleri üzerinden kendini var eden, ün kazanan, çok yönlü Rönesans insanı, *theoria* yani "*vita contemplativa*" ile yetinmeyen etkin yaşamı "*vita activa*"yı (Koyré, 2004, s. 152) benimser. Bloch bu dönemi, Alberti'nin "*etkin insan*" tanımlamasından da hareketle, "*homo faber*" yani çalışan, alet yapan insanın ve kapitalimizin doğumu olarak yorumlar, çalışan-etkin insan anlayışını kapitalizm ve burjuvanın yükselişiyle, ekonomi ile ilişkisi üzerinden değerlendirir. Koyre ise etkin insan ve *homo faber*'in yükselişini bilimle ve mekanik doğa tasarımı ile ilişkisi üzerinden inceler. Daha önceki dönem insanların doğayı seyretmeye çalışırken bu dönemde insanın doğaya egemen olmaya çalıştığını belirten Koyre'ye göre, "*insanı doğanın 'hem sahibi hem efendisi' kılması gereken*" bilimdeki yeni mekanik eğilim ve "*homo Faber'in düşünce ulamlarının doğaya uygulanışı*" insanın etkin yaşamı "*vita activa*"yı benimsemesi ile ilişkilidir (Koyré, 2004, s. 152).

Öte yandan Rönesans'ta özellikle Ficino'nun fikirlerinin ağırlıklı olduğu Floransa Akademisi'nin Aristoteles felsefesini reddederek Platon'a dönmesi, bu sırada temel alınan Hermetik metinler, Hermes Trismegistus öğretisi ve Neoplatonizm de önem kazanır. "*Hermes Trismegistus, diğer adıyla Hermes-Thot, kadim Mısır'da yaşadığı varsayılan bir bilge olup sihrin, simyanın, astronominin ve tıbbın kurucusu olarak görülür.*" (Öndin, 2016, s. 78). Rönesans döneminde simya son derece önemlidir. Rönesans felsefesinin de gizemcilik, okültizm ile yakından ilgili olduğu bilinmektedir. Dönemin büyücülerinin, maguslarının doğanın bilgisi ve sembollerle güç elde etmesi söz konusudur. Stephen Pumfrey'nin "The history of science and the Renaissance Science of history" adlı makalesinde yer verdiği görüşlerine göre, Medici Ailesine mensup kişiler (ki Ficino'nun yönetiminde etkinlik gösteren Floransa Akademisi de Cosimo de' Medici tarafından kurulmuştur) gibi güçlü varlıklı insanlar da bu yöntemlere inanmakta ve kullanmak istemekte hatta bu sembolleri kullanmaktadır. Mediciler tarafından desteklenen,

Ficino'nun kurduğu Hermetik geleneğe göre, Tanrı gizlerini, gerçek bilgiyi ve gizemli sürecin bilgisini yarattığı Yahudilere verir. Mısır'dan çıkış sırasında ise bu bilgi Musa'dan Hermes'e geçer. Bu bilgi sadece kriptik (şifreli) bir formda inisiye olmuş bir büyücüye geçer. Pythagoras tarafından öğrenilmiş bilgi Yunanistan'a döner, Aristoteles tarafından bu bilginin üzeri örtülmeden önceki son temsilcisi Platon olur (Pumfrey, Rossi, & Slawinski, 1991, s. 58-59).

Rönesans döneminde ağırlık kazanan Hermetik geleneğin, “*antiklerle, ruhlarla iletişim, büyüünün ve matematiğin muazzam gücü, güneş merkezli ya da sonsuz evren düşünceleri gibi o güne kadar reddedilmiş fikirlerle*” yeniden temas kurmayı sağlıyor olabiliirdi (Pumfrey, Rossi, & Slawinski, 1991, s. 59). Buradan hareketle bu dönemde gelişen okültizm ve Hermetik fikirlerin güneş merkezli bir evren tasarımına ve Bruno’da olduğu gibi sınırsız evren fikrine ulaşmada etkili olduğu söylenebilir. Aynı şekilde semboller ve matematik dilin kullanımıyla da Pythagoras üzerinden ilişki kurulabilir.

Collingwood’a göre;

doğa hâlâ canlı bir organizma olarak görülüyor, doğa ile insan arasındaki ilişki de müneccimlik ve büyücülük terimleriyle tasarlanıyordu; çünkü insanın doğa karşısındaki efendiliği aklın mekanizm karşısındaki efendiliği olarak değil, bir ruhun başka bir ruh karşısındaki büyücülük içeren efendiliği olarak tasarlanıyordu; dış küre ya da yıldızlar küresi hâlâ Aristotelesçi biçimde kozmik organizmanın en saf, en değerli canlı ya da etkin yahut etkili parçası olarak, bundan ötürü de öteki parçalarda olup biten bütün olayların kaynağı olarak tasarlanıyordu (Collingwood, 1999, s. 114-115).

Tülin Bumin ise R. Lenoble’ın “Doğa Düşüncesinin Tarihi” adlı çalışmasından hareketle Rönesans döneminde insanın doğayı sevip araştırdığı, incelediği ancak bilimsel bir incelemeye tabi tutmadığını belirtir. 16. yüzyıl Rönesans’ının animist, panteist, vitalist, büyüsel bir doğa tasarımına sahip olduğunu, Orta Çağ ve Skolastik’in kalıplarının çözüldüğü bir arayış dönemi olduğunu ekler. Bruno, Cusanus, Pompanazzi, Campanella gibi isimlerin temsil ettiği bu dönem Skolastik ve 17. yüzyıl felsefesi arasında bir arayış, doğaya dönüş, inceleme ve buluşlar çağıdır. Rönesans doğayı, “*nasıl gelişeceği önceden kestirilemez bir mucize alanı, büyücü kutusu ve canlılık kaynağı olan bir ana tanrıça olarak*” tasarlar (Bumin, 2010, s. 9-19).

Hakan Çörekçioğlu “Rönesans’ın Doğası” adlı çalışmasında ise Rönesans’ın öncelikle doğaya Hümanist ve estetik bir anlayışla yaklaştığını söyler. Daha sonra bu ilgi, doğayı ve yeni coğrafyaları keşfetmeye yönelir. Çörekçioğlu, animist-vitalist ve büyüsel doğa tasarımına sahip olan bu dönemin aradığı ideal insanın Antikitenin ötesine uzanan magus yani bilge büyücü ideali olduğunu söyler. Buradan hareketle Yeni-Platon felsefesinin ve Hermetik metinlerin sadık bir takipçisi olan Ficino’nun görüşlerini şu şekilde ifade eder; “*en büyük büyücü evrendir ve insanın gerçekleştirdiği büyü eylemleri aslında doğanın eylemleridir; çünkü insan kozmosun düzenine hizmet eden bir mikrokozmosdur: ‘Büyünün işi doğanın işidir ve sanat onun hizmetçisidir.*” İnsanın mikrokozmos olması üzerinden edindiği özel yere ek olarak

insanın bilim ve tekniğe ama özellikle büyüsel teknikler, formüller ve tılsımlara sahip olması üzerinden büyücülüğü ve mucize yaratma yeteneği üzerinden bu özel yeri aldığını belirtir (Çörekçioğlu, 2019, s. 116-117).

Yeni-Platoncu anlayışa göre Bir, Nous'a oradan Evren Ruhu'na (Doğaya) ve maddeye yayılır, taşar. Çörekçioğlu Ficino'nun hem Bir'den maddeye hem de maddeden Bir'e her iki yöndeki hareketini anlamının doğanın gizemlerini, okült güçlerini edinmenin yolu olarak gördüğünü belirtirken Paracelcus'un ise doğanın sürekli hareket halinde olan, canlı bir varlık olduğunu, maddenin Tanrısal olduğunu düşündüğünü belirtir. Kısaca dönemin doğaya olan ilgisinin nedenini okült güçleri elde etmeye çalışan magus/büyücünün ilgisidir (Çörekçioğlu, 2019).

Cusanus'tan Bruno'ya uzanan hat üzerinde yer alan Rönesans filozoflarını Doğa Felsefesi başlığı altında toplayan Ahmet Cevizci'ye göre ise *“Rönesans'ın doğa filozofları doğayı genelde, canlı ile cansız, ruh ile madde arasındaki Ortaçağ düşüncesine özgü keskin ayrımların kendisinde artık geçerli olmadığı bir organizma olarak”* tasarlarlar. Antik dönem filozoflarından da hareketle doğanın birliğini, uyumunu, harmoniyi savunan Rönesans doğa felsefesinde Cevizci'ye göre de doğayı araştırma ve gizemlerini anlama çabası Neo-platonist, okültist bir tavırla ilişkilidir (Cevizci, 2009).

Engin Akyürek ise, Rönesans'ta ilki doğanın bilgisini, sırrını elde etmeye çalışan diğeri ise doğaya estetik olarak yaklaşan, doğada güzeli bulmaya çalışan iki farklı yaklaşım geliştiğini belirtir. Ona göre, Dante'den Petrarca'ya doğanın güzelliği ve insan ruhu üzerindeki etkisini hissettiren şiirlerden, bitki-hayvan koleksiyonculuğuna, botanik bahçelerine kadar doğaya sevgi ve ilgi ile yaklaşmış, doğayı hem güzel hem yararlı, keşfedilmeyi bekleyen sırlarla dolu bir alan olarak görmüşlerdir. Bruno'nun felsefenin amacını doğayı bilmek, incelemek olarak gördüğünü, Paracelsus'un ise insanın doğada dağınık olan her şeyi bütün olarak kendinde barındırdığını ancak bu bilgilere ulaşmak ve egemen olmak için ise insanın doğayla uyum içinde yaşaması ve doğayı incelemesi gerektiğine inandığını ekler (Akyürek, 1994, s. 124-125). Bloch'a göre ise Paracelsus *“bir büyücü, bir fantezici, doğa bilimci, bir uygulayıcı ve bir evren-filozofuydu”* ancak ona göre doğa *“kendi başına yetkin olan hiçbir şeyi üretmiyor, her şeyi tamamlaması gereken insandır.”* (Bloch, 2002, s. 60-70).

Carolyn Merchant da Rönesans'ta doğanın, Yunan düşüncesindeki köklerinde olduğu gibi hala canlı bir organizma olarak tasarlandığını belirtir. Bu anlayışa göre evren, birbirine bağlı ve ilişkili parçalardan oluşan yaşayan bir birlik, bedeni, ruhu ve

tini ile birbirine sıkıca bağı olan dev bir organizma, canlı bir hayvan olarak betimlenir. Tüm parçalar birbirleriyle karşılıklı bir etkileşim ve sevgi ilişkisi içindedir. Bu ilişkide parçalar birbirlerini olumlu yönde etkileyip beslerken diğer yandan bir parçanın acı içinde olması diğer parçalara da sirayet eder. Bir'den maddeye doğru yayılan, taşan, dişil olarak tasarlanan evren ruhu ile canlandırılan ve birbirine bağlanan bu düzende, her iki yönde birbirlerine aşk ile ulaşmaya çalışan birlik hakimdir. Telesio'nun evrenin her parçasının hatta cansız olarak düşündüğümüz metallerin, kayaların, suların bile bitkiler ve hayvanlar gibi bu canlı organizmanın, canlılıktan, evren ruhundan pay alan canlı parçalar olduğuna inandığını belirtir Merchant. Ona ve öğrencisi Campanella'ya göre Tanrı doğaya içkindir ve tüm maddeler canlıdır. Campanella, Neo-platonizm'de de kabul edildiği gibi güneşin baba, yeryüzünün anne olduğunu düşünür ve ütopya romanına "Güneş Ülkesi" adını verir. Onun düşüncesine göre, doğa bir bütündür, yaşayan canlı bir hayvandır. Karşılıklı bir ilişki içinde olan doğa anlayışının bir adım ötesinde geçer, iç içe, ortakyaşar, simbiyotik bir ilişkinin var olduğu animist, vitalist, holistik bir evren tasarımı ortaya koyar. Ona göre, "*dünya büyük bir hayvandır, solucanların bizim içimizde yaşadığı gibi, biz de onun içinde yaşarız.*" (Merchant, 1990, s. 80, 83, 104).

Orta Çağ'da doğaya, bu dünyaya sırtını dönen ve sadece ölüm sonrası ile ilgilenen, kurtuluşa ulaşmaya çalışan insan, uzun bir aradan sonra Rönesans'la birlikte tekrar bu dünyaya ilgi duymaya başlar. Onu canlı bir varlık olarak görür, Antik dönem filozoflarının da etkisi ile ondaki harmoni, uyumu keşfetmeye, güzeli doğada temaşa etmeye başlar. Bir yandan estetik bir ilgi nesnesidir doğa, insan doğada kendisini bulur diğer yandan ise doğanın sırlarını elde etmeye, gizlerini çözmeye, ondan kendisine yararlı bilgi ve şifayı elde etmeye çalışır. Simya, büyü, sağaltımla ilgilenir ve doğadan bunun bilgilerini edinmeye çalışır, doğadaki semboller, sayıların kendisine rehberlik edeceğine inanır. Bir yandan canlı, yaşayan, organik, simbiyotik bir doğa anlayışı hakimdir, insan onunla uyum içinde olmalıdır, çünkü o evrenin bir parçası bir örneğidir, diğer yandan ise işte tam da onun örneği olarak onun sırlarını kendisinde barındırır ve bu sırlara ulaşmak için doğayı incelemesi gerektiğine inanır.

3.5.8 İnsanın Deney ve Gözlemle Doğanın Bilgisine Erişerek Güç Elde Etme Çabası

Rönesans'ın getirdiği doğayı, gizemlerini Neo-platonist, Hermetik, okültist öğretiler çerçevesinde inceleyen, anlamaya çalışan, büyücülük ve simya ile doğanın gizemlerine ulaşmaya çalışan anlayış Bilimsel Devrim'le birlikte yerini doğa üzerinde güç elde etmeye bırakacaktır. Kapitalist üretim ve pazar ilişkilerinin sonucu olarak ortaya çıkan yeni etkin, aktif, çalışan insan “homo faber”in doğaya egemen olma isteğini en doğru ifade eden Francis Bacon'a atfedilen “Bilgi güçtür” sözleri olacaktır. Orta Çağ'ın günah işlemesi nedeniyle cennetten kovulan insanı değildir o artık, ürettiği teknoloji ve geliştirdiği bilimsel yöntemle doğa üzerinde elde ettiği güç sayesinde dünyayı yaşamak istediği kendi cennetine çevirecektir. Ölümün olmadığı, istediği tüm yaratıları (teknolojik, bilimsel ve kültürel) gerçekleştirebileceği güce sahip olduğu, bilgisinin ve yapabileceklerinin sınırı olmayan, sınırsız bir insandır artık.

Mekanik dünya görüşü ve Bilimsel Devrimle, Aristoteles'in teleolojik evren anlayışının, kozmosun parçalanmasının yanında Antik dünyanın bilgi ve hakikat arasında kurduğu özdeşliğin de parçalandığını belirten Ahmet Cevizci'ye göre, *“bilgiyi ve bilimi temele alan modern felsefeye bilginin yeni bir temelden hareketle tesis edilmesi görevini yükler. Bu yeni temelin ne olduğunu en açık şekliyle gösteren ilk kişi Francis Bacon'dur. Bacon, söz konusu temeli “scientia propter potentiam” (“bilgi güç içindir”) diyerek ifade edecektir.”* (Cevizci, 2009, s. 1068).

Bacon'ın asıl hedefinin *“bilgiden çok doğa üzerinde güç sahibi olmak, doğaya egemen olmak... ‘regnum humanum’u (insanın egemenliği)”* olduğunu belirtir Tülin Bumin. Regnum humanum'u *“insanın dünyanın efendisi olması, şeylere hakim olması, nesnelere kendisine hizmet edecek şekilde dönüştürebilmesi hedefi”*ni içeren bir tasarı olarak betimler (Bumin, 2010, s. 19-20). Bacon'ın yeni bilimsel yöntemini ortaya koyduğu Novum Organum'un birinci kitabının üçüncü aforizmasına göre; *“Bilgi ile insan gücü eşanlıdır. Çünkü tabiat, sadece yine tabiatın kurallarına uyularak kontrol altına alınabilir.”* (Bacon, 2012, s. 120). Bu sözler insanın doğaya egemen olmak için doğanın bilgisine sahip olması bunun için de doğayı gözlemlemesi gerektiğini, Bumin'in deyişi ile *“paradoksal bir biçimde insanın doğaya uyması gerektiği”*ğine dair Bacon'ın görüşünü net bir biçimde ortaya koyar (Bumin, 2010, s. 19-20).

Merchant'a göre, Bacon'ın yöntemi, bilimsel metod ile tekniği (techné/art) yani mekanik teknolojiyi, insan aklı ile alet yapan el becerisini, insan bilgisi ile gücünü birleştirmeye yöneliktir (Merchant, 1990, s. 172). Merchant, techné ve buna bağlı olarak da art/sanat kelimesinin Antik Yunan'dan beri doğal olmayan, doğada bulunmayan ve insan yapımı anlamını içerdiğini, kültür/doğa ikiliği gibi techné/doğa arasında da bir ikilik var olduğunu belirtir. Bilim ve tekniği birleştirme modeli ile Bacon doğa karşısına insan aklını, bilim ve tekniğini yerleştirir. Harari ise Bacon'ın bilim ve teknolojiyi bir araya getirdiği bakış açısına göre bilginin doğruluğundan çok bizi güçlendirip güçlendirmede, yeni şeyler yapmamıza imkan sağlayıp sağlamadığının önemli olduğunu ekler (Harari, 2019, s. 261). Farklı toplumların Bacon'dan önce de doğayı gözlemlediğini ve örnek aldığını belirten Capra, "*Bacon'dan beri bilimin amacı*"nın, "*bilgiyi doğaya hükmetmek ve onu denetim altına almak amacıyla kullanmak oldu*"ğunu belirtir. Onun doğaya bakışının tutkudan öte şiddet içerdiğini belirten Capra, Carolyn Merchant'tan referansla şöyle yazar; Bacon'a göre doğa, "*kendisini (her) gezenler tarafından avlanan*", "*hizmet etmeye mecbur*" ve "*köle*" yapılması gereken bir şeydi. O (she) "*bilim adamlarına direnirken bilim adamının hedefi doğanın sırlarını söküp almak için ona işkence etmek'ti*" (Capra, 1992, s. 56).

Altı bölümden oluşmasını planladığı "Büyük Yenilenme" projesinin (Great Instauration/ Instauration Magna) ikinci bölümünü oluşturan Novum Organum'da Bacon insanın yöntemli düşünme yani bilimsel düşünme ile doğayı tanıyabileceği ve ona hakim olabileceğini belirtir. "*Bilimin amacını doğa üzerinde güç, hakimiyet ve kontrol elde etmek olarak niteleyen*" ve "*bilimsel bilgiyle gücü ilk defa ilişkilendiren kişi*" (Keller, 1985, s. 33) olarak Bacon'ın "*doğayı insanlığın mutluluğu ve refahı için dönüştürmek; doğanın hizmetçiliğinden efendiliğine geçmek için büyük yenilenme adı altında yeni bir bilimsel tasarı geliştirdiğini*" belirten Çörekçioğlu, Paolo Rossi'nin çalışmasına atıfla, bu tasarının asıl amacının "*Adem'in doğayla dolaysız ilişkisine ve doğaya olan hakimiyetine geri dönmek olduğunu*" yazar (Çörekçioğlu, 2019, s. 189).

Benzer şekilde Merchant, Rönesans döneminde de hakim olan büyücü magus ile bilim adamı arasındaki değişimi açıklarken büyücünün doğanın organik düzeni içerisinde manipülasyon yaparak cennete ait ilahi güçleri yeryüzüne getirdiğini ancak Bacon'ın doğa üzerinde güç elde etmeyi insanlığın, Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovulduğu sonrasında kaybedilen güçlerini, yetilerini geri almaya, yeniden elde etmeye kadar genişlettiğini yazar. Magus'u, büyücüyü, doğanın hizmetkarından bilim

adamına çevirirken doğanın efendisi, sömürücüsü haline getirir, doğayı ise öğretmenden köleye çevirdiğini belirtir. Merchant, bu çeşit bir egemenlik durumunun yani bilim ve teknoloji ile ilk insanın sahip olduğu doğa üzerindeki egemenliğe geri dönme durumunun, insanın Tanrı gibi olacağı yeni bir durumu yansıttığını belirtir (Merchant, 1990, s. 169- 170). İnsanın bütüncül bir organizmanın içindeki bir öge olduğunu (simbiyotik ilişkileri) reddeden ve insanın teknoloji ve bilim aracılığıyla yapay bir dünya yaratmasının, 1920'lerin sonları ve 30'larda ortaya çıkan modern teknokratik hareketin ve insan tarafından, insan için yapay çevre yaratmayı hedefleyen düşüncenin temellerinin ve köklerinin Bacon'ın çalışmalarında aranması gerektiğini belirtir (Merchant, 1990, s. 172-186).

Tek Tanrılı dinler ve Orta Çağ doğa düşüncesinin açıklandığı bir önceki bölümde değinildiği gibi tek tanrılı inançlara göre tüm canlılar insan için yaratılmıştır ve Adem, bu canlılara isim vermesiyle en baştan onlar üzerindeki egemenliğini gösterir. Ancak kadının merakı nedeniyle Cennet'ten kovulmaları ile (Cennet'ten kovulmanın sorumlusu da doğa ile özdeşleştirilen kadındır) bu özelliğini kaybeden insanın Cennet'teki ilahi yaşamda sahip olduğu ayrıcalıklara yeryüzünde sahip olma gayesi ve çabasını gösterir Bacon'ın tutumu. Onun teknoloji kullanımı ve önerdiği yeni bilimsel yöntemle ulaşmayı hedeflediğinin insanın doğanın tüm gizemlerine hakim olduğu ve kendi yarattığı yeryüzündeki yapay Cennet, Cennet ütopyası olduğunu söylemek hatalı olmayacaktır.

Bacon'ın Yeni Atlantis adlı ütopya bir adayı anlatan çalışmasında yer alan Süleyman'ın Evi adlı hayali bilim ve teknoloji araştırmaları kurumunun amacını Süleyman'ın Evi'ne mensup bilgisi şöyle aktarır; *“Vakfımızın amacı, olan biten şeylerin nedenleri ve bilinmeyen yönleri hakkında bilgi edinmek, mümkün olan her şeye müdahil olabilmek için insanın egemenliğinin sınırlarını genişletmektir.”* (Bacon, 2006, s. 72). Bu sözler Bacon'ın insana güç sağlayan, yaşadığı toprakları ütopya bir cennet haline getirecek şeyin araştırma, bilgi edinme, deney ve gözlem olduğu düşüncesini yani bilimin insanı kurtuluşa götüren araç olarak görüldüğünü de net bir biçimde açıklar.

Yeni Atlantis'te Süleyman'ın Evi'ne mensup bilge yaptıkları çalışmaları anlatırken bitkiler ve hayvanlar üzerinde yaptıkları deneyler ve yapay yollarla bu canlıların normal özelliklerinden farklılaşmasını sağladıklarını, insan ihtiyacını daha fazla karşılar hale getirdiklerini, yapay yollarla değerli madenler, yağmur ve gökkuşağı üretebildiklerini belirtir. Kuşların uçuşlarını taklit edebilen makinelerden, suyun

altında giden denizdeki dalga değişikliklerinden etkilenmeyen gemilere, su içinde yanabilen ve söndürülemeyen Yunan ateşinden, ağır silahlar, savaş aletlerine her türlü makineyi üretebilen, hem kullanım hem de eğlence amacıyla roketler üretebilen teknoloji, bilgi ve beceriye sahip bir ülkedir Yeni Atlantis (Bacon, 2006).

Paolo Rossi'nin ve Carolyn Merchant'ın belirttiği gibi, Baconcu yöntemin, insanın bilimsel düşünme ve teknoloji kullanımı ile ilk insanın cennetten kovulmadan önceki yeteneklerine, doğaya hakimiyetine geri dönmeyi amaçladığını söylemek hatalı olmayacaktır. Yeni Atlantis örneğinde olduğu gibi bilim ve teknoloji Bacon'dan itibaren insan tarafından insan için yeryüzünde bir yapay cennet inşa etme ütopyasına dönüşür. Hümanizmin ideal insan yaratma ülküsü, ütopyası (daha sonra dönüştüğü formlar, özellikle Transhümanizm göz önüne alındığında) ise bilim ve teknoloji kullanımıyla son noktada ilk insanın ölümsüz yaşamına ulaşmaya götüren yol olarak belirlenir. Orta Çağ'ın insanı, ölüm sonrasındaki kurtuluşa götüren, sonsuz cennet yaşamına ulaşmasını sağlayan din, kilise, peygamber gibi otoritelerinin yerine insanın bu dünyada kurtuluşa erişmesini, bu dünyada ölümsüzlüğe ulaşmasını sağlayacak rasyonel akıl, bilim ve teknoloji geçer. Yeryüzü cennetini yaratmak için ölümsüzlük ütopyasında doğanın kaynakları sınırsızca kullanılabilir, değiştirilebilir, tüketilebilir çünkü insan akli, bilgi, beceri ve tekniği ile karşısına çıkan tüm sorunları çözebilecek güç ve yetenekte görülür.

Kısaca özetlersek ilk aşamada Aristoteles ve Batlamyus'tan beri inanılan yer merkezli, her şeyin belli bir düzen içinde, kendi doğal yerine doğru hareket gösterdiği kozmos anlayışı Copernicus'la yıkılır. İkinci aşamada Giordano Bruno, gökyüzü yasalarının yeryüzüne uygulanabileceğini görür ve sonsuz, sınırsız evren tasarımı önerir. Bir sonraki aşamada Bacon'la beraber bilgi ve güç eş anlamlı hale getirilir ve dönemin etkin insanı, homo faber, kendisine güç sağlaması için doğa bilgisine dolayısıyla doğaya egemen olmaya çalışır. Bacon bilimsel düşünme, doğaya dair yöntemli bilgi edinmeyle, doğa üzerinde egemenlik elde etme düşüncesini geliştirerek Collingwood'un belirttiği gibi mekanik doğa tasarımına geçişin önemli bir adımını oluşturur.

3.5.9 Doğanın Matematikleştirilmesi

Mekanik doğa tasarımına geçişin diğer bir önemli adımı ise doğanın matematikleştirilmesidir. Bumin, Bacon'ın deneyci ve güç istenci içeren biliminde modern bilimin koşulu olan doğanın matematikleştirilmesinin eksik kaldığını ve bu

eksiği ise Galilei'nin tamamladığını belirtir. Benzer şekilde Ahmet Cevizci de Felsefe Tarihi adlı çalışmasında Galileo'nun "*doğayı gerçekten kavramak, doğa alanında yeni bilgilere ulaşmak istiyorsak, yapılacak şeyin fenomenleri matematik dilinde çözümleyip ifade etmek olduğunu*" gördüğünü yazar (Cevizci, 2009, s. 981). Galileo'nun düşüncesini en iyi anlatan sözü; "*doğa kitabı geometrik harflerle yazılmıştır.*" (Koyré, 2004, s. 192). Galileo, artık kutsal kitapta bize anlatılana inanmak yerine gözümüzün önünde duran doğanın kendisine bakmak, deney ve gözleme başvurmak, geometri ve matematiğin yol göstericiliğine ihtiyaç olduğunu ortaya koyar. Galileo'ya göre,

Felsefe gözlerimizin önünde açık duran o koca kitapta, yani evrende yazılıdır; ancak yazılı olduğu dili öğrenip harfleriyle tanışıklık kurmadıkça onu okuyamayız. O matematiksel dille yazılmıştır, harfleri üçgenler, daireler ve öteki geometrik şekillerdir, onlar olmadan tek bir sözcüğü anlamak insan için olanaksızdır (Collingwood, 1999, s. 122).

Galileo bir yandan nominalistler gibi tikellere, deney ve gözleme yönelmiş, aynı zamanda Cevizci'nin belirttiği gibi cisimlerin özleri yerine davranışını yani hareketlerini araştırmasının ana konusu haline getirmiş, diğer yandan ise yukarıda da belirtildiği gibi Rönesans okültizmindeki Hermetik düşüncelerin etkisiyle Pythagoras ve Platon'un matematik düşüncesinden etkilenecek incelemelerini matematiksel yolla ifade etmiş, tüm doğanın matematik diliyle okunup anlaşılabileceğini söylemiştir. Ernst Bloch da Rönesans döneminde antik kaynaklara dönülmesinin antik filozofların görüşlerinin de yeniden keşfedilmesi sonucunu doğurduğunu ve Galileo'nun düşüncesinin şekillenmesinde de Pythagoras'ın yeniden keşfedilmesinin yattığını yazar.

Aristoteles'e göre, Platon'da olduğu gibi, gökyüzü değişmeyen sabit formların alanıdır ve soyutlama ile matematik ve geometri ile açıklanabilir ancak dünya değişimlerin alanıdır. Aristoteles'e göre her cisim doğal yerine, özüne doğru hareket devinim halindedir. Devindirici yani hareket nesneye içkindir ve erekseldir. Bir başka deyişle maddeye içkin olan özü, niteliği hareketini belirler. Bu dünyaya ait cisimler matematikle, nicelikle değil, niteliklerle ifade edilebilirdi. Bu nedenle her yerde aynı olan zamana ve mekana göre değişmeyen matematiksel ilkeler yeryüzünün sürekli değişim halindeki cisimlerine, varlıklarına uygulanamazdı. Aristoteles'e ve Antik dönem filozoflarına göre, "*bu dünya yaklaşıklar, aşağı-yukarılıklar dünyasıdır. Kesinlik bu dünyanın özelliği değildir. Matematik gökyüzüne uygulanabilir, böylece matematiksel astronomi yapılabilir; ama matematiksel fizik yapılamaz.*" dı (Bumin,

2010, s. 32). Bu algıyı deęiřtiren ise Galileo ile birlikte, fizik alanın, yani tüm evrenin geometrikleřtirilmesi olur. Galileo'nun dūřüncesi, “gerçeęi geometrik olana indirgeme dūřüncesidir. Bunun için Evreni geometrikleřtirir, yani, Fiziksel uzayı Eukleides geometrisinin uzayı ile özdeřleřtirir” (Koyré, 2004, s. 64) ve “Euclides geometrisinin sonsuz, türdeř ve tek biçimli yapısını kozmosun bütününe” (Çörekçioęlu, 2019, s. 216) uygular.

Galileo nitelik kavramını, cisimlerin ikincil özellikleri olan renk, koku, ses vb. gibi duyularla algılanan ve değişiklik gösterebilen özellikleri yerine birincil özelliklerini yani değişmeyen matematiksel ve niceliksel olarak ifade edilebilen özelliklerinin temel alınması gerektiğini belirtir. Galileo'nun yaptığı, “kısaca, niteliksel her şeyin atılması ve doğal gerçeğliğin bir nicelikler -uzaysal nicelikler ya da zamansal nicelikler, ama nicelikler, yalnızca nicelikler- bütününe indirgenmesiydi.” (Collingwood, 1999, s. 123). 17. yüzyıldan itibaren, “bilgi artık kesin bilgi anlamına gelir; olası ya da mümkün olan şeyler değil, kesin olarak bildiklerin bilgidir. Akıl tarafından açıkça anlaşılabilen veya matematiksel olarak ölçülebilen veya deneylerle ispatlanabilen şeye bilgi denir.” (Baumer, 2010a, s. 772-773) Bu nedenle Galileo'dan itibaren bilgi de doğadaki cisimler de matematiksel ve niceliksel olmak zorundadır.

Matematiksel olana, niceliksel, sayısal ve ölçülebilir bilgiye olan yönelimin dönemin üretim biçiminde yaşanan değişikliğe uygun olarak şekillendiğini belirten Bloch, Rönesans'la birlikte ticaretin ağırlık kazandığı burjuva-kapitalist pazar ekonomisine uygun olarak her şeyin sayısal olarak hesaplanabilir, ölçülebilir olmasının önem kazanmasında bulur bu değişimin nedenini. Galileo'nun hareket yasalarındaki önermelerini de aynı etkene bağlar. Orta Çağ'da her şeyin yerli yerinde olduğu, durgun sabit, değişime kapalı, bitmiş bir evren tasarımı olduğunu, bunun da kapalı pazar ekonomisine uygun olduğunu ancak Rönesans'la birlikte ağırlık kazanan ticaret, burjuva-kapitalist pazar ekonomisi ise çalışmaya ve harekete önem verildiğini belirtir (Bloch, 2002, s. 114-116).

Yeni etkin insan, homo faber'in bir icadı olan Galileo'nun teleskobu, Koyre'ye göre, niteliksel, cismin ikincil özelliklerinin terk edilmesi gerektiğine dair en önemli örnektir. Çıplak gözle yani salt duyularımızla görmekte zorlandığımız gerçeği, bilgiyi, bir alet yardımı ile teleskopla ediniriz. Galileo, insan bilgi ve teknolojisine dayalı bu icadı ile duyuların ötesine geçerek, bilimsel, kesin bilgiye ulaşır. Galileo'nun ulaştığı bilgilerden bazıları, yani ayın üzerindeki yükselteler, güneşin üzerindeki lekeler,

Venus'ün etrafındaki uydular gibi, güneş ve ay altı varlıkların daha önce Aristoteles'in belirttiği ve Hıristiyanlık tarafından da benimsenen göksel ilahi, mükemmel özler olmadıklarını kanıtlamaktadır. Buradan hareketle gökyüzüne, göksel ilahi alana ait olan matematiğin yeryüzüne de uygulanabileceği gözlemlerle de kanıtlanmış olur. *"Böylece, matematiği fiziksel gerçekliğin temeli yapıp, zorunlu olarak niteliksel dünyayı bırakmaya, Aristotelesçi dünyayı oluşturan bütün duyulur nitelikleri öznel ya da canlı varlığa göreli bir alana göndermeye vardı Galileo. Şu halde, kopma son derece derindir."* (Koyré, 2004, s. 75).

Galileo ile birlikte niteliksel özelliklerin tamamen bırakılarak, niceliksel olanın önem kazanması, doğadaki her şeyin geometrikleştirilmesi, matematiksel yöntemle uygun olarak ölçülebilir, nicel, sayılarla ifade edilebilen hale getirilmesi mekanik dünya görüşüne geçişin en önemli aşamasını oluşturur. Galileo'nun bu dönüşümdeki bir diğer katkısı ise onun Aristoteles'ten beri inanılan hareket yasalarını yıkması olmuştur. Aristoteles'e göre ağır bir cisim yere, dünyanın merkezine doğru düşer, hafif bir cisim ise özü, niteliği, doğası nedeniyle göğe doğru yükselirdi. Galileo ise bunun böyle olmadığını, bir cismin niteliği, doğası ne olursa olsun, hareket etmeye başladıktan sonra eğer dışarıdan bir kuvvet uygulanmazsa hareketine devam edeceğini ve yönünde değişiklik olmayacağını ortaya koymasıydı. Burada hareket cismin özüne göre ve yöne göre belirlenmiyor, cisme uygulanan kuvvete göre değişiyor ve bu hareket hesaplanabiliyordu. Hareket artık niteliksel değişken değil, niceliksel ve ölçülebilir hale geliyordu. Mekanik doğa düşüncesine geçiş ise Descartes ve Newton'la tamamlanacaktı.

3.5.10 Mekanik Doğa Tasarımı

Descartes zihninde en ufak bir şüpheye bile yer bırakmayacak açık, seçik, apaçık bilgiye ulaşmaya çalışır ve emin olmadığı, en küçük bir tereddüt yaşadığı tüm gelenek, bilgi, eski ön kabulleri bir kenara bırakır, kuşku duyamayacağı apaçık bilgiye ulaşmak için incelediği her şeyi en küçük parçalarına kadar ayırıp, analiz eder. *"Descartes yönteminin esası radikal şüphedir. O, güvenmemek için bir neden bulduğu her şeyden-bütün geleneksel bilgilerden, duyu izlenimlerinden ve hatta bir bedene sahip bulunduğundan kuşkulandır, ta ki kuşku götürmez bir şeye, düşünen birisi olarak kendi varlığına ulaşınca kadar."* (Capra, 1992, s. 59). Her şeyden kuşku duyan Descartes, kuşku duyan kendi varlığından şüphe edemeyeceği sonucunu *"dubito, cogito ergo sum"* çıkarır. Rüyalarında bile değişime uğramadan kalan tek şey şüphe duyması ve

şüphe duyan kendi benliğidir. Kuşkuyu da bir düşünme biçimi olarak nitelendiren Descartes'e göre kuşku insan bilincinin bir ögesidir. Öyleyse düşünen, kuşkulanan kişi/zihin için şüphe edilemeyecek kesin olan şey şüphe ettiğini bilmesidir. O kesin bilgiye kendi zihninden kendi düşünen/sorgulayan bilincinden, özbilinçten hareketle ulaşır ve bunu felsefesinin ilk prensibi olarak kabul eder ve diğer tüm gerçeği, geri kalan her şeyi kendi bilincinden hareketle kurgular.

Bacon'daki gibi bilginin insanın ihtiyacı/isteği üzerinden ya da Descartes'taki gibi düşünen insan, zihin, modern özne üzerinden ele alınması yeni bir dönemin işaretidir. Cevizci, bu düşünme tarzının modernliğin ruhu ile yakından ilişkili olduğunu ve bu yeni düşünce tarzına göre, yani bilginin nesne temelli değil özne temelli olarak kavranmasının, insan zihninin kapasitesi üzerinden hakikati araştırmasının, insanın evrensel kesin bilgiye yani entelektüel kesinliğe matematik ve geometri yoluyla varmaya çalışması sonucunu doğurduğunu belirtir (Cevizci, 2009, s. 1069-1070).

Desmond E. Clarke ise, Descartes'in tüm bilimlere uygulanabilecek yöntem arayışının sonucu olarak Kurallar adlı çalışmasında "*hakikati keşfe yarayan bir yol olarak "... sadece aklın doğal ışığını artırmayı düşüncelerini"* (x. 360) önermekte" olduğunu belirtir. Aklın doğal ışığının insan aklında zaten var olduğunu, öğrenilmesi yerine keşfedilmesi, ortaya çıkartılması ve geliştirilmesi gerektiğini, ancak bunu engelleyen, Skolastik yöntemler, geleneksel eğitim sistemi, önceki filozofların fikirleri, kısacası geleneksel eski olan ne varsa terk edilmesi gerektiğini belirtir. Clarke, bu yöntemi, yani hiçbir şekilde kuşkuya yer bırakmayacak evrensel kesinliğe (mathesis universalis) sahip olduğunu düşündüğü yöntem arayışını Descartes'in şöyle özetlediğini aktarır;

Bu düşünceler beni aritmetik ve geometri hakkındaki özel araştırmalarımla uğraşmayı bırakıp belli bir genel mathesis aramaya sevk ettiğinde, önce herkesin bu terimden kesin olarak ne anladığını ve sadece daha önce söz edilen bazı disiplinlerin değil, astronomi, müzik, optik, mekanik ve başka birçok disiplinin de neden matematiğin birer bölümü sayıldıklarını araştırdım ... çünkü "mathesis" kelimesi "disiplin" ile aynı anlama geliyor; geometri kadar diğer disiplinler de matematik olarak anılmayı hak ediyor ... Dolayısıyla, düzen ve ölçü konusunda öğrenilebilecek her şeyi açıklayan, belli bir konuyla sınırlı olmayan ve evrensel mathesis diye anılan genel bir bilim olmalıdır. (Descartes'ten aktaran Clarke, 2016, s. 101)

Descartes'in yöntemi şüphe olmakla birlikte şüpheyi ortadan kaldıracak, Galileo'dakine benzer şekilde duyuların yanıltıcı etkisinden kurtulacağı, apaçık,

gerçek bilgiye ulaşmada kullandığı parçalama, bölme, analiz, çözümlenme, kısaca matematik ilkeleridir. Değişmeyen evrensel kesinliğe matematikle ulaşma yöntemi onun niteliksel olanı doğa dünyasından çıkartmasına neden olur, tüm fenomenlerin boyut, kapladığı alan, biçim ve hareket gibi matematiksel kanıtlarla açıklanabileceğini, ölçülüp, matematiksel olarak hesaplanıp, sayılar ve formüllerle ifade edilebileceğini düşünür. Ona göre, “nesnelere ikincil niteliklerinin gerisindeki matematiksel olarak ölçülebilecek yönlerine, görünüş ya da fenomenlerin gerisindeki gerçekliğe” (Cevizci, 2009, s. 1162) matematikle ulaşılabilir.

Susan Bordo, Descartes’ın 1400-1600 yılları arasında yaşanan gelişmelerden (Reformasyon hareketleri nedeniyle artık tek bir Kilise’nin olmamasından, yer merkezli evrenin yıkılmasından, coğrafi keşifler ve teleskop gibi insanın görebildiği, bildiği dünyadan başka bir dünyanın olması gibi) dolayı ve onun 1619’da gördüğü kabus olarak nitelenebilecek rüyasındaki kaygı ve dehşet içeren dünyadan kurtulma amacıyla, tamamen objektif, kesinliğinden şüphe edilemeyecek, açık seçik gerçek bilgiyi aradığını, bunu matematik ve rasyonel akılla, insan bilincinden hareketle temellendirdiğini söyler (Bordo, 1987, s. 1-13). Benzer şekilde Carolyn Merchant da Descartes mekanizminin arkasında Reformasyon nedeniyle oluşan belirsiz durumun yattığını belirtir. Toplum, din ve evrendeki belirsizliğin yarattığı, toplumsal istikrarsızlığa ve bireysel sorumluluk problemlerine çözüm getirmenin amaçlandığını aktarır (Merchant, 1990, s. 194).

Kısaca özetlersek, Descartes öncelikle kendisinden kuşkulanamayacağı tek varlığı, şüphe duyan, düşünen bir varlık olarak, düşünen töz olarak kurgular kendisini. Onun tüm var olma nedeni, özü düşündürmektir. O artık mekandan ve maddeden, her şeyden bağımsız tam olarak düşünen bir tözdür. “Ben, bütün özü ya da doğası sadece düşünmek olan ve var olmak için herhangi bir mekana ihtiyacı olmayan ve maddi herhangi bir şeye bağlı olmayan, bir tözüm.” (Descartes, 1998, s. 19). Düşünen töz olarak varoluşun kanıtını ise Tanrı’da bulur. Zihninde Tanrı fikrine, idesine sahip olmasının nedenini Tanrı’nın bu ideyi zihne yerleştirmesinde bulur. Böylece kendi varlığını, özünü Tanrı üzerinden kanıtlayan, meşrulaştıran (ya da tam tersi, kendisi üzerinden Kilise ile bir ara yol bulmaya da çalışarak Tanrı’nın var olduğunu söyleyen) Descartes, kendisini düşünen bir töz olarak, zihin olarak kurduktan sonra kendi benliğinden, özünden yola çıkarak bu özelliğin tüm insanlarda bulunduğu sonucuna varır. İnsan artık bedenden bağımsızdır, sadece zihindir. Diğer tüm nesnelere baktığında ise onların sadece biçim, boyut ve hareketten ibaret olduğunu görür.

Buradan hareketle düşünen töz dışında kalan nesnel dünyaya ait olan her şeyin mekanik hareketler gerçekleştiren, zihinden yoksun, sadece yer kaplayan maddeler olduğu sonucuna varır. Düşünen töz olarak, bölünemez ve sadece insan beyinde epifiz bezinde yer aldığını düşündüğü Tanrısal özü paylaşan insan zihni dışında,

Descartes'a göre, doğal dünya tek bir şeyden, mekânın her yerine yayılmış olan maddeden meydana gelir. Şeyler arasındaki farklılığın, tek bir nesnenin veya maddenin farklı düzenleniş tarzları veya aynı maddenin farklı zamanlarla farklı yerlerdeki farklı eyleme biçimleriyle açıklanması gerektiğine inanan Descartes'ın terminolojisiyle ifade edilecek olunursa, sadece tek bir maddi töz vardır ve farklı nesnelere olarak gördüğümüz şeyler arasında gerçek ya da tözsel hiçbir farklılık yoktur. (Cevizci, 2009, s. 1166)

Ona göre üç tane töz vardır; Tanrı, ruh ve madde. Tanrı dışındaki diğer tözleri ayımlarken, ruhu şüphe duyan bilinciyle yani “düşünen töz” olarak kurar ve geri kalan her şeyi ise ruhtan, bilinçten yoksun maddeler dünyası. Onun evrensel bir kesinliğe ulaşma çabasının sonucu olarak, düşünen töz dışında, tek bir maddi töz önermesi ve bu maddi tözün davranışını Aristoteles'teki, her farklı maddenin kendi doğal yerine ulaşma çabası yerine Descartes, Galileo'da olduğu gibi basit mekanik fizikle yani “eylemsizlik, düzgün doğrusal hareket ve hareketin korunumu yasaları” (Cevizci, 2009, s. 1167) ile açıklar. Descartes'ın bu yöntemi, Kartezyen düalizmi, düşünen zihin (res cogitans) ile yer kaplayan, “özü yayılımdan ibaret olan madde” (Çörekçiöğlü, 2019, s. 200) (res extensa) olarak, yani insan ve diğer tüm varlıklar olarak ikiye ayırır dünyayı.

Maddenin özünü yer kaplama olarak belirlemesini balmumu örneği üzerinden açıklar. Bir balmumuna baktığında, onu rengi, şekli, sertliği, kayganlığı, kokusu ve tadı gibi duysal özellikleri üzerinden algıladığımızı ama balmumunu ateşe yaklaştırdığımızda eriyip tüm niteliklerinin değişime uğrayacağını söyler. Oysa balmumu dendiğinde zihinde değişmeyen tek bir imge canlanıyorsa, maddenin de değişmeyen, ortak bir özelliği olmalıdır. Bu öyle bir özellik, niteliktir ki eğer “onu ortadan kaldırırsak, cismi de ortadan kaldırmış oluruz, çünkü cismin varlığı bu nitelikle ayakta durur. Bu nitelik de uzamdır, yer kaplamadır |(extensio).” (Gökberk, 1985, s. 268) diyerek tüm madde dünyasını, tözü düşünmek olan zihin dışındaki tüm doğayı sadece yer kaplaması üzerinden tanımlar. İnsan/doğa, zihin/beden karşıtlıkları üzerinden derin koptuşa götürür onun düalizmi ve zihin dışındaki her şeyi sadece yer kaplayan, mekanik hareketler yapan, düşünmeyen, hissetmeyen (hissetmeyi de bir

düşünme biçimi olarak algılar (Kenny, 2006) özü yayılım olan maddeye ve makineye indirgemesine neden olur.

Maddeyi geometrik/matematik özellikleri, yer kaplama ve onun düşünce, zihin ve ruhtan bağımsız mekanik/otomatik hareketi üzerinden kavrayan Descartes'e göre tüm dünya, tüm doğa bir makine haline gelmiştir. Descartes'ın mekanize dünya düşüncesine göre, *“yaradılış anında Tanrı dünyaya, bir cisimden diğerine mekaniğin yasalarına göre aktarılan belli bir hareket ya da enerji yüklemiş ve ona bir daha müdahale etmeyi düşünmeyip, sorumluluğu insanın omuzlarına bırakmıştır.”* (Cevizci, 2009, s. 1004). Descartes, Galileo, Kepler ve Newton gibi bilim adamlarının çalışmaları ile ortaya koydukları hareket yasaları mekanik bir dünya düşüncesini yaratmaya yetiyordu. Tüm evren tek bir tuşa basılarak çalıştırılan, sadece belli görevleri yerine getirmek için çalışan, mantık, düşünce ve ruhun içinde yer almadığı, tamamen mekanik olarak hareket eden koca bir makineydi artık. Canlı bir hayvanla özdeşleştirilen, tüm parçalarının birbirlerini etkiledikleri, kendinde tin, ruh ve bedene sahip yaşayan dev bir organizma olan doğa artık açma kapama düğmesi ile çalıştırılmasının ardından her hareketi önceden bilinebilecek, ölçülüp, programlanıp, değiştirilebilecek bir İsviçre saati gibi mükemmelen işleyen, düzenli, kurulu, mekanik olarak hareket eden bir makineye dönüşmüştü. Öyle ki Descartes hayvanların düşünceden, bilinçten yoksun olarak hareket eden birer makine olduğunu öne sürüyordu. William Harvey'nin, *“Hayvanlarda Kalbin ve Kanın Hareketleri”* adlı çalışmasında yer verdiği üzere kan dolaşımının kalbin atardamarlar vasıtasıyla vücuda kan dağıtma işlemini de Descartes mekanik/otomatik bir işlem olarak kavlıyor, bedeninin bilinçdışı, istemsiz, mekanik hareketlerinden biri olarak öneriyordu, bu da bedeninin de bir makine/otomat olarak kavranmasına neden oluyordu.

“Maddenin zaman ve mekanda hareket ettiği”, harekete başlamasının ardından herhangi bir kuvvet uygulanmadığında maddenin hareketine devam edeceği düşüncesi, mekanik hareket yasalarının *“düşen bir elmadan, büyük hız içinde dönen göksel cisimlere kadar her alanda geçerli olduğu fikrinin ortaya atılmasıyla, doğa, mekan ve zaman içinde hareket halinde madde olarak tasarımlanır.”* (Öndin, 2018, s. 18).

Newton da Galileo ve Descartes gibi evrenin matematikle ve mekanikle açıklanabileceğine inanır. *“Philosophiae Naturalis Principia Mathematica [Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri] adlı eserinde, bütün cisimlerin hareketlerinin mekanik ilkeler yoluyla açıklanabileceği”*ni gösterir (Cevizci, 2009, s. 1000).

Galileo'dan evrenin matematikleştirilmesini, Decartes'tan mekanik evren görüşünü alarak aynı zamanda Bacon'ın deneysel yöntemini de kullanarak tüm süreci birbirine bağlayan Newton olmuştur. Ona göre,

tanrı, başlangıçta maddi parçacıkları, bunlar arasındaki çekimleri ve temel hareket yasalarını yarattı. Böylece bütün evren hareket etmeye başladı ve o gün bugündür değişmez yasalarca yönetilen bir makina gibi işlemeye devam etti. Mekanistik doğa anlayışı böylece, bütünüyle nedensel ve belirlenmiş dev kozmik makina anlayışıyla katı bir determinizme sıkı sıkıya bağlanmış oldu. (Capra, 1992, s. 68)

Organik doğa düşüncesinde, doğaya içkin bir akıl varken Descartes ile doğa tamamen akıldan/bilinçten arındırılarak, kendisini bilinç sahibi olarak var eden, bedenden bağımsız, tam bir zihin olarak varlık gösteren insanın, tam karşıtı olarak kurulur. Plumwood'un altını çizdiği üzere Antik Yunan'da Aristoteles'ten beri devam eden hiyerarşik bir varlık zinciri öngörülür doğada. Buna göre varlıklar sahip olduğu ruh çeşidine göre (ruha sahip olmayan cansız maddeden başlayarak besleyici ruha sahip bitkiler, besleyici ruha ek olarak duyuşal ruha sahip hayvanlar ve bunlara ek olarak akıl sahibi olan insanlar) hiyerarşik bir zincirin içine yerleştirilir. Ayrıca bu zincir, her varlığın bir üsttekine, bir üsttekinin var oluşuna hizmet edecek şekilde, teleolojik olarak birbirine bağlanmıştır. Oysa Plumwood'un belirttiği gibi Descartes'ın düalist yaklaşımı ile insan dışındaki her şey ruhtan, histen, akıldan, zihinden, bilinçten arındırılarak içinde hiçbir mantık ögesinin bulunmadığı, otomatik olarak hareket eden, bilinç dışı bir makine haline getirilir. Doğa artık;

zihnin ya da düşüncenin herhangi bir özelliğinden yoksun, salt şey, salt madde olarak zihinsizdir. Kendine ait hiçbir hedefi ya da maksadı yoktur (teleolojik veya iradi [cognitive] değildir). Ortadaki tüm hedef ve doğrultular insan bilinci tarafından dışarıdan dayatılır. İnsan âlemi özgürlük âlemdir, doğa âlemi ise sabit ve deterministtir, seçme yetisi yoktur. Doğa nötrdür, kayıtsız ve anlamsızdır, kendine ait bir çıkarı ya da önemi yoktur, zerrelere bitimsiz telaşından ibarettir; insanlar için taşıyacağı herhangi bir önem ya da değer ise insan bilincinin keyfi bir ürünüdür. (Plumwood, 2017, s. 150)

Anthony Kenny, Descartes'a göre, zihni belirleyenin zeka ya da mantık değil bilinç olduğunu belirtir. Descartes'e göre zihnin sadece insan düşüncesi ve isteklerini değil, aynı zamanda insanın görme, işitme, hissetme, acı ve zevk duygularını da içerdiğini belirten Kenny, daha önce Aristoteles'in insanı diğer canlılardan ayırırken zeka sahibi olması üzerinden bir ayırıma gittiğini fakat Descartes'ın zihne, duyuları, hisleri de eklediğini ancak sadece insanın gerçek hislere sahip olduğunu, hayvan bedenlerinde ise, örneğin acı gibi duyguların, bilincin eşlik etmediği saf bir mekanik

olay olarak gördüğünü yazar (Kenny, 2006, s. 213). Gökberk de benzer şekilde Descartes'ın varlığı Antik Çağ'dan farklı olarak "bilinç ve bilincin dışındaki dünya" olarak ayırdığını belirtir (Gökberk, 1985, s. 272).

Descartes, Prenses Elizabeth'e 1649'da yazdığı mektubunda, hayvanları makine olarak görmesinin nedenlerini açıklarken bedeni ve hayvanları hareket ettiren iki türlü prensip olduğunu, bunlardan ilkinin mekanik ve bedensel ikincisinin ise maddi olmayan, düşünen töz olarak tanımladığı zihin ya da ruh olduğunu yazar. Yaptığı incelemeler sonucunda hayvanlarda bu iki hareketten sadece ilkinin yani bedensel ve mekanik hareketlerin olduğunu bu nedenle hayvanlarda düşünen ruhun olmadığı sonucunu kesin olarak çıkarabileceğimizi belirtir (Descartes, 1991, s. 365).

Öte yandan Descartes, "İnsan Üzerine İnceleme" adlı çalışmasında bedeni de bir makine olarak kurgular ve ilk bölümünde insan yapımı makineler ile Tanrı'nın yaratımı olan insan bedeninin benzerliğini analogik olarak açıklar. Burada ayırt edici nokta bedenin ve hayvan hareketlerinin bilinç içerip içermemesidir. Descartes, insanın bedeninde gerçekleşen bir takım işlemlerin (kan dolaşımı, nefes alma gibi) uykuda olduğunda bile otomatik olarak devam etmesi nedeniyle bunları bilinçsiz hareketler olması üzerinden makinenin çalışmasına benzetir. Aynı zamanda hayvanları makine, otomatlar olarak kavramasını ise insanın ürettiği makineler ve Tanrı'nın yaratımı daha mükemmel makineler olan hayvanlar arasında yaptığı analogi üzerinden açıklar (Kenny, 1968, s. 103-202). Bu anlayışın Descartes sonrasında tıp ve biyoloji alanında da etkileri devam etmiştir. İnsan bedenini makineye benzetmenin sonucu "*hala bedeni bir makina, hastalığı makinanın bozulmasının sonucu ve doktorun görevini de makinanın onarılması şeklinde gören anlayışa dayalıdır*" (Engels'den aktaran Capra, 1992, s. 135).

İnsanın doğa karşısında kendisini akla sahip olma özelliğinden, Tanrı suretinde yaratılmasından dolayı her zaman ayrıcalıklı konumlandığı doğru olmakla birlikte varlıkların birbirine bağlı olduğu, birbirlerinin var oluşlarına hizmet ettiği, amaçlı hiyerarşik bir varlık zinciri, organik bir bütünlük vardır daha önce. Bacon ve Descartes ile, Baconcu empirizm ve Kartezyen düalizm, mekanizm ile bu tamamen değişir. Bacon doğanın bilgisini ele geçirerek ilk insanın Düşüş öncesinde sahip olduğu bilgi ve gücü geri kazanacağı bir teknolojik cennet ütopyası yaratırken, doğayı bilgisini, gücünü, gizlerini, kaynaklarını ele geçirebileceği bir araştırma ve bilgi nesnesine dönüştürür. Descartes ise, önce insanı şüphe, düşünme, bilinç üzerinden varlık kazanan modern özne, cogito olarak kurgular, bunun dışında kalan hiçbir şeyin varlık

kazanmasına izin vermez, sadece yer kaplayan, mekanik olarak hareket eden otomatlara, makinelere çevirir onları. Descartes'ın bu indirgemeci yaklaşımı nedeniyle yaşanan kopuş, zıtlık daha önce hiç bu kadar derin olmamıştır. Derece veya nitelik değildir artık farkın nedeni, Plumwood'un belirttiği gibi artık zihin/bilinç ya vardır ya da hiç yoktur; *“Zihin ve başlıca özelliği olan bilinç bir açma/kapama kavramı haline gelir - ya tümüyle vardır ya da hiç yoktur. Türler arasında bir ayırma ya da derece farklılıklarına mahal yoktur. Bir şeyin ya "zihni vardır" ya da yoktur ve zihin sahibi olma bilinç ya da "düşünce" gerektirir.”* (Plumwood, 2017, s. 154). Benzer şekilde, Lenoble da *“Descartes'ın iki töz anlayışıyla tarihte rastlanmayan ölçüde... insan ile doğanın kaderinin birbirinden ayrıldığını ifade eder.”* (Bumin, 1996, s. 36-37 aktaran Çörekçioğlu, 2019, s. 225).

Hayvanların zihne sahip olmadığını, nasıl bir saat bilinçsiz, mekanik olarak programlandığı şekilde çalışmaya devam ederse hayvanların da o şekilde tamamen içgüdüsel hiçbir ruhsal ya da zihinsel özellik olmadan bir saat gibi mekanik hareket ettiklerini belirtir. Onlar hayvanlar *“bizim yargımızdan daha doğru şekilde zamanı gösteren saatler gibi doğal ve mekanik olarak hareket ederler. Kuşkusuz ilkbaharda kırlangıçlar geldiklerinde, saat gibi çalışırlar... onlar sadece içgüdüleriyle ve düşünmeden hareket ederler.”* (Descartes, 1991, s. 304). Öyle ki Descartes, yukarıda belirtildiği gibi Prenses Elisabeth'e yazdığı mektupta belirttiği gibi hayvanların acı çekmediğini, çıkardıkları seslerin tıpkı makinelerin sesleri gibi mekanik sesler olduğunu düşünmüş ve hayvanlar üzerinde (canlı hayvanlar dahil) incelemeler yapmıştır. *“Hayvanların ıstırap çekmediğine inanan ve onların bir çarkın gıcirtularından daha fazla bir anlamı olmayan çığlıklar attığını öne süren Descartes, bizzat vivisection'ı savunmuştu... hayvanlara sistematik biçimde eziyet veren insanlık dışı uygulamalar halen devam etmektedir.”* (Capra, 1992, s. 125-126).

Ona göre, *“doğadaki her şey tam olarak mekanik yasalara göre hareket eder ve bu yasalar doğaya Tanrı tarafından dayatılmıştır.”* (Descartes, 1991, s. 134). Nasıl ki insan zihnini, kendi varlığını düşünen töz olarak kanıtlarken Tanrısal örnekleri içermesi üzerinden meşrulaştırıyorsa, burada da Tanrı tarafından mekanik bir doğanın yaratılmış olduğu fikri üzerinden mekanik doğa anlayışını meşrulaştırdığı görülür. Tanrı da doğayı bilinçten, ruhtan yoksun, karar alamayan, iradeye ya da dile sahip olmayan bir makine olarak yarattıysa biz neden onu istediğimiz şekilde açıp kapatıp, programlayıp, insana hizmet edecek otomatlar, makineler olarak doğayı, hayvanları, tüm kaynakları kullanmayalım. Bu kurgu, bilim ve sermaye, o dönem için söylersek

bilim ve yeni ortaya çıkmakta olan burjuva ve kapitalist pazar ilişkisi açısından da son derece önemliydi. İnsan bedenini Robert Boyle gibi eşsiz bir motora benzetmek ve Descartes gibi hayvanları bir saat düzeneği olarak görmek (Baumer, 2010a, s. 775), düşünen, bilinçli insan zihni dışındaki her şeyi madde ve maddenin zaman ve mekandaki mekanik hareketinden ibaret saymak, maddeyi basitleştirmek, akılcı biçimde kontrol edilebilir hale getirmek, Protestanlığın çalışmayı yüceltmesinde olduğu gibi etkin insanı, çalışmayı yüceltmek sermaye, burjuva amaçlarına hizmet eder. İnsan bedeni, hayvanlar, kadınlar, yerli halklar ve yeni keşfedilen topraklardaki kaynaklar, kısaca doğayla özdeşleştirilen her şey, sadece maddenin zaman ve mekandaki yer kaplama özelliği ve mekanik hareketinden ibaret hale getirilir ve bu mekanik çarkın parçaları olarak sermayeye hizmet etmek üzere yeniden programlanır.

Araştırmanın sınırları dahilinde kısaca özetlenmeye çalışıldığı gibi Orta Çağ'dan kırsalda gerçekleşen feodal hayat yerine 13-14. yüzyıl itibari ile kentlerde sermaye birikimi ve yeni bir tüccar sınıfının ortaya çıkışı ile başlayan ilk değişimler sonucu kan bağına bağlı soylu sınıfın yerine yeni bir toplumsal sınıf, burjuva sınıfı kent yönetiminde söz sahibi olur. Kendine yeterli kapalı malikaneler yerine kentlerde ticaretin ortaya çıkması, tarım yani doğaya bağlı üretim yerine makine yani kültüre bağlı üretim biçiminin geçmesi, kapitalist ekonomiye bağlı kentlerde yeni bir pazar oluşması, ekonomik, politik, toplumsal ve düşünsel pek çok değişikliğe neden olur. Kültürel alanda modern dönemin başlangıcı olduğu düşünülen Hümanizm ve Rönesans da İtalya'da bu sınıf tarafından finanse edilir.

Medicilerin Hümanistleri, Yeni-Platoncuları, Hermetik geleneği desteklemesi, nominalizm ve mistisizm görüşlerinin ağırlık kazanması ile birey, çok yönlü insan, modern özne ortaya çıkar ve önem kazanır. Hümanizmacı görüş bireyi, insanı, modern insan prototipini öne çıkartır. 14. Yüzyılda ilk ortaya çıktığı dönemde Antikiteye dönerek aradığı ideal insanı, dünya vatandaşı olarak tanımlarken, zamanla her şeyin ölçüsü haline gelen ideal insanı, Avrupamerkezci bir mantıkla kurgulamaya başlar ve coğrafi keşiflerde ulaşılan yeni topraklardaki yerli halklara, Batı dışındaki insana kendi değer ölçütünü, dilini, dinini, kültürünü dayatır. Bu Avrupalı'nın misyonerlik görevi olarak görülür. Yeni toprakları kendi toprakları haline getirip, bütün doğal kaynaklarına sahip olurken orada yaşayan halkı ise kölesi haline getirir. Efendi-köle ilişkisi coğrafi keşifler sonrasında yeniden tesis edilir. Yeni topraklar, yeni doğaya sahip ve egemen olmalıdır Avrupamerkezci bu yeni insan, orada yaşayan halklar da

merkezin ölçütüne göre değerlendirilip olgunlaşmamış, çocuksu, edilgen dışıl özellikte görülür, sahip olunması gereken birer doğal kaynak olarak ele geçirilir.

Mistisizm, insanın Tanrı'ya kilise gibi bir kurumun aracılığından bağımsız olarak kendi içsel yönelimi ile ulaşabileceği görüşü Reform hareketlerinin düşünsel temelini hazırlayan etkenlerden biridir. Reformasyon bir yandan din ve kilise baskısından insanları özgürleştirirken öte yandan burjuva düşüncesine uygun olarak çalışmayı, üretmeyi yüceltir. Dönemin hakim üretim biçimi haline gelen makineye bağlı üretim ve yeni kurulmakta olan kapitalist pazar ekonomisi, oluşan sorunları çözmek için rasyonel akla, nedenselliğe ihtiyaç duyar. Bu dünya, maddi dünya önem kazanır. İnsan içinde yaşadığı dünyayı gözlemlemeye başlar. Hareket, çalışma önemlidir. Her şey kesinlik içermelidir. Bilgi de. Doğa da. İnsan bir yandan dünya üzerinde yeni topraklar ele geçirirken, İsa'nın ulaşmadığı, Hıristiyanlığın bilinmediği yeni yerleri keşfediyor. Diğer yandan evrenin merkezini binyıldan uzun süredir devam eden Batlamyus evrenindeki yerküreden, dünyadan güneşe taşıyordu. Bu bilinen, kitaplarda ve vahiylerde yazılı olanların ötesinde başka gerçeklikler, başka bilgiler olduğunu, insanın çalışarak, araştırarak, keşfederek, düşünerek kesin bilgilere ulaşabileceğini ve bu bilginin kendisine güç kazandıracığını düşünüyordu. İlk insanın Cennet'ten kovuluşu ile kaybettiği Altın Çağ'daki, doğal güçlerini geri kazanarak, teknolojik bir cennet ütopyasını yeryüzünde kurabileceğini düşünüyor ve kurtuluşu ölüm sonrasında değil teknoloji ve bilimle yerküre üzerinde yaratacağı ütopya cennetinde arıyordu.

Aristoteles'in doğası, erekselci, her şeyin doğal yerine doğru hareket halinde olduğu, birbiri ile ilişkili bir hiyerarşi içinde yer alan farklı ruh düzeylerine sahip varlıklarının olduğu, kendine içkin akılsallığa sahip canlı bir organizmaydı. Orta Çağ'da Hıristiyanlık ve Skolastik düşünce içinde eritilmişti Aristoteles'in evren anlayışı. Tanrı tarafından insan için yaratılmış, tamamlanmıştı dünya. Kutsal kitapta tüm doğa bilgisi yer alıyordu. Araştırmaya gerek duyulmayan, ölüm sonrasında kurtuluşa ulaşmak için geçilen bir ara dünyaydı. Rönesans'la birlikte Antik metinlerin ortaya çıkması, Platon, Neo-platonizm ve Hermetik öğretilerin yeniden keşfedilmesi ile insan doğayı incelemeye araştırmaya başlamıştı. Doğanın gizemlerini araştırarak okült güçleri anlamaya, doğanın gizemlerini simya ve matematiğin, sayıların sembolik anlamlarını çözerek güç kazanmaya çalışan magus/büyücüler yerine 16-17. yüzyıldan itibaren bilim ve teknoloji ile insan doğaya hakim olmaya çalışıyor, doğanın bilgisini edinerek güç kazanıp, kendisine yeryüzünde bir cennet yaratmayı amaçlıyordu.

Bu yeni dönemde insan, kesin bilgiyi, gökyüzüne uygulanan matematik ilkelerin yeryüzüne uygulanması ile, değişmeyen kesin matematik ilkeleri değişimlerin alanı olan dünyaya uygulayarak tüm evreni, doğayı matematik ilkelerle kavrayabileceğini düşünüyordu. Tüm dünya, madde her türlü niteliksel özelliklerinden arındırılarak matematiksel, geometrik özellikleri ile maddenin birincil özellikleri olan şekil, boyut ve hareketleri ile varlık kazanıyordu. Her şey nicel olarak, sayılarla ve matematiksel formüllerle ifade edilebilir hale geliyordu. Yaşayan bir hayvana ya da insanın bir örneği olduğu organların uyum içinde, birbirlerini destekleyerek, etkileyerek çalıştıkları, karşılıklı ve simbiyotik bir ilişki ve etkileşim içinde, bir yandan düzenli diğer yandan değişken ve tahmin edilemez, canlı, yaşayan, akıllı, duyan, hisseden, acı çeken, içinde tin, ruh ve bedeni barından organik makrokozmos bir makineye dönüşüyordu. Hareketi çalışmayı olumlayan düşünce tarzına ve makinelerle standart materyal üretimine bağlı olarak, tözü düşünmek olan zihin dışındaki her şey, insan bedeni, hayvanlar ve tüm dünya, doğa, tek tuşla çalışan, özü yer kaplama, yayılım ve bilinçsiz mekanik hareketler olan, ruhtan, akıldan, zihinden, canlılıktan yoksun mekanik devinimler gösteren koca bir makineye benzetiliyordu. İnsan ve doğa, zihin/beden hiç olmadığı kadar birbirinden uzaklaşıyor, farklı tözler olarak algılanıyordu. Düşünen töz dışındaki her şey zaman ve mekanda, mekanik olarak yayılım gösteren makineydi artık. Düşünen töz olarak insan, mekanik hareketlerden ibaret yer kaplayan makine olarak tasarımılanan doğa üzerinde yükseliyor, insan için, insanın amaçlarına (bahsi geçen Avrupamerkezci değer ve ölçütlere) uygun olarak yepyeni bir dünya yaratıyordu.

3.5.11 Mekanik Doğa Görüşünün Sanata Yansımaları

Skolastik gibi Gotik sanatın da 14. yüzyıl sonu, 15. yüzyıl başı itibari ile çözülmeye başladığını, Gotik sanatta süslemenin ağırlık kazandığını, süsleme ile dış cephede pitoresk etki yaratmak amaçlanırken, Almanya’da yaygınlaşan Hallenkirche’lerin iç mekanlarına yapılan aşırı bitkisel bezemenin adeta bir ormanı andırdığını, bu nedenle Almancada “waldenweben” yani ormansı olarak anıldığını belirtir (Akyürek, 1994).

Fransız Gotik sitilinde mimari elamanları, yapının tüm iskeleti ile görünür bağlantılar oluştururken 13. yüzyıl itibari ile başlayan İngiliz Gotik sitilinde (Şekil 3.63) bu bağlantılar aşırı süsleme altında kalır. Giderek detaylar artar. Doğa etkisinin arttığını belirtmek fazla yorum getirmek olacaktır ancak Skolastik ve Gotik’teki

çözülmenin başladığı, doğadan detayların eklenmesiyle Gotik'in klasik belirleyici özelliklerinden uzaklaştığını, bu özelliklerin süsleme elemanlarının altında gizlenmeye başladığını belirtmek yerinde olacaktır.



Şekil 3.63 Alan of Walsingham, *Ely Katedrali, Lady Şapeli*, 1321, Cambridgeshire, İngiltere

<https://www.flickr.com/photos/paul-mcclure/27337850149>

Sanatçıların Hayat Hikayeleri adlı çalışmasında Vasari, Rönesans resminin habercisi olan Giotto di Bondone'ye ayırdığı bölüme şu sözlerle başlar;

Bence ressamlar model olarak sürekli kullandıkları, en zarif, en güzel taraflarını taklit etmeye ve tıpatıp yaratmaya hep çabaladıkları doğaya ne borçlularsa Floransalı ressam Giotto'ya da aynısını borçlular. Çünkü iyi resim yapmanın yöntemleri ve ana hatları uzun yıllar boyunca savaşın yol açtığı harabelerin altında gömülü kaldıktan sonra, Tanrı yardımıyla, sanatı kurtaran ve eski durumuna kavuşturan kişi, yeteneksiz sanatçılar arasında doğmuş olsa da Giotto oldu (Vasari, 2013, s. 51).

Vasari'nin belirttiği üzere bir köylü çocuğu olarak koyunlarını otlattığı sırada doğadan gözlemler yaparak ve hiçbir kurumdan ya da ustadan eğitim almadan yaptığı çizimlerle dönemin ünlü sanatçısı Cimabue tarafından keşfedilen Giotto sanatta doğaya ve yeryüzüne dönüşün öncüsüdür. Scrovegni Şapeli/Arena Şapeli fresklerinde örneğini gördüğümüz üzere, Orta Çağ'ın ilahi mekanını temsil eden ve hiçbir dünyevi

ayrıntıya, doğa ögesine yer vermeyen altın yıldızlı arka planı terk ederek yerine gökyüzünün mavi rengini resme dahil eder. Bu dönemine göre son derece devrimci bir yaklaşımdır. Çünkü göksel alan Antik Yunan'dan beri ilahi ve kutsal olarak düşünülse de insana görüldüğü gibi, yani duyuyla algılandığı gibi mavi olarak değil, Orta Çağ sembolizmine uygun olarak altın yıldız, sarı ile resimde, ikonalarda yer buluyordu. Doğada gördüğümüz, duyuvarımıza görünen haliyle gökyüzünün mavi rengini resmine taşıyan Giotto'nun figürleri dinsel bir hikaye anlatsa ve eski gelenekten izler taşımaya devam etse de bu dünyaya aittir. Orta Çağ'ın ilahi figürleri gibi artık uzatılmış, gökyüzüne yükselecekmiş gibi durmuyor, boşlukta süzülüyor, ayaklarını yere sağlam bir şekilde basıyor, hafifleyerek gökyüzüne uçacakmış gibi değil de kütle olarak ağırlığını hissettiriyordu. Bu dünyaya ait yaşayan insanlar gibi maddesel, kütleli, hacmi ve ağırlığı olan figürlerdi artık resimde yer alan.



Şekil 3.64 Giotto di Bondone, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1306, Fresko, Scrovegni Şapeli/Arena Şapeli, Padova

[https://wikioo.org/ko/paintings.php?refarticle=8XY4XB&titlepainting=Lamentation%20\(The%20Mourning%20of%20Christ\)&artistname=Giotto%20Di%20Bondone](https://wikioo.org/ko/paintings.php?refarticle=8XY4XB&titlepainting=Lamentation%20(The%20Mourning%20of%20Christ)&artistname=Giotto%20Di%20Bondone)

Şapelde yer alan en bilinen ve en etkileyici resimlerden biri olan Ölü İsa'ya Ağıt (Şekil 3.64) sahnesinde, resim diyagonal olarak ikiye bölünmüştür. Mavi gökyüzünde melekler İsa'nın ölümü nedeniyle acı çekmekte, üzüntülerini göstermektedir.

Yeryüzünde yer alan figürler arasında hakim duygu üzüntü, ağıt, yastır. Tüm figürlerin beden hareketlerinde ve yüzlerinde çektikleri acı, üzüntü derinden hissedilir. Figürlerin ağırlığı, gerçeklikleri, bu dünyada varlık gösterdikleri bellidir. Elbiselerinin altından vücutların hacmi ve hareketleri anlaşılacaktır. Hem fiziksel özelliklerini hem de çekilen acının etkisini yansıtacak şekilde verilmiştir.

Orta Çağ resminde olduğu gibi frontal, yan yana dizilmiş figürler yoktur. Farklı açılardan resme dahil edilmişlerdir, hatta arkadan gösterilen figürlerden biri resim düzlemini aşmış, resmin çerçevesini kırmış, izleyiciye doğru taşmıştır. Arkası dönük iki figürün arasındaki boşluktan izleyiciyi resme bakmaya, bu acıyı beraber yaşamaya, sahneye katılmaya davet ediyor gibidir. Tüm figürler, melekler ve resmi ikiye bölen doğa ögesi dikkati İsa'nın yüzüne yönlendirir. Mecdelli Meryem'in İsa'nın ayaklarına dokunuşunda ve Meryem'in sanki bir annenin ölen oğlunun başını dizlerinin üzerine alıp ona son kez sarılarak acı, üzüntü ile veda edişinde olduğu gibi insan hayatındaki en zor, en acılı anlarından birini, en sevdiği insanın ölüm anını yaşamaya tanık oluruz. Sanki başlarındaki haleler kaldırılrsa, karşımızda beklenmeyen bir ölüm anında yaşanan acı, üzüntü gibi insani duyguların en yoğun yaşandığı an kalır. Böylesi önemli ve özel bir ana tanıklık ederiz. Dinsel bir hikaye olsa da anlatılan en insani özellikler ve duygular yüklenerek, yaşanan en doğal, gerçeğe uygun hali ile anlatılmaya çalışılmıştır.

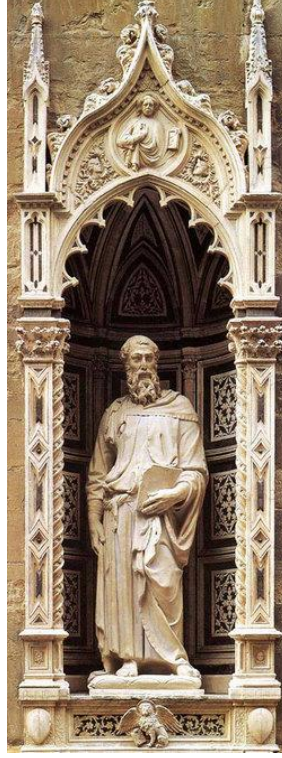
Olayın geçtiği yeri belirtmek için özel bir çaba sarf etmese de Giotto, sahneyi ikiye bölen doğa ögesi olarak bir dağ kütlesi ve en geride yapraklarını dökmüş kuru bir ağaca yer vermiştir. Ağaç, kurudur, doğa da İsa'nın ölümünden dolayı yasta gibidir ancak İsa'nın ölümünden üç gün sonra yeniden canlanacak olması nedeniyle ağacın da doğanın kendini yenilemesi, ebedi yaşamı vurgulaması söz konusudur. İnsan ve doğa ilişkisinde Rönesans'a doğru Giotto'da olduğu gibi insanın doğayı gözlemlemeye başladığını, sanatçının doğaya yöneldiğini, Orta Çağ'ın katı kurallarına uygun olarak yapılan resim anlayışını terk etmeye başladığını söylemek yerinde olacaktır. Nominalist düşüncenin etkisiyle bu dönemde dış dünyaya, tek tek nesnelere, giderek deney ve gözleme ağırlık verilmeye başlanacaktır. Doğa, nesnelere, insanlar, kısaca bu dünyada yer alan ne varsa gözlemlenmeye başlar. Bunun bir sonucu olarak Orta Çağ kalıplarına uygun resim anlayışı yerine hem dış dünyanın tek tek nesnelere hem de insanın iç dünyasının yansıması olarak duygularının gözlenmesini ve sanata aktarılmaya çalışıldığını görürüz.

Giotto'nun bu tutumunda, *“doğa ile dost olan, kuşlarla konuşan, hiçbir canlı varlığa yabancı olmayan”* Aziz Francesco'nun kenti Assisi'de büyümesi ve onun öğretilerinden etkilenmesinin de yansımalarını gören Engin Akyürek'e göre, Giotto *“resimsel mekanı gerçek bir hacimsel uzay olarak göster”*ir. Onun *“resim çerçevesi içinde doğadan olmayan hiçbir şey”* yer almadığını hatta gökyüzünü mavi bir fona dönüştürürken bile melekler arasındaki boşluğu, doğal olarak bu dünyadaki cisimler arasındaki boşluğun doğa olması nedeniyle, doğadan bir öğe olarak kullandığını belirtir (Akyürek, 1994, s. 106-107). Giotto'nun doğaya ilgisi ve gözlemlerini resme yansıtması dönemin yeniliği olarak net bir şekilde resimlerinde görülse de bu doğa öğelerinin resimde anlatılan sahnenin etkisini arttırmaya yönelik olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Ağacın ölümü, yeniden doğuşu, yenilenmeyi, ebedi yaşamı vurgulaması, dağın/duvarın sahneyi ikiye bölerek, aynı zamanda dikkati İsa'nın yüzüne çekmesi gibi. Kendi başına bir anlamı olmayan sahnenin anlamını vurgulan öğelerdir kullanılan. Yenilik ise bu öğelerin gözleme dayalı, gerçeğe yakın, natüralist bir anlayışla verilmeye başlaması, resmin gökyüzünden, ilahi bir mekandan yeryüzüne, dünyevi alana inerek anlatılan hikayenin bu dünyada bir mekanda gerçekleşiyor olmasıdır.

Mistisizmin etkisi ile bu dönemde duyguların, iç dünyanın daha fazla resme dahil olması nedeniyle Pieta sahnelerinin arttığını ve bu örnekteki gibi dinsel bir hikayeyi Giotto'nun yeryüzüne indirdiğini belirten Akyürek'e göre, Giotto bu öyküde yer vereceği figürlerin, *“gerçek yaşamda nasıl davranacağını, gerçek insanların bu tür olaylara nasıl tepkiler gösterebileceğini uzun uzadıya incelemiş, gözlemler yapmış, düşünmüş”* olmalıdır (Akyürek, 1994, s. 108). İnsan öğesi artık daha dünyevi, ağırlığı, vücut hatları, hacmi belli olan, ayakları yere basan, duyguları, acıları, insani özellikleri ile resme dahil olmaya başlar. Hümanist anlayışın ilk belirtileri görülmeye başlar bu insani tavırlarda. Dini bir hikaye anlatılsa da bu dünyada ve yaşayan insanlar arasında geçer hikaye. Hepimizin hayatında yaşadığı, tanık olduğu, o acılı ana, ölüm anına tanıklık eder gibi hisseder, aynı evrensel insani duyguyu paylaşıyoruz.

Tahıl ambarı aynı zamanda da bir kilise olarak kullanılan Orsan Michele'nin dış cephesinde yer alan nişlere yerleştirilmek üzere esnaf loncaları tarafından sipariş edilen on dört adet heykel Rönesans'ın ilk heykel örnekleridir. Yapı hem ekonomik, ticari, sivil bir yapı iken aynı zamanda bir dini yapıdır. Yapı bu özelliği ile Rönesans'ın Orta Çağ'a özgü teolojik yapısının devam ettiğini ancak Yeni Çağ'ın bu dünyaya dönüşünü, ticarete dayalı Pazar ekonomisi, yeni toplumsal sınıf olarak burjuvanın ve

yeni modern insanın doğuşunu gösterir. Tam bir kesişim ve dönüşüm anıdır. Nişlere yerleştirilen heykeller de bu dönüşümü yansıtır. Orta Çağ'ın mekana bağlı, mekanı destekleyen heykellerinden ziyade burada heykel mimari bir öge olarak bir niş içine konulsa da mekandan kopmaya, heykel sanatı da mimariden ayrılmaya, bağımsız sergilenecek bir heykele dönüşmeye başlar. Donatello'nun Aziz Mark adlı heykeli (Şekil 3.65) bu dönüşümün en iyi örneklerinden birini verir.



Şekil 3.65 Donato di Niccolo Bardi, *Aziz Mark Heykeli*, 1411-1413, mermer, 236 cm, Orsan Michele, Floransa

[https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Mark_\(Donatello\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Mark_(Donatello))

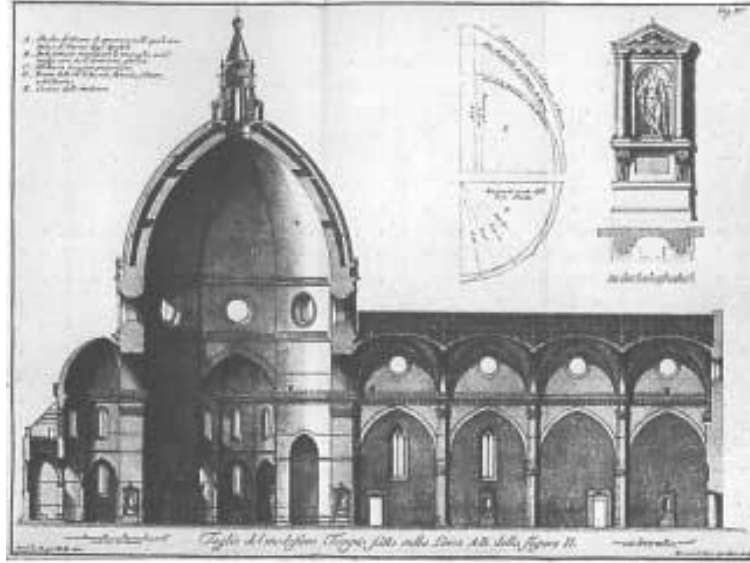
Heykel, dokumacılar, ketenciler loncasının siparişi üzerine yapılır ve Aziz Mark ile temsil edilir. Orsan Michele de olduğu gibi heykelde de tinsel ve dünyevi olanın bir aradalığını görürüz. Heykelde kullanılan kumaş kıvrımları düz olan sağ bacakta düz olarak aşağı doğru akarken, Antik döneme özgü kontraposto kullanımı ile solda kıvrılan bacakta bu akış bozulur. Sol diz kalın kumaş örtüsünün altından hissedilir. Eller oldukça rahattır, Mark sol elinde bir metin, kitap tutar. Heykelin duruşu, kontraposto kullanımı Antik dönem etkisini gösterirken, Aziz Mark'ın yüz ifadesi Orta Çağ'ın ifadesiz yüzü yerine bu dünyada yaşayan, hisseden, duyan düşünen bir insanın

betimlendiğini gösterir. Burada yine hümanist bir tavır gözlenir. Bu dönemde sanatçının hem Antikiteye hem de doğaya döndüğünü, atölyesinde modelden çalışmaya başladığını ve hümanist bir tavır sergilediğini heykel açıkça yansıtır. Doğaya dönüşle anlatılmak istenen sanatçının Antik dönem kalıntılarında, çevresinde gördüğü nesnelere, canlılara, insanları gözlemleyerek, modelden çalışarak insanların hem dış görünüşleri hem de duyu ve düşüncelerinin beden ve yüze yansımalarını araştırıp incelediği, heykelle doğaya uygun natüralist bir biçim ve ifade kazandırdığıdır.

15. yüzyıl itibari ile özellikle Floransa’da sermaye birikimi, ticaretin önem kazanması, Mediciler gibi ailelerin sanatçılara, şair ve yazarlara, dönemin filozoflarına mesenlik yapmaya başlaması, bankacılıkla da meşgul olan, finans ve politikada ağırlık kazanmaya başlayan ailenin sanatı *“prestij ve ün aracı”* (Öndin, 2016, s. 42) olarak görmesi söz konusu olur. Mediciler, sanatçıların yaratacağı eşsiz güzellikteki mimari ve sanat eserleri ile hem şehri güzelleştirmek, yönetimde oldukları şehrin ünlenmesini sağlamak, hem de halka iş imkanı sağlayarak onların sevgi, güven ve desteğini elde etmeye çalışır. Doğuştan kan bağı üzerinden gelen bir saygınlığa sahip olmasa da çalışarak, halka iş imkanı sağlayarak ve sanat yapıtları ile şehre, şehrin insanına, ekonomisine ve ününe katkı sağlayarak kendileri de prestij ve ün kazanmayı amaçlar. Aynı zamanda Gotik dönemde her şehre özgü, şehrin adını yaşatan büyük bir katedral yapılırdı. Floransa’da da bu amaçla Santa Maria del Fiore Kilisesinin (Şekil 3.66) yapımına 13. yüzyıl sonunda başlanır ancak kilise Kuzey Avrupa gotik katedrallerdeki gibi göğe doğru yükselen bir form yerine daha yatay bir formda inşa edilir. Burada *“bütün vurgu yatay öğelerdedir, ne kilisede yer alan geometrik öğeler arasında bir kaynaşma ne de gökyüzüne doğru yükselme gibi bir eğilim vardır, bina sağlam bir şekilde ve kütleli olarak yerdedir.”* (Kleiner, 2013, s. 418).

Burada değinilmek istenen kilisenin genel olarak mimari yapısından ziyade özellikle Brunelleschi tarafından yapılan kubbesidir. Brunelleschi, Pantheon’dan beri görülmemiş genişlikte sekizgen bir açıklığı kapatmayı üstlenmiştir. Dönemin düşünce yapısının sanata yansımaları bağlamında üzerinde durulması gereken ilk özellik Hümanist yaklaşımda olduğu gibi Brunelleschi’nin Antikiteye dönmesidir. Donatello ile Roma’ya giden Brunelleschi, Roma’da bulunduğu dönemde Antik Roma dönemi kalıntıları arasında dolaşmış, araştırmalar yapıp gözlemde bulunmuş, notlar almış adeta Hümanistlerin Antik dönem metinlerini çevirmeleri gibi Antik mimari öğelerin

çevirisini yapmış, yaşadığı döneme uyarlamış, karşılaştığı mimari, teknik sorunların çözümünde kullanmıştır.



Şekil 3.66 Filippo Brunelleschi, *Santa Maria del Fiore* kubbesi, 1420-1436, Floransa

https://www.researchgate.net/publication/321918074_Facade_Installation_Optimization/figures?lo=1

Hem Medicilere hem de Brunelleschi'ye ün ve prestij sağlayacak, adlarını sonsuzluğa yazdıracak kubbenin yapımında Brunelleschi, dönemin ticarete dayalı pazar sistemine ve makine kullanılan üretim biçimine uygun olarak teknik sorunları neden-sonuç ilişkisi üzerinden düşünüp rasyonel zihinle, matematik ve geometri kurallarına uygun olarak çözmeye çalışmıştır. Böylece büyük bir açıklığı, Toskana bölgesinin ahşap doğal kaynaklarının yetersizliği nedeniyle ve maliyeti azaltmak amacıyla iskelesiz, arada merdiven ve geçitlerin yer aldığı çift cidarlı bir kubbe ile kapatabilmesi büyük bir mühendislik başarısı olarak tarihe geçer. Brunelleschi, Roma'da yaptığı inceleme ve gözlemlerine dayanarak "*doğru geometri ile doğru yapım tekniğini bütünleştirerek kubbeye yapımın her aşamasında kendi kendini taşıma özelliği kazandırmıştır.*" (Önay, 2011, s. 111). Bu başarıda ve sorunları çözmede, Gotik yapılara hakimiyeti, Roma kalıntıları üzerinde yaptığı incelemeler kadar ilk mesleği olan kuyumculuk bilgisi, mekanik aletler, bunların çalışma şekli ve hareketlerine olan merakı üzerine çarklar ve saat yapımını da öğrenmesi etkili olmuştur. Brunelleschi, Rönesans'ın çok yönlü sanatçılarından biridir, heykel ve mimariye hakimiyeti kadar teknik ve mekanik üzerinde de kendisini geliştirmiştir.

Bunun sonucu olarak karşılaşılabileceği her sorunu önceden düşünmüş, bunlar için modeller hazırlamış, 16 yıl süren uygulama süresinde ortaya çıkan sorunları çözmek için ise hemen makineler tasarlamış, düzenekler geliştirmiştir. Örneğin, “yük kaldırmak için denge ağırlıkları ve tekerlekler kullanarak, daha önce altı çift öküzün zar zor kaldırdığı yükü tek bir öküzün kaldırmasını sağladı” kubbe yükseldikçe işçilerin yemek için aşağı inip çıkmalarının zaman kaybı yaratması nedeniyle “kubbede mutfak donanımı olan, şarap da veren yemekhaneler açmanın bir yolunu buldu.” (Vasari, 2013, s. 134).

Brunelleschi, dönemin etkin, farklı alanlarda kendini geliştiren, gözlem, inceleme, araştırma yapan, Antik kaynak ve örnekleri inceleyen, matematik, geometriye hakim, neden-sonuç ilişkileri kurabilen, teknik sorunları çözmede usta olan, hiçbir zorluk sorun karşısında pes etmeyen sanatçıların, dehaların ilk örneklerinden biridir. Aynı zamanda çalışan, araştıran, bilen, kendi yeteneğinin farkında, teknik, matematik, mekanik bilgiye hakim, rasyonel, modern insanın, öznenin ilk örneklerindedir. Brunelleschi'nin kubbesi ise, elindeki teknik bilgi, beceri ve akılla bu yeni insanın daha önce yapılan eserleri (Pantheon gibi) aşarak doğadaki örneklerle (şehrin çevresindeki doğa öğeleri gibi) yarışabileceğine olan inancını gösterir. Öyle ki Vasari'ye göre, kendisinden önce kimse, “bu kadar yükseğe çıkan... bina yapmamış, göğe meydan okuma riskine de girmemiştir... görünüşe bakılırsa bu bina gerçekten gökyüzüne meydan okumaktadır, bunca yükseğe çıkarak Floransa çevresindeki dağlarla boy ölçüşür gibidir.” (Vasari, 2013, s. 137).

Brunelleschi'nin 1420'lerde matematiksel, lineer, tek nokta perspektifini keşfi ise dönemin değişen bakış açısının bir başka önemli örneğidir. Bu dönemde keşif, inceleme buna bağlı olarak da görme diğer duyular arasında önem kazanır. Panofsky, Dürer'in perspektif tanımından ve Alberti'nin resim üzerine yazılarından hareketle perspektif kelimesini “resmi yapılan şeye açık bir pencerenin içinden bakmak” şeklinde tanımlar. Panofsky, “Perspektif Simgesel Bir Biçim” adlı çalışmasında, Antik dönemden itibaren dönemlere özgü farklı perspektif kullanımlarını örnekledikten sonra Dürer ve Alberti'nin de açıklamaya çalıştıkları ve bugün kullandığımız anlamda modern, doğrusal/lineer perspektifin başlangıcı olarak Güney'de Giotto ve Duccio'nun Gotik ve Bizans resim sanatı ilkelerini birleştirerek başlattığı resimsel mekandaki değişikliği, Duccio'nun tavanda daha sonra Lorenzetti Kardeşlerin zemin döşemesinde tek kaçış noktası kullanımı ile devam ettirdiğini, Kuzey'de ise 14. yüzyılda özellikle Fransa'da Usta Betram, Usta Francke gibi isimler tarafından ilk

örnekleri sergilenen kaçış noktası kullanımının ancak Jan van Eyck ile bilinçli bir birlik kazandığını belirtir. “*Matematiksel olarak tamamen doğru bir doğrusal/lineer perspektif yöntemi*”nin ise Brunelleschi ve Alberti tarafından geliştirildiğini ekler. Perspektifin tamamen matematik ilkelere göre düzenlenmesi, resim düzleminin, mekanın tamamen matematiğe göre oluşturulması, mekanın geometrikleştirilerek resme dahil edilmesini aynı zamanda Aristotelesçi dünya anlayışının da yıkılması ile ilişkilendirir Panofsky. Ona göre, “*sonsuzca uzanan ve isteğe göre yeri belirlenebilen bir kaçış noktasını merkez alan mekan anlayışına sahip*” merkezi perspektif fikri, Giordano Bruno’da ortaya çıkacak olan evrenin sonsuzluğu fikrini de destekler. Aynı zamanda bu süreklilik, mekanda yaratılan sonsuzluk fikri, niceliğe yani sadece üç fiziksel boyuta indirgenerek oluşurken sanatçı ve izleyicinin “öznel görsel izlenim”i son derece rasyonelleştirilerek mekan ve izleyici bakışı nesnelleştirilmiştir (Panofsky, 2017, s. 38-51).

Rönesans sanatçılarının resim düzlemini, izleyicinin inşa edilmiş resim dünyasına içinden baktığı transparan bir pencere olarak algıladıklarını belirten Kleiner’e göre, perspektif, “görmenin rasyonelleşmesini” sağlayan şeydi. Perspektif, insanın rastgele ve sonsuzca farklılık gösteren görme duyusunu, matematikle açıklanan tek basit bir kurala indirgemesine neden oluyordu. Dönemin modern bilim ve teknoloji gelişmeleri ile de ilişkili olarak resim düzlemi kesin olarak ölçülebilir, netliklerin, matematiğin alanı haline geliyordu (Kleiner, 2013, s. 565).

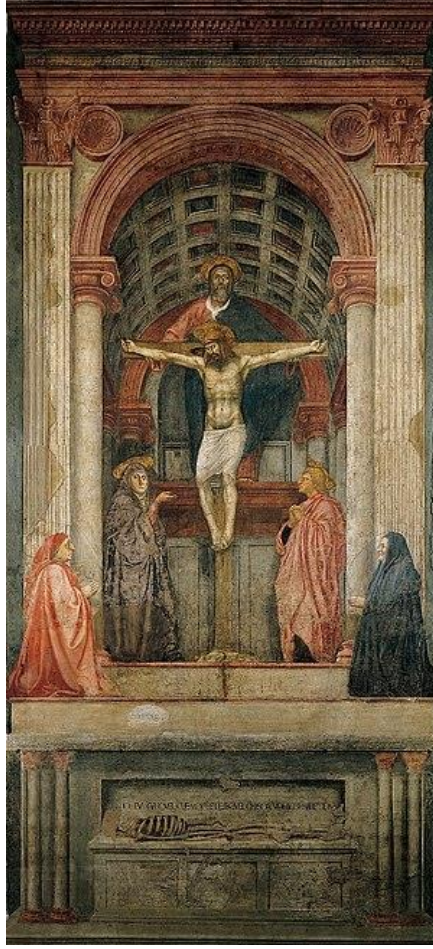
Cusanus’un evrenin bir merkezinin olduğunu reddetmesi ve bakılan, içinde bulunulan herhangi bir noktanın merkez olacağını söylemesi, daha sonra Bruno’nun “*evrendeki konumlarda, göreceli bir değişim olduğunu... sadece gözlem yapan kişinin şeylerin merkezinde olduğunu*” (Öndin, 2016, s. 37) belirtmesi gibi perspektif fikri, mekanın örgütlenmesinde insan bakışını, gözü temel alır. “*Bakanın gözü bütün perspektiflerin başlangıç noktasıydı; göz, görüş alanına düşen tüm nesnelere ölçüsünü ve karşılıklı uzaklıklarını tayin ediyor ve nesnelere mekanların yerlerini belirleyen biricik referans noktasını oluşturuyordu.*” (Bauman, 2018, s. 43). Rönesans düşüncesine göre her şeyin bir ideal biçimi, formu, ölçütü vardı. Bu bakış açısına göre perspektifin ideal ölçütü ise insan gözüydü. Ortaçağ’ın her yerde her şeyi gören Tanrı merkezli ters perspektifi yerini insanı merkeze alan doğrusal perspektife bırakmıştı. Ancak burada önemli bir yenilik daha vardı. Tarih boyunca insanlar, kendi bedenlerini ölçü olarak mesafe, ağırlık vb. hesaplamaları yapardı. Bu hesaplamalar ölçü olarak

alınan bedenlerin farklılığı nedeniyle görelî bir hesaplama ortaya çıkartıyordu. Rönesans'ın perspektif düşüncesinde ise görelî değil, nesnel bakış önemliydi;

Bakanın kim olduğu artık önemini yitirmişti; tek önemli koşul, bakan gözlerin verili gözlem noktasına yerleştirilmiş olmasıydı. O noktadan bakan her gözlemcinin, nesnelar arasındaki mekânsal ilişkileri tamı tamına aynı biçimde göreceği savunulmakta, hatta hiç tartışmasız kabul edilmekteydi artık. Şeylerin mekânsal düzenlenişine bundan böyle karar verecek olan, bakan gözün nitelikleri değil, gözlem noktasının tamamıyla nicel olan konumu; yani soyut ve boş, insansız, toplumsal/kültürel bakımdan tarafsız ve kişisel olmayan bir mekan içinde tespit edilebilir olan konumdu (Bauman, 2018, s. 43).

Mekanı ve bakışı tamamen rasyonelleştiren, sayısallaştıran, nesnelleştiren perspektif fikri, insan gözüne, konumuna ve bakış açısına göre tüm dünyayı, doğayı konumlandırıyor, biçimlendiriyor ve düzenliyordu. Bu bakış açısı, dönemin bilim ve teknolojik gelişmeleri, keşifleri, dönemin üretim biçimi ve ekonomisine bağlı olarak nicel, matematiksel kesinlik arayışı, rasyonelleşme ile ilişkilendirilirken aynı zamanda bu etkenlere bağlı olarak da doğayı, içinde yaşadığı mekanı matematikleştirip mekanikleştirme yaklaşımı ile de uyumluydu.

Doğrusal perspektif kurallarının tamı tamına mükemmel bir örneğini Masaccio'nun "Kutsal Üçlü" freskinde (Şekil 3.67) görürüz. Resimde Masaccio tek nokta perspektifi kullanarak iki boyutlu duvar yüzeyinde üç boyutlu gerçek bir şapel izlenimi yaratır. İstedığı etkiyi, illüzyonu yaratmak için tamamen antik dönem mimari elemanları kullanır. Mekan izleyicinin aklına yönelik, matematiksel ve rasyonel ilkelerle, kompozisyon ise izleyicinin, izleyen gözün konumuna göre düzenlenmiştir. Bir yandan dışarıdan içeri doğru yarattığı üç düzlemlerle izleyiciyi dünyevi alandan en kutsal alana (Baba, Oğul, Kutsal ruhun birleşimine) doğru çekerken diğer yandan da duvarın derinliğine, ardına, sonsuzluğa çekiyor gibidir. Dikey düzlemlerde yarattığı etki ile ise en kutsal alandan, dünyevi alana oradan ise insanın geleceğine; yani zamansız bir andan bugüne, oradan geleceğe, ölüm sonrasına, izleyiciyi bekleyen nihai sona götürür. İzleyen göz zaman ve mekanda gezinirken, mekanın ve zamanın sınırsızlığını, sonsuzluğunu görür. Sonlu bedenın mekanı resmin en altında belirtilirken, ruhun kurtuluğu, sonsuzluğu ise Meryem'in el hareketi ile gösterdiği gibi İsa'da ve Tanrı'dadır. Masaccio, Brunelleschi'nin de katkısı ile yarattığı mükemmel perspektifin kaçış noktasını resme bakacak kişinin tam göz hizasına, İsa'nın gerildiği çarmıhın bitimine, yani iki mekanın, iki dünyanın, dünyevi ve ilahi alanın birleştiği noktaya yerleştirmiştir.



Şekil 3.67 Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1425-1428, Fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa

[https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio))

Resim ilk bakışta dikdörtgen bir mekan içinde gibi görünmekle birlikte figürlerin dıştan içe ve alttan yukarı doğru bir üçgen yarattığı görülür. Beşik tonozdan haçın tabanına doğru kaçış noktasında birleşen hayali çizgiler de ters bir üçgen oluşturur. Kompozisyon matematik ve geometrik elemanlarla oluşturulmuştur. Masaccio'nun kullandığı mimari öğeler ve figürleri, Antikite ve doğa gözlemine dayalı olmakla birlikte sahne bizim doğada görebileceğimiz bir anı betimlemez. Tamamen perspektif kurallarına uygun olarak kurgulanmış matematiksel mekanda figürler de simetrik olarak farklı düzlemlere yerleştirilmiştir. Herhangi bir öğe yer değiştirirse resmin bütün dengesi bozulacak gibidir. Tüm sahne, matematik bir hesaplamanın, rasyonel bir kurgunun sonucudur. Resimde her bir nokta birbirine bağlı, matematiksel oranlara ve tek bir noktadan bakışa uygundur. Hem perspektif kullanımı, mimari elemanların ve figürlerin simetrik, dengeli ve ritmik dağılımı, hem de resim düzlemini bölümlere

ayırarak rasyonel akılı, nesnel bakışı devreye sokar Masaccio. Sanatçı, yarattığı bu matematiksel kesinliğin hakim olduğu mekanda, izleyiciyi bir noktada durmaya, resme onun istediği yerden bakmaya, gözü vurgulamak istediği odak noktasına yönlendirir.

Rasyonel akıl, ölçü oran, ritim ve geometrik öğelerin kullanımı en çok mimari de dikkati çeker. Brunelleschi'nin Antik mimariyi Roma'da incelemesi, klasik dönem mimari elemanlarını yorumlayarak mimaride kullanmasının ardından Leon Battista Alberti Rönesans mimari bakışını sistematize eder. *"1415'te Floransalı bir akademisyen olan Poggio Bracciolini'nin İsviçre yakınlarındaki St. Gall manastırının kütüphanesinde Vitruvius'un Mimarlık Üzerine On Kitap adlı bir el yazması kopyasını bulması"* sonucunda mimarlıkla ilgili en önemli Antik metin incelemeye açılır (Akyürek, 1994). Alberti de Brunelleschi gibi antik mimari kalıntıları üzerine çalışmalar ve çizimler yapmakla birlikte Vitruvius'un kitabından son derece etkilenir.

Yunan Sanatı ile ilgili dördüncü bölümde belirtildiği gibi, Vitruvius'a göre, tapınak mimarisi, *"tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi"* (Vitruvius, 1998, s. 51) elemanları, öğeleri, parçaları arasında ve bütün arasındaki oran, uyum, simetri anlamında belirgin bir ilişki olmalıdır ve fiziği düzgün genç erkek bedeni esas alınarak oluşturulan kanon, mimariye uygulanabilir. Pythagorasçılar ise evreni harmonik bir bütün olarak görür ve bunun temeline aritmetiği koyar, sayıyı evrensel ilke *"düzene yahut tüm dünyaya hükmeden ilke"* (von Aster ve Timuçin'den aktaran Demiralp, 2008, s. 69) olarak belirler. Tıpkı Yunan düşüncesinde Pythagorasçılığın da etkisi ile sayı, sayılar arasındaki ilgi, harmoni, geometrik formlar, parçalar arasındaki, parça bütün arasındaki oran, simetri gibi matematiksel kavramların önem kazanması gibi Antik kaynakları inceleyen Rönesans sanatçıları için de bu ilkeler önem kazanacaktır. Platon'a göre ise güzel olan *"salt geometrik formlardır"* ki bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir; *"İster tabiat varlıkları, isterse sanat eserleri olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, formları'dır. Bu formlar da, ya dörtgen ya da çember şeklinden başka bir şey değildir. O halde, bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi, tamamen bir formel eleman olan sayı ve sayılar arası orantıdır."* (Tunalı, 2018, s. 60). İdeal form, salt geometrik formlar olduğuna göre, ideal formda, geometri, matematik, sayı ve sayılar arasındaki orantı, simetri, ritim, düzen yer bulacak, ideanın görünüşe çıkmasına, form bulmasına olanak sağlayacak etkenler olacaktır. Pythagoras ve Platon'un estetik anlayışının etkisi ile *"Alberti'ye göre müzikte armoniyi (seslerin uyumu) belirleyen aritmetik oranlar, aynı zamanda mimarlıktaki uyumu da belirtmektedir, çünkü bu oranlar özünde kutsaldır ve evrende sürekli tekrarlanırlar."* (Akyürek, 1994, s. 135)

Pythagoras ve Platon'a özgü bu yaklaşım Yeni-Platoncu düşünce üzerinden de Rönesans'a etki eder.

Daha önce de altı çizildiği üzere bu bakış açısının oluşmasında Antik kaynakların incelenmesi, Neo-platonizmin önem kazanması kadar dönemin üretim ilişkileri de son derece önemlidir. Matematik ve geometrinin önem kazanması dönemin üretim tarzı ve ekonomisine uygunken insan antik kaynakların da etkisi ile güzele, estetiğe matematik, sayılar ve form üzerinden yönelir. Bu anlayışın Rönesans sanatında pek çok örneğini görüyoruz. Alberti'nin "Rucellai Sarayı" cephesi (Şekil 3.68) armoni, uyum, denge ve düzeni yansıtmaları bakımından ilk akla gelen örneklerden biridir. Tıpkı Colosseum'daki gibi dikey olarak üç bölüme ayrılan saray cephesinde alttan yukarıya sırasıyla Toskana, Kompozit ve Korint düzende pilasterler kullanılmıştır.



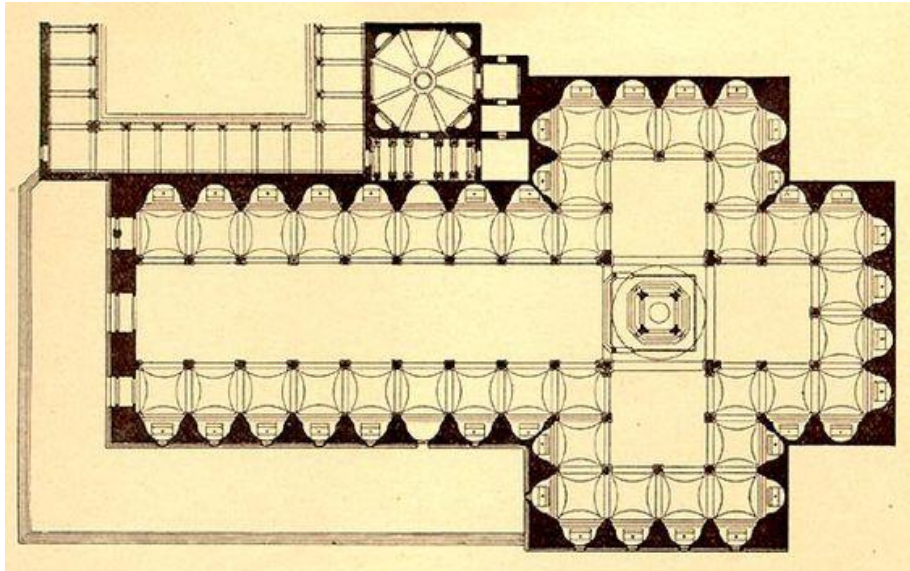
Şekil 3.68 Leon Battista Alberti, *Palazzo Rucellai*, 1452-1470, Floransa

<https://www.arteopereartisti.it/palazzo-rucellai/>

Alberti'nin Rucellai Sarayı cephesinde kullandığı sütun sistemine benzer şekilde Brunelleschi de kare bir merkezi alanı kubbe ile kapattığı "Pazzi Şapeli" içinde düz açık renkli duvarların üzerinde hiçbir taşıyıcı özelliği olmayan gömme yivli sütunları kullanarak ritim ve armoni oluşturmuştur. Mekan tamamen dengelidir, kullanılan mimari öğelerin hepsi birbiri içinde ölçülü ve bütününe ritmine, akılcı kavranışına hizmet eder şekilde kullanılmıştır. "*Brunelleschi'nin mimarlık anlayışı; klasik yapılar*

gibi inelastiktir; yani oranları, ölçüleri az bir marj içinde değiştirilebilir.” (Akyürek, 1994, s. 134).

Brunelleschi, Antik mimarlarda ve Vitruvius’un düşüncesindeki gibi ideal bir insan vücudunun birimleri arasındaki ölçü birliği ve uyumdaki gibi mimari birimler arasında da ölçülü, oranlı bir birlik, uyum yakalamaya çalışmıştır. Bu düşünceden hareketle St. Lorenzo’da ve Santo Spirito’da (Şekil 3.69) tüm yapıyı geometrik bir öge, kare birimlerden oluşan ve tüm geometrik öğelerin birbiri ile uyumlu, bütünlük içinde olduğu bir bazilikal plan olarak tasarlamıştır. Merkezi bir ana alanın, karenin daire ile birleştirildiği yani kubbe ile kapatıldığı, insanın merkeze alındığı ve ölçü olarak belirlendiği bu planlamada, karenin doğru oranlarla tekrarlanması üzerinden hem akılcı, düzenli, hesaplanabilir, rasyonel olarak kavranabilir hem de bütünün parçaları arasındaki oran, uyum, ritim duygusu ile mimaride estetik bir ideal güzelliğe ulaşır.



Şekil 3.69 Filippo Brunelleschi, *Santo Spirito*, 1436, Floransa

<https://tr.pinterest.com/pin/346355027574531166/>

Brunelleschi ve Alberti sonrasında insanın merkez alındığı ve ideal ölçü olarak belirlendiği bu anlayışın devamında Yüksek Rönesans’ta Bramante’nin tasarımları son derece önemlidir. Bramante’nin San Pietro Kilisesi planı kare ve dairelerin birleşiminden oluşan bir Yunan Haçı şeklindedir. Tam bir merkezi plan ve tüm birimler kare alanlara ayrılmış ve daire ile yani kubbeler ile kapatılmıştır. Gerek

Vitruvius'a gerekse Pythagoras ve Platon'a göre salt geometrik formlar ideal güzeli verir. Buradan hareketle ideal mimari planlama da kare ve dairenin birliğinden oluşur.

Bramante'nin bir diğer önemli çalışması Tempietto (Şekil 3.70) ise dönemin Hümanist anlayışa, insanı, bireyi merkeze alan anlayışa uygun olan tam bir merkezi dairesel planı yansıtır. Antik Yunan ve Roma dönemi mimari yapı özelliklerini barındıran tapınakçık dıştan içe, aşağıdan yukarı doğru daralarak bir merkezde toplanır. Resimde doğrusal perspektifle izleyicinin bakışını, tüm çizgileri tek bir noktada, tek bir merkezde toplayarak rasyonel, ölçülebilir, akılla kavranabilir, geometri ve matematiğin, nesnel bakışın hakim olduğu bir mekan yaratan anlayıştaki gibi mimaride de tek bir merkez esas alınır ve bu noktadan hareket ederek yapı içten dışa yayılır, tüm parçaların merkeze olan yakınlığı birbirleri ile orantılıdır ve yapı tek bir noktada dengelenir. Bu noktada insanın varlığı temel alınır. Aziz Peter'in çarmıha gerildiği yeri belirtecek dini bir yapı olarak yapılmış olsa da insanı merkeze alır, boyutları ve planı insan için, bu dünya için yapıldığını gösterir.



Şekil 3.70 Donato Bramante, *Tempietto*, 1502, Roma

https://tr.wikipedia.org/wiki/Donato_Bramante#/media/Dosya:Roma-tempiottobramante01R.jpg

İnsanı ölçü olarak belirlemek mimaride merkezi planda, öğeler arası ilişkilerde, parçaların bütüne olan oranında hissedilir. Resimde ise insan gözü ölçüt olarak alınıp lineer perspektif ile matematiksel, ölçülebilir, akılla kavranan bir mekan oluşturulmuştur. Heykel ise başlı başına insanı konu alır ve ölçüsü yine insandır. Hümanist geleneğe uygun ve ideal insanı, ideal güzeli araştıran örnekler önem kazanır bu dönemde. İnsanın bu dünyada yapıp ettiklerinin önem kazanmasına ek olarak Antik dönemdeki gibi beden de önem kazanıp görünür hale gelir. Bu durumun sanattaki yansımalarından biri ise Roma döneminden beri yapılan ilk çıplak heykel olarak Donatello'nun Davut'u (Şekil 3.71) ve ideal güzellik arayışındaki doruk noktası olarak ise Michelangelo'nun Davut'u (Şekil 3.72) örnek gösterilebilir.



Şekil 3.71 Donato di Niccolò Bardi, Davut Heykeli, 1440-1460, Bronz, 158 cm, Bargello Müzesi, Floransa

<https://www.seckim.com/donatello/>



Şekil 3.72 Michelangelo Buonarroti, Davut Heykeli, 1501-1504, Mermer, 517 cm,

Galleria Dell'Accademia, Floransa
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_\(Michelangelo\)#/media/Dosya:'David'_by_Michelangelo_JBU0001.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_(Michelangelo)#/media/Dosya:'David'_by_Michelangelo_JBU0001.JPG)

Heykelin konusu gereği bahsedilmesi gereken iki karakter David ve Golyat'tır. Golyat, korku duyulan dev bir savaşıdır, David ise onun karşısına silahsız çıkma cesareti gösterip onu tek bir taşla yenip, Golyat'ın kendi silahı ile onun başını kesen korkusuz gençtir. Burada genç delikanlı Davut, Floransa ve Mediciler ile hatta Floransa'nın yeni doğmakta olan insanı, halkı ile ilişkilendirirken barışı ve kültürü de simgeler. Barışçıl bir şekilde yeni insan, kurulmakta olan yeni cumhuriyet, zeka, ürettiği kültür ve yarattığı medeniyet ile kaba kuvveti ve eski geleneği yenebileceğini gösterir. Floransa halkı ve Mediciler için son derece önemli bir sembolik anlama sahiptir.

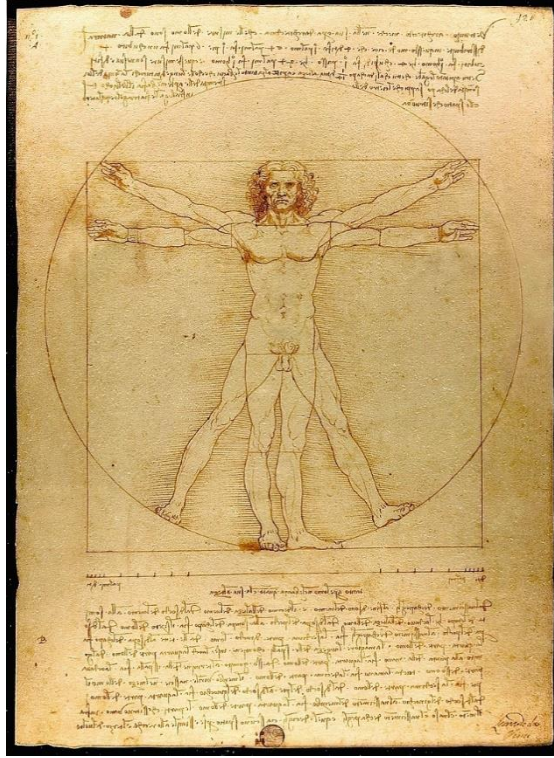
Donatello'nun Davut'u ile Antik Yunan ve Roma'daki çıplak heykel geleneğine dönülmesi, ruhun kurtuluşuna öncelik verilen Orta Çağ boyunca kalın giysiler altında neredeyse varlığı bile belli olmayan bedenlerin tekrar görünüşe çıkması, bu dünyanın önem kazandığını, insan bedeninin, insan doğasının tekrar gözlemlenmeye başladığını gösterir. Camille Paglia'ya göre veba hastalığının etkilerinden biri, bedenlerin teşhir edilmesini yasaklayan dinsel tabuların yıkılmasıdır. Salgının bireye, bedene, bu dünyaya, fiziksel alana, Kilisenin kurtuluşa götürmeyişi, iyileştirmeyişi nedeniyle otoritesinin zayıflamasına ve Reform hareketlerine neden olduğunu belirten Paglia, çıplaklığın tekrar Rönesans sanatında görülebilmesinin nedenini veba ile ilişkilendirir (Paglia, 2014, s. 155-156). Bu dönemde insan bedenleri bir inceleme nesnesi olmuş, modelden çalışmanın yanı sıra özellikle 16. yüzyıldan itibaren bedenler kesilip incelenmeye başlanmıştır. Anatomi çalışmaları önem kazanmıştır. Duomo kubbesinin yapımında sanat ve teknolojinin, perpektifin bulunuşunda ve özellikle mimaride sanat ve matematiğin, heykel ve resimdeki figür çalışmalarında ise sanat ve tıbbın kesişimini görürüz. Sanat insana ve doğaya dönerken, deneye ve gözleme, araştırma, inceleme, bilim ve tekniğe de dönmüş, bu alanların da sanata yansımaları söz konusu olmuştur.

Beden ve bu dünya artık günahın alanı olmaktan kurtulmuş, sanat da ideal güzelliği yansıtmaya başlamıştır. Alberti'nin ressam adaylarına *“resmetmek istediklerinizi her zaman doğadan alın ve her zaman en güzel olanı seçin”* (Alberti, 2015, s. 64-65) öğütünde olduğu gibi doğa incelenmelidir ama ideal güzel tek bir kişide olamayacağı için en güzel örnekler seçilerek ideale ulaşılmalıdır. Alberti, heykelde kullanılacak doğru insan ölçülerini bulmak için de birçok sağlıklı ve güzel vücudu seçerek tüm bölümlerini ölçümleyerek karşılaştırdığını böylece çoğu vücutta bulunan evrensel orantılara ulaşmaya çalıştığını belirtir (Alberti, 2015, s. 91).

Michelangelo'nun Davut'u yaklaşık üç insan boyundadır, oranları gerçek insan vücudu oranlarından farklılık gösterse de genç, kuvvetli kendinden emin bu adam Alberti'nin ve Vitruvius'un bahsettiği ideal güzelliğin Rönesans dönemi örneği olarak yerini almıştır. Donatello'nun Davut'unda kesik başını gördüğümüz düşman Michelangelo'nun Davut'unda sahnede yer almaz bile. Golyat'ın silahı da savaş, kaba kuvvet, barbarlık da yoktur sahnede. Davut, yeni ideal insan en basit halinde de olsa ürettiği kültür, bilim ve tekniği (sapanı ve taşı) alır ellerine ürettiklerine, bilgi becerisine ve kendi gücüne güveni tamdır. Plastik olarak gergin duygunun ifadesini sunan son derece kendinden emin bu yalnız adam, Rönesans insanı, yeni modern birey, artık güçlü kuvvetli, karşısına çıkacak her türlü zorluğu, sahip olduğu tek bir taş bile olsa yenebileceğini gösteren yeni insan idealinin taşa işlenmiş kanıtı gibidir. İdeal güzelliğin ve Hümanizmin ulaşmak istediği Avrupamerkezci, kültür üreten, uygarlık yayan insan idealinin vücut bulmuş halidir.

Rönesans ulaşmak istediği ideal güzellik ve ideal insan için önce Antik kalıntılara ve metinlere dönmüş aynı zamanda da bitmek bilmez bir merakla doğadan gözlem yapmaya başlamıştı. Vitruvius Adamı (Şekil 3.73) adlı çalışmasında Leonardo, Vitruvius'un insan bedeni ölçümlerini kendi gözlemleri ve anatomi çalışmaları ile karşılaştırmış, bir anlamda sağlamasını yapmış gibidir. Eskizin yanına aldığı notlarda Vitruvius'un insan bedeni ölçülerini insan parmağından insanın boyuna kadar yaptığı oranlamaya yer vererek onun bu oranları mimaride kullandığını belirtir, kendi çalışmalarından elde ettiği bulgulara da yer verir.

Vitruvius, insanın elleri ve ayakları açık bir şekilde sırtüstü uzanması durumunda göbeğine konan pergelle bir daire çizildiğinde el ve ayak parmaklarının uçlarının bu dairenin çevresine değeceğini söyler. Böylece insan vücudundan bir daire elde edilecektir. Aynı zamanda ellerin yana doğru açılması durumunda, ayaklar kapalı iken insanın boyunun ellerinin arasındaki açıklığa denk gelmesi nedeniyle de tam bir kareye ulaşılabilir (Vitruvius, 1998, s. 51). Leonardo bu bilgi üzerinden biri daire diğeri karenin içinde yer alan üst üste iki erkek bedeni elde eder. Bunlardan birinde modelin göbek deliği merkeze alınmıştır, açık olan el parmak uçlarının ve ayaklarının dairenin çevresine denk geldiğini, aynı zamanda açık olan bacakların arasında ise bir eşkenar üçgen oluştuğunu not etmiştir. Kare için ise ayakları kapalı kolları yana açık çizilen figürün başı, ayakları ve el parmak uçları karenin dörtkenarına değmektedir. Bu sefer ise merkez göbekte değil, üreme organının başlangıç noktası olarak bulunmuştur (Vinci, 2010b, s. 43).



Şekil 3.73 Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı*, 1492, Kağıt üzerine mürekkep ve sulu boya, 34,3 x 24,5 cm, Galleria dell'Academia, Venedik

https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius_Adam%C4%B1#/media/Dosya:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viato_ur.jpg

Leonardo, Vitruvius'un mimaride kullandığı ideal insan ölçülerini kendi araştırmaları ile de destekleyerek matematiksel ve geometrik şekiller, sayılar, ölçü, oran, düzen ve evrensel birlik içerecek şekilde formüle etmiştir. “*Kare, bedensel varoluşu, daire tinsel varoluşu, bir arada ikisi de insan varoluşunun iki yönünü ifade eder.*” (Öndin, 2016, s. 310). Rönesans'ta Brunelleschi'den beri daire ve karenin birleşimi mimaride en mükemmel mimari formu vermişti. İnsanın daire ve karenin merkezinde ve ikisinin birleşiminin ortasında yer aldığı Leonardo'nun “Vitruvius Adamı” eskizi ise evrenin küçük bir örneği ve her şeyin ölçüsünü, tohumunu kendisinde barındıran dönemin ideal insanını yansıtır ve yeni insan idealinin görsel ifadesini sunar. Onun bu eskizi Hümanizmin, insanın mikrokozmos olarak makrokozmosun bir yansıması, bedensel ve tinsel olarak evrenin merkezinde yer alması, insanın içinde tüm kozmosu barındırması ve her şeyin ölçüsü olarak belirlenmesinin sembolik örneği, “*hümanizmin amblemi*” (Braidotti, 2018, s. 25) haline gelir.

Çıplak insan bedeninin sanata tekrar konu olmaya başlaması beden üzerine yapılan araştırmaların da derinleşmesini sağlamıştır. Beden, beden hareketleri, işleyişi ile ilgili en detaylı çalışmaları yrtenlerden biri olarak Leonardo da Vinci, son derece detaylı anatomi çalışmaları yapmış ve bu araştırmalarına dayanan çizimler yapıp notlar almıştır. Anatomi alışmaları bu dönemde hızlanır, üniversitelerde yapılan uygulamalı anatomi çalışmaları, öğrencilerin yanında papazlar ve meraklı insanlar da katılır. Leonardo, anatomi kitabı yazmaya başlamış ama bitirememiştir. Michelangelo ise doktor Realdo Colombo ile çalışarak resimsiz bir el kitabı hazırlamıştır. 1543 yılında, Tiziano'nun atölyesinin katkıları ile Vesalius, 650 sayfalık 350'den fazla tablonun yer aldığı resimli bir anatomi kitabı (De Humani Corporis Fabrica, İnsan Vücudunun Yapısına Dair) ıkarır. Michelangelo ve Colombo'nun ortak çalışması ve daha önceki anatomi kitapları resimsiz yayınlanırken, Vesalius norma uygun “referans olarak kullanılabilir ‘ideal’ bir vücudun bulunabileceği fikri”nden hareketle, aykırı durumları belirtse de resimli yayınlattır bu kitabı (Clericuzo, 2019, s. 470-482). Vesalius'un bu tutumu, dönemin dşncesine uygun olarak, insanın görmeye önem vermesinin, görünenin ardındaki bulmaya çalışmasının, kadavra üzerinden de olsa norm belirleme ve ideal bir vücuda ulaşma çabasının, bilim ve sanatın bir arada çalışmasının örneğidir.

Leonardo'nun çalışma şekli ise, yine sanat ve bilimin, tıbbın yakın ilişkisini gösterirken hem bir bilim adamı ve mühendis hem de bir sanati olarak çok yönlü Rönesans insanının (Uomo Universale yani evrensel insan) da bir örneğini sunuyordu. Onun anatomi çalışmaları ya da teknik buluşları ile ilgili altı çizilmek istenen, dönemin sanatçısının aynı zamanda bir matematikçi, bilim adamı, coğrafyacısı, mühendis gibi farklı alanlara hakim olduğu ve bu alanlarda üretimler yapmasının yanında sanatta da farklı disiplinlerle ilgili yapılan araştırma, inceleme, deney ve gözlemlerden elde edilen bulguların da kullanıldığıdır.

Alberti, “Resim zerine”de geometri bilmeyen birinin iyi ressam olamayacağını belirtir. Ona göre “deney yapan bilim adamı ve gözlem yapan sanati arasında” (ndin, 2016, s. 61) benzerlik bulunur. Leonardo'ya göre de “resim bir bilimdir, doğanın öz çocuğudur.” (Vinci, 2010a, s. 486). Alberti ve Leonardo'nun da altını çizdiği üzere Rönesans'ta bilim ve sanat, bilim adamı ve sanati arasında yöntemsel olarak yakın bir ilişki kurulur. Her iki alanda da deney ve gözleme dayalı, büyük keşiflerin, gelişmelerin yaşandığı (Brunelleschi'nin perspektifi buluşu, Jan Van

Eyck'ın yağlıboyayı buluşu, Leonardo'nun icatları gibi), matematik ve mekaniğin önem kazanmaya başladığı, kesin ve net bilgiye ulaşmaya çalışılan bir tavır vardır.

Perspektif, geometri kullanımı ve resimde düzen arayışı Paolo Uccello'da neredeyse saplantı haline gelir. *“Perspektif ile dünyanın karmaşıklığının düzene girdiğini düşündüğü için karmaşık perspektif problemlerini çözmekten hoşlanan Uccello'nun haftalarca, hatta aylarca evinde bir münzevi gibi yalnız kalarak mükemmel perspektifi yakalamak için çalıştığını”* (Öndin, 2016, s. 183) yazar Vasari. Öte yandan Vasari onun hayvan resmi yapmaya da son derece tutkun olduğunu, en çok kuşları sevdiği için Kuşların Paolo'su anlamına gelen Uccello olarak anıldığını belirtir. Bir yandan doğaya tutkundur diğer yandan kendisini mükemmel perspektifi uygulamaya adanmıştır. Onun doğa üzerine gözlemleri ve incelemeleri tamamen doğru perspektifi kurmak üzerine temellenir. Öyle ki resimlerinde insan figürleri ve hayvan betimlemelerinde kullandığı farklı açılar, kısaltım tekniği perspektif tutkusuna hizmet eder gibidir. Doğrusal perspektife uygun, simetri, armoni, matematiksel, rasyonel düzen ve geometrinin hakim olduğu resim anlayışı, Uccello, Mantegna, Piero della Francesco gibi sanatçılarla devam eder.

Andrea Mantegna, Mantova'daki Castello di San Giorgio'da, Yeni Evliler Odası (Camera degli Sposi) ya da Resimli Oda (Camera Picta) olarak bilinen odanın duvar ve tavan fresklerini (Şekil 3.74) yapmıştır. Freskler Pompeii ikinci stilde, trompe l'oeil tarzında yapılmıştır. Gerçek ve resimsel mimari elemanları bir araya getirdiği odanın en dikkat çeken resmi ise tavanda yer alır. Burada yer alan resim “oculus”, göz anlamına gelir. Pantheon'un tavanında, doğal ışık girmesi için bırakılan açıklık gibi tavanda bir açıklık bırakıldığı izlenimini veren resimle Mantegna, *“gerçek dünya ile resimsel dünya arasındaki ayrımın net olmadığı”* (Öndin, 2016, s. 254) bir illüzyon yaratır. Doğa gözleminin ve taklidinin, perspektif kullanımının etkisi ile gerçek gibi görünen resimsel bir mimari ve gökyüzü yaratmıştır. Tamamen resimsel gökyüzünden aşağıya doğru sarkan, bakan figürler, melek, kuş, çiçek gibi farklı doğa elemanlarını resme eklemiştir.

Resmin izleyicinin içinden baktığı pencere olmağını (yukarı doğru açılan göz şeklinde bir pencere yanılması ile bu algıyı devam ettirirse de aslında) tersine çeviren bu hareketle Mantegna resimdeki figürlerin odanın içine bakmasını, resme bakan kişiyi izlemesini sağlamıştır. Resmin içi ve resme bakan arasındaki karşılıklı bu ilişki bir oyun gibidir. Görmenin, gören gözün, bakan kişinin durduğu noktanın son derece önem kazandığı, nesnelleştiği ve rasyonelleştiği bu dönemde sanatçının yarattığı

yapay sahnede, resme eklediği figürlerin resmi sipariş eden yani resme bakacak kişiyi seyrettiğine dair bu oyuncu, tersine perspektif illüzyonu son derece önemli bir resimsel keşiftir. Resim matematiksel perspektif kurallarına uygun olsa da bunu tersine çevirme, eğlenceli bir oyuna dönüştürebilme kapasitesini saklı tuttuğunu da gösterir. Kullanılan doğa öğesi ise ressamın bu zeki hamlesi ve oyuncu yaklaşımını desteklerken aynı zamanda odanın içindeki insanın başını yukarı kaldırdığında her zaman görmek isteyeceği güneşli, bembeyaz bulutlarla kaplı mavi, yani ideal ama yapay, değişmeyen, hep ideal kalan bir gökyüzü yaratır. İdeal bedeni oluşturmak isterken en mükemmel parçaları birleştirme anlayışında olduğu gibi ideal bir gökyüzü sahnesi yaratılmıştır iç mekanda.



Şekil 3.74 Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi tavan freski*, 1474, Fresko, Castello di San Giorgio, Mantova

https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_degli_Sposi

Piero della Francesca'nın resimlediği Urbino dükü ve düşesi (Şekil 3.75) ise Roma sikkelerindeki krallar gibi profilden resmedilmiştir. Perspektif kurallarına uygun ve çizgisel olarak betimlenen son derece etkileyici resimde dük ve düşes en güzel kıyafetleri ve mücevherleri ile verilirken arkalarında sahip ve hakim oldukları alabildiğine geniş ve sonsuzcasına uzanan toprakları ile birlikte sergilenir. İnsan ve sahip oldukları, hükmettiği alan gösterilir. İnsan öndedir ve tüm manzaraya hakimdir,

adları sonsuza kadar kalacak bu topraklarda yaşayacak Roma kralları gibi profilden verilmiştir. Doğa, manzara ise insanın zenginliğini yansıtacak bir araca dönüşmüştür.



Şekil 3.75 Piero della Francesca, *Urbino Dükü ve Düşesi*, 1473-1475, Ahşap üzerine yağlıboya, 47 x 33 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa

<https://www.uffizi.it/en/artworks/the-duke-and-duchess-of-urbino-federico-da-montefeltro-and-battista-sforza>

Hümanizmle birlikte, insana, bireye verilen önemin artmasıyla ve burjuvazinin, tüccar ailelerin, sermaye sahibi olan yeni grubun talebiyle portre yapımının sıkça görülmeye başladığı bir döneme girilir Rönesans'la. Leonardo da Vinci'nin en ünlü portre çalışmasında (Şekil 3.76) Mona Lisa, "Urbino Dükü ve Düşesi" portresinin aksine hayali bir manzara önündedir. Mona Lisa sanki arkasında bir pencereden (balkon-sundurma) görünen manzara önünde koltuğuna oturmuş ressamın poz verir gibidir. Hayali bir an, bir düşün anı gibidir. Gerçek tarihi bir karakter olduğu (Vasari'nin belirttiği üzere Francesco del Giocondo 'nun eşi Lisa di Antonio Maria Gherardini) düşünülse de Mona Lisa'nın hayali bir karakter olduğu da öne sürülmüştür. Onun gülüşündeki, duruşundaki, ifadesindeki ve kişiliğindeki çözümlenemeyen durumu manzara daha da güçlendirmektedir. Leonardo'nun kullandığı sfumato tekniği ile nasıl ki Mona Lisa'nın ifadesi flulaşıyor, ifadenin netliği bozuluyorsa, manzara da kullandığı hava perspektifi ile geriye doğru silikleşip, detayların gözden kaybolması ile belirsizliğe bürünür, böylece doğa Mona Lisa'nın, ressam tarafından verilmek

istenen, ifadesini güçlendirmeye hizmet eder. Mona Lisa'nın yüzü yatayda iki farklı ifadeyi bir arada verirken arkadaki manzara ise dikeyde ikiye bölünmüş gibidir. Mona Lisa'nın bedeninin arka kısmında kalan manzara daha canlı, bu dünyada yaşanan bir mekanı gösterir gibi dururken, yüzünün arkasında beliren manzara kullanılan renkler ve form açısından oldukça farklıdır. Biri gerçek diğeri daha hayali bir manzara gibi görünür. Biri daha düzenli, köprüsü ve yolu ile insanın müdahale ettiği diğeri bilinmez, tekinsiz, yaşamın olmadığı ıssız bir alana benzer.



Şekil 3.76 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, *La Gioconda*, 1503-1505, Yağlıboya, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa

Resimle ilgili “*kapsadığı doğa parçasıyla birlikte resimdeki her şey gizemsel bir düşselliğe bürünmüş, adeta bir fırtına öncesinin bunaltıcı havasındaki erotik titreşimler içinde yüzüp durmaktadır.*” diyen Sigmund Freud, Leonardo'nun Mona Lisa ve Meryem, Çocuk İsa ve Anna resimleriyle ilgili yaptığı çözümlemelerde Mona Lisa'nın gizemli gülüşünün Leonardo'nun çocukluğuna dayandığını belirtir. Ona göre Leonardo, bu kadınlarda, onu bırakmak zorunda kalan köylü bir kadın olan öz annesi Caterina'nın sevgisini ve kaybettiği gülüşü bulur. Anne Caterina'nın mahrum kaldığı

kocanın yerine oğul Leonardo'yu geçirdiğini söylediği bu ilişkide annenin öpüp okşamaları, gülüşü bir yandan sevecen, doğuran besleyen anne imajına diğer yandan cinsel istek uyandıran güzel bir kadın imajına, iki dişi varlığın bir aradılığına işaret eder (Freud, 2014, s. 65). Kadının yüzündeki bu ikilik ve manzaranın da benzer bir ikilik göstermesi, kadın ve doğa imgesinin özdeşleştirilmesini de akla getirir. Doğanın bir yandan besleyici doyuran anne olan imajı diğer yandan kontrol edilemez, vahşi ve günahla eşleştirilen kadın olarak iki farklı imajıyla örtüşür.

Daha önce de belirtildiği gibi doğa insanın hikayesini desteklemek için iki bin yıldan uzun bir zamandır resimde fon olarak kullanılır ve Rönesans'ta da bunun örneğini sıkça görürüz. Mona Lisa da portreyi tamamlayan, ifadeyi güçlendirmeye yarayan bir zemin olarak manzara önüne oturtulmuştur ancak insanın ifadesini güçlendirmesinin yanında doğa insanla, insanın ruh hali ile, Giotto da olduğu gibi resmin genel atmosferi ile son derece uyumlu görünür. İnsan ve doğa, insanın ruh hali ile doğanın atmosferi birbirini destekler, birbirini tamamlar. Doğanın kadın imgesi ile özdeşleştirilmesinin yanı sıra hala organik doğa düşüncesinin devam ettiğinin bir göstergesi olarak da okunabilir bu kullanım. Resme hakim olan "*Üstat Leonardo'nun arayıp da nihayet somut olarak ele geçirdiği ideal kadın*" (Pater, 1906. s. 117 aktaran Vinci, 2010b, s. 67) Mona Lisa olsa da, Vasari'nin belirttiği gibi belki de bu gülümseme "*insana özgü değil tanrısal*" (Vasari, 2013, s. 230) görünse de, doğa onun ayrılmaz bir parçasıdır, arka fon değiştirilse Mona Lisa artık Mona Lisa olmayacaktır.

Raffaello ise doğa manzarası içinde betimlediği Madonnalarında, Meryem ve çocuk İsa'yı hem piramidal formda vererek geometriyi kullanır hem de ideal güzeli figürlerde ve doğada yakalar. Meryem artık üzerinde oturmak için bir tahta ve kutsallığını göstermek için bir haleye ihtiyaç duymaz. O artık yere, toprağa oturur. Meryem'in üzerinde oturduğu, İsa'nın ise yürüdüğü toprak dünyevi bir doğa parçası olmakla birlikte, onların varlığı ile ve Tanrı'nın yaratımı olarak ilahidir. İlahi olanla dünyevi olan onda birleştirilmiştir bu nedenle de güzel ve ideal olmalıdır. Figürler de doğa da son derece güzeldir, bize kutsallığı, güzelliği ve ideal olanı bu dünyada gösterir. Doğanın her bir parçasında Tanrı'nın izi vardır. Dönemin düşüncesine uygun olarak doğadaki, bu dünyadaki güzeli temaşa ederek insan güzele, Tanrı'ya ulaşır. Tanrı da zaten insanı bu güzelliği seyretmesi ve onaylaması için zihne sahip bir anlamda Tanrısal bir varlık olarak yaratmıştır.

Rafaello teoloji, felsefe, şiir ve adaleti imza odasının duvarlarına resmederek Papalığın bünyesinde bu alanları birleştirir. Felsefe ve din birleştirilip uzlaştırılır. İmza

odasındaki, teolojiyi temsil eden Disputa adlı çalışmasında ilahi ve dünyevi alan birleşir. Felsefeyi temsil eden Atina Okulu'nda ise Platoncu idealar dünyası ile Aristocu form ve maddenin birlik kazandığı bu dünyacı anlayış birleştirilir. Aynı zamanda, Skolastik felsefenin dayandırıldığı Aristoteles ile Antikiteye dönen Rönesans'ın yeniden keşfettiği filozof Platon aynı kompozisyonda bir arada verilerek her iki felsefe birleştirilmeye ve sentezlenmeye çalışılırken, Papalığın da bu iki dünyanın birleşimini, yeni sentez düşüncesini onayladığını gösterir. Doğrusal perspektif kullanımı ile mekan rasyonalize edilmiştir, sahne tamamen bu dünyada gerçekleşir. Roma mimarisinden izler taşımasıyla içinde yer alan Antik dünyaya ait figürler ve konusu ile geçmişten bir sahne olsa da resmin içine kendisini, Leonardo, Michelangelo ve Bramante gibi sanatçıları yerleştirerek bugünde geçtiğini de gösterir. Antik dünya, Atina Okulu o gün Roma'da, Vatikan'da bir yerde yeniden kurulmuş gibidir, tıpkı Floransa'da bir Platon Akademisinin yeniden kurulması gibi. Resim Antikitede aranan ideali (insandan, mimari formlara kadar) bugüne taşımış gibidir. Dönemin hem Antikiteye dönüşünü, ideal insanı arayan hümanizmini, (içinde kullanılan Öklid, Pisagor gibi figürlerle) ölçme, geometri, sayılar ve matematiğin önem kazandığını gösteren resim, hem de bu dünyanın dolayısıyla doğanın önem kazandığını göstermesi bakımından dönemin düşüncesini en iyi yansıtan örneklerden biridir.

Kutsal kitaptaki dinsel hikayeler dışında Antik Yunan felsefesinden karakterler gibi Yunan-Roma mitolojisinden öyküler de resme konu olmaya başlar. Resimlerinde, kutsal kişilerin, halesiz ele alınarak, insanileştirilmesini ve sıradan insana dönüştürülmelerini gördüğümüz Botticelli, Floransa Platon Akademisi ve Neo-Platonist görüşlere uygun resimler yapmıştır (Öndin, 2016, s. 180). En önemli iki çalışması İlkbahar (Şekil 3.77) ve Venüs'ün Doğuşu (Şekil 3.78) adlı resimleridir. Her iki resimde de mitolojik karakterler vardır. Bu resimler, Floransa'da ağırlık kazanan Antik kaynaklara dönüş ve mitoloji ile ilgili olduğu kadar paganizm ile de ilgilidir (Gebhart & Charles, 2010). Bu düşüncenin etkisi ile o dönemde Hıristiyanlığın öbür dünyaya yönelik olarak bu dünya üzerindeki günah algısı siliniyordu, doğa araştırılmaya, incelenmeye, estetik olarak ilgi çeken, güzelin temaşa edildiği bir alana dönüşüyordu. Hümanizm ve Neo-platonizm'in de etkisi vardı bu düşüncede. *"Paganizme göre, artık hiçbir ağaç yasaklanmış bir meyve barındırmıyordu."* (Gebhart & Charles, 2010, s. 77). Aksine İlkbahar resminde Botticelli, bir portakal bahçesine yer veriyordu. Bahçe içinde Pagan tanrıların yer aldığı, bir anlamda kutsal

bir mekan, ancak son derece bu dünyaya ait, içinde gezinmekten zevk alacağınız, huzurlu, ahenkli bir bahçe izlenimi verir. İçinde yer alan portakal meyvesi ise “antikitede ‘medica mala’ (sağlık meyvesi) olarak bilinir ve ‘medica mala’ ile Medici sözcüğü arasında ilişki kurulmaktadır.” (Schaeffner, 1968, s. 43 aktaran Öndin, 2016, s. 200). Artık doğa içinde günah barındıran bir alan olmaktan çıkıp, Neo-platonizmin de etkisi ile içindeki gizemlerin çözülmesiyle insana yarar sağlayan, onu iyileştirmeye, ona güç kazandırmaya yarayan bir alan olarak görülüyordu.



Şekil 3.77 Sandro Botticelli, *İlkbahar*, 1482, Tempera, 203x314 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Primavera_\(Botticelli\)#/media/Dosya:Botticelli-primavera.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Primavera_(Botticelli)#/media/Dosya:Botticelli-primavera.jpg)

İlkbahar, doğanın uyanışını, canlanışını, yeniden doğuşunu temsil eden bir mevsim olarak Rönesans'ın yeniden doğuş konsepti ile de uyumludur. Botticelli'nin bu bahçeyi betimlerken Mecidilerin saray şairi Poliziano'nun Venüs'le ilgili şiirinden esinlendiğini belirten Öndin'e göre, şiirde, “*Venüs'ün bulunduğu bahçe, sonsuz barışın ve daimi ilkbahar mevsiminin olduğu bir mekan olarak tasvir edilmektedir.*” (Öndin, 2016, s. 200). Resim sağdan sola doğru Zephyros, Chloris, Flora, Venüs (başının üstünde Cupid), Üç Güzeller ve Mars figürlerinden oluşur. Azra Erhat mitoloji sözlüğünde Flora'yı, çiçek ve bahar tanrıçası olarak tanımlar. Şair Ovidius'a göre, Flora'nın aslında Khloris adlı bir Nympha olduğunu, rüzgâr tanrının (Zephyros'un) onu görüp kaçırdığını, evlenmelerinin ardından her türlü bitki ve çiçek

üstünde egemenliği Flora'ya bağışladığını belirtir (Erhat, 1997, s. 108). Zephyros göğe ait bir varlık olarak uçarak sağdan sahneye giriş yapar. Elbisesi de rüzgarın esişin gösterir ve kendisi mavi-yeşil bir renkte görünür. Chloris'i belinden kavramış kaçırma anımı gösterir. Chloris ise ağzından çıkan çiçekle Flora'ya dönüşmeye başlamıştır. Chloris şaşkınken, Flora son derece olgun, sakin ve huzurludur. Başında çiçeklerden bir taç taşır ve tüm elbisesi çiçeklerle kaplı, adeta kendisi çiçeğe dönüşmüş gibidir, kucağına doldurduğu çiçekleri bahçeye, etrafa saçmaktadır, çıplak ayakları ile rahatça bahçede salınmaktadır. O artık, kadına dönüşmüş, çiçeklerini, meyvelerini, bereketini her yana saçmaktadır. Bahar ve çiçekler üzerinde egemen olan Flora, insanın doğa üzerindeki egemenliğini de gösterir. Ancak burada kadının doğanın sırlarına olan egemenliğinin göksel ve bir erkek karakter tarafından ve onunla evlenmesinin ardından ya da birleşmesi karşılığında ona verilmesi en ilginç nokta olarak karşımıza çıkar.

Flora'nın aynı zamanda savaş tanrısı Mars'ın doğumunda da etkili olduğunu yazar Erhat. Jüpiter'in Minerva'yı kafasından doğurmasında olduğu gibi Juno'nun bir erkek olmadan çocuk doğurmak istemesi üzerine Flora, ona sadece bir kadına dokununca gebe kalabileceği bir çiçek verir. Mart ayında doğan Mars'ın bahar ve Flora ile ilişkisi de böylece kurulmuş olur (Erhat, 1997, s. 108). Mars bir yandan savaş tanrısı diğer yandan baharın gelişiyle, yenilenme ve düzenle de ilgilidir. Bahçede, Cupid'in ok atışı ve Zephyros'un uçuşu dışında, tam bir dinginlik, ritim, uyum, ahenk hakimdir. Zira ahenk, uyum anlamına gelen Harmonia, Mars ve Venüs'ün birleşmesinden doğan üç çocuklarından biridir. Ritim ve ahengi en iyi yansıtan figürler ise Üç Güzellerdir. Aynı kadının üç farklı görüş açısından resimlendiği Üç Güzeller adeta dans ediyor ve kavuşan elleri ile de birliği gösteriyorlar. Ortada yer alan Venüs ve başının üzerinde okuyla yer alan Cupid ise sahneyi birleştiriyor, aşk ve sevgi ile savaşın uyumlu dengeli birliğinin yeşermesini gösteriyor. Ficino'nun Lorenzo de Medici'ye yazdığı mektuba bakılırsa Venüs bir yandan aşkı temsil ederken gezegen olarak "*insanlığı (Hümanitas), merhameti, aşkı, haysiyeti, özgürlüğü, mütevazılığı, dürüstlüğü*" (Öndin, 2016, s. 199) temsil etmektedir. Her zaman ilk baharın yaşanacağı bu bahçe yeni yapılan bir evliliğin geleceğini gösteren bir başlangıç, doğuş anı olabileceği gibi bir şehrin Floransa'nın ve onun yöneticileri Medicilerin sevgi ve aşkla, savaş ve karmaşaya hakim olup ebedi barışın tesis edileceği mekanı, Floransa'yı da simgeliyor olabilir.

Simgesel farklı okumalara açık olmakla birlikte burada dikkate değer olan dönemin düşünce yapısına da uygun olarak bu dünyaya dönüş, insancı yaklaşım,

dünyevi bir bahçede mitolojik karakterler üzerinden insan ve doğanın uyumu, aşk ve sevgi ile savaşın bitirilmesi, aralarında uyum ve denge sağlanması, rüzgar ve bitkinin, gökyüzü ile yeryüzünün uyumu, düzen ve harmoninin hakim olduğu ahenkli bir yaşam sahnesi yaratılmasıdır. İnsanın doğa üzerindeki ezici egemenliğinin henüz söz konusu olmadığı, insanın doğanın gizemlerine ulaşmaya çalışsa da daha ahenkli ve uyumlu bir hayatın peşinde olduğu görülmektedir.

Benzer şekilde Venüs'ün Doğuşu adlı resim de bir mitolojik öyküyü betimler. Bu sefer soldan Zephyros'un rüzgarı ile birlikte, bir istiridye kabuğu üzerinde ayakta duran uzun boylu, beyaz tenli, saçları rüzgarda uçuşan güzeller güzeli aşk tanrıçası Venüs'ü, rüzgarı ile etrafa yayılan çiçekler ve denizde oluşan köpükler eşliğinde kıyıya doğru yaklaştırdığını görürüz. Sağ taraftan ise elinde çiçekli bir örtü ile tanrıçayı karşılayan Horae/ Pomona görünür.

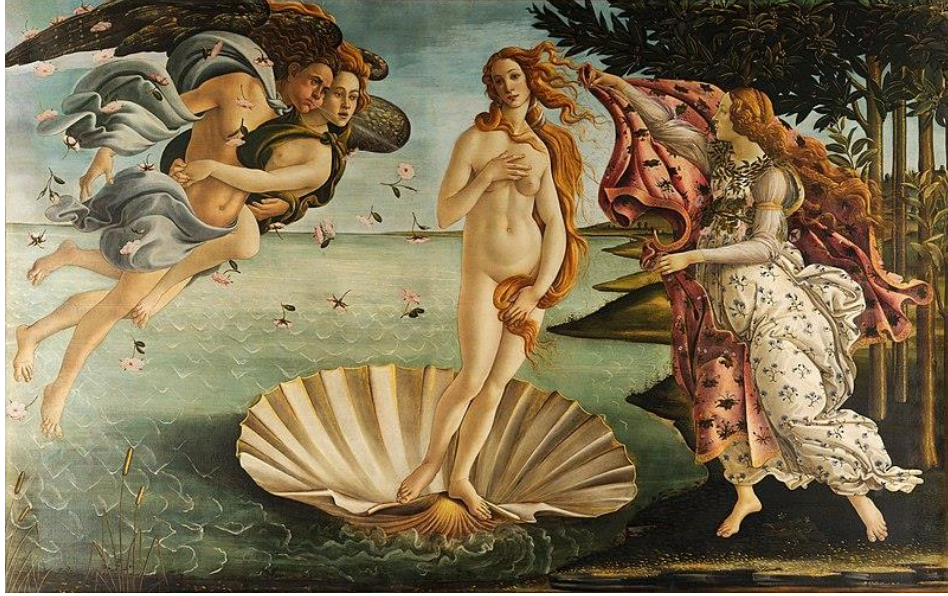
Hesiodos, Theogonia'da Gaia ve Uranos'un son çocukları olan Kronos'un, babası Uranos'un hayalarını kesip denize atmasıyla doğan Aphrodite, Venüs'ün doğumunu şöyle anlatır;

Dalgalı denize atar atmaz onları
Gittiler engine doğru uzun zaman,
Ak köpükler çıktı/ordu tanrısal uzuvdan
Bir kız türeyiverdi, bu ak köpükten,
Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız
Oradan da denizle çevrili Kıbrıs'a gitti,
Orada karaya çıktı güzeller güzeli tanrıça,
Yürüdükçe yeşil çimenler fışkıırıyordu
Narin ayaklarının bastığı yerden.
Aphrodite dediler ona tanrılar ve İnsanlar,
Bir köpükten doğmuş olduğu için (Erhat, 1997, s. 42)

Bu yaratılış hikayesini referans alarak Ficino, Neo-platonist öğretilerde Bir'den maddeye ve maddeden Bir'e doğru, aynı zamanda güzele ve hazza doğru, ruhun çift yönlü hareketi ve yönelimini, Venüs'ün doğuşu üzerinden şu şekilde aktarır;

... belki de ilk prensibin gizinde yatan her şeydeki potansiyel verimliliğe gönderme olarak anlamalıyız. Bu kutsal spirit ilk kez kendini açmıştır, sonra bunu ruha ve maddeye dökmüştür ki bu hareket, zaman ve üretme nedeniyle denizdir. Ruh böylece döllenir döllenmez, daha üst-akıllı şeylere doğru yukarı bir dönüş hareketiyle ve maddedeki duysal şeylerin çekiciliğine olanak tanıyan aşağıya doğru bir hareketle, kendi içindeki güzeli yakalar. Bu güzele dönüş ve bunun ruhtan doğmasına Venüs adı verilir. Ve her yönüyle ve her üretimiyle Güzelde haz vardır ve tüm nesiller Venüs denilen ruhtan geldiğinden Venüs'ün bizzat kendisi de hazdır diye düşünülmüştür. (Gombrich, 1993, s. 72, aktaran Öndin, 2016, s. 214)

Ancak buradaki haz dünyevi haz ve şehvet değildir. Burada resmedilenin Göksel Venüs olduğu, zihinsel ve tinsel güzelliği yansıtan, insan ruhunun cisimleşmiş hali olduğu düşünülmüş, güzeli seyirle Tanrı'ya ulaşmanın görsel betimlemesine dönüşmüştür (Tansey-Kleiner, 1996, s. 722 aktaran Öndin, 2016, s. 214).



Şekil 3.78 Sandro Botticelli, *Venüs 'ün Doğuşu*, 1485, Tempera, 172,5 x 278,5 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_\(Botticelli\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Botticelli))

Panofsky Göksel, Semavi Venüs'ün Uranüs 'ün kızı olduğunu ama bir annesinin olmadığını bu nedenle de maddi dünya ile ilişkisi olmadığını, tamamen tinsel ve gayri maddi bir dünyaya ait olduğunu belirtir. “*O, evrenin en yüce, semaötesi aleminde, yani Kozmik Akıl aleminde ikamet eder ve onun sembolize ettiği güzellik, ilahiliğin esas evrensel ihtişamıdır.*” (Panofsky, 2017, s. 230). Onun madde dünyası ile ilişkisi olmamasını annesiz yaratılması üzerinden kuran Panofsky anne kelimesinin mater (mother) kelimesinin aynı zamanda madde materia (matter) kelimesi ile ilişkili olması ile açıklar. Kadın ve doğa, kadın ve madde arasındaki ilişkinin mit yazımı ve etimoloji açısından da bir örneğini verir bu açıklama.

Botticelli'nin Venüs karakteri için Antik dönem heykellerini incelediği düşünülmektedir. Resim Hümanitas'ın, Venüs'ün, insanlığın ve aşkın doğuş anını gösterir. Venüs yeni bir dönemin başlangıcını, ebedi baharın, ebedi barışın, insanın, doğanın, aşkın, sevginin, güzel ve iyinin yeniden doğuşunu, uyanışını gösterir. Güzel

insan ruhunu seyirle insan Tanrı'ya ulaşırken doğa da onun güzelliğini ortaya çıkartacak şekilde onunla uyumlu hareket eder. Rüzgardan denize, çiçekten gökyüzüne kadar tüm doğa güzel ruhun doğuşuna hizmet edecek şekilde betimlenmiştir.

Boticelli'nin resimlerinde henüz insan ve doğanın uyum içinde olduğu organik bir bütünlük göstermekle birlikte kadın ve doğanın eşleştirilmesini de görürüz. Kadın edilgen bir imaja sahiptir, birinde göksel bir varlık olan Zephyros tarafından Flora'ya dönüştürülür, bir diğerinde yine göksel varlık tarafından kıyıya sürüklenir. O annesiz, maddeden, Gaia'dan bağımsız doğmasına karşın, doğa ile özdeşleştirilmiş, edilgin, seyredilen, sahip olunabilir bir kadın imajında betimlenmiştir. Kadının ve doğanın edilgenliği, gizemlerinin açığa çıkartılmak, sahip olunmak üzere bekleyişi, en belirgin örneğini Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ünde (Şekil 3.79) bulur.



Şekil 3.79 Giorgione, *Uyuyan Venüs*, 1509, Tuval üzerine yağlıboya, 108,5 x 175 cm Galleria Degli Uffizi, Floransa

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_\(Botticelli\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Botticelli))

Boticelli'nin resimlerinde olduğu gibi Giorgione'nin Uyuyan Venüs'ünde de doğa çiçeklerin açtığı, ağaçların meyve verdiği, bolluk bereket, sağlık getiren, düzenli, uyumlu, sakin, huzurlu bir alandır. Venüs de tıpkı doğa gibi sakin, pasif, edilgen bir halde kolunu başının altına almış bir düş anında gibi ve uzanmış şekilde verilmiştir. Peyzaj da figür de son derece huzurlu, uyum içindedir. Resme bakan da bunu hisseder. Kadın izlendiğinin farkında değildir, kendi içine dönmüştür, doğa da kendi ritminde

varlık bulur. Ancak bu uyum her an bozulabilir. İzleyen göze teslim olmuş bu manzara, insanın huzur bulduğu bir manzaradan, sahip olmak istediği erotik bir bedene, gizli bilgilerine ulaşmak istediği bir manzaraya da dönüşebilir. Merchant'ın da vurguladığı üzere, Rönesans'ta kadının ve doğanın düzen, uyum içinde ancak pasif bir imaja sahip olması 17. yüzyıl itibari ile yaşanan gelişmelerle doğanın, üzerinde güç kullanılarak sahip olunmak istenen bir tahakküm nesnesine dönüşmek üzere hazır olduğunu gösterir (Merchant, 1990).



Şekil 3.80 Giorgione, ya da Titian, *Pastoral Sahne (Fête Champêtre)*, 1508, Tuval üzerine yağlıboya, 105 x 136 cm, Musée du Louvre, Paris

https://en.wikipedia.org/wiki/Pastoral_Concert#/media/File:Le_Concert_champ%C3%AAtre,_by_Titian,_from_C2RMF_retouchedFXD.jpg

Giorgione'ye ya da Titian'a atfedilen Pastoral Sahne (Fête Champêtre) adlı resmin (Şekil 3.80) konusu ve sembolik anlamı ise tam olarak çözülememektedir. Resmin isminden yola çıkarak pastoral bir sahnenin ne anlatabileceğini araştırmak faydalı olacaktır.

Ekolojik yaklaşımın köklerinin, Romantizm ile gündeme gelen pastoral yaklaşımda bulunabileceğini belirten Greg Garrard, pastoral yaklaşımı üç bölüme ayırır. Bunlardan ilki klasik pastoral yaklaşımdır ve bu yaklaşım şehirden kırsala dönüşü anlatan, Antik İskenderiye'de doğan, Rönesans döneminde önem kazanan bir ebedi, şiir türüdür ve 18. yüzyıla kadar devam eden tüm pastoral yazını bu gruba dahil

eder. Bu türün ilk örneği, Hellenistik dönem şairlerinden Tehokritos'un "The Idylls" adlı eseri üzerinden üç terimin önem kazandığını belirten Garrard, bu terimleri şöyle sıralar;

"İdil" esasen şiirsel bir süs veya "küçük bir resim"dir ama zamanla kırsala kaçışı temsil etmeye başlamıştır. Sığır çobanı anlamına gelen Boukolos kelimesinden türeyen Türkçe'de "kırsala ilişkin" anlamına gelen İngilizce "bucolic" kelimesi... Ve son olarak Latin kökenli bir kelime olan "pastoral" ise inekleri ve keçileriyle birlikte şarkı yarışması yapan çobanlar (Latincesi pastor)... (Garrard, 2016, s. 59-61).

Garrard'ın açıklamasından hareketle, pastoral eserlerin, çobanların, hatta insanın tarımsal üretime geçmeden önceki konar-göçer, kırsalda geçen, resimsel güzellikteki hayatını konu edindiği sonucunu çıkartabiliriz. Carolyn Merchant da Rönesans döneminde hem edebiyat hem de sanatta görülen pastoral anlayışta, insanın şehir yaşamı yerine hastalık, endişe, korkunun olmadığı, kirlenmemiş bir Altın Çağ'a, her şeyin bolca bulunduğu, dilediği huzuru bulacağı Cennet Bahçesi'ne ya da geçmişin besleyici anneliğine dönüş, bir kaçış olarak gördüğünü belirtir. Bu anlayış bir yandan bugünden geçmişe kaçış nostaljisi diğer yandan şehirden doğaya, kırsala sığınma yaklaşımını yansıtır (Merchant, 1990, s. 7).

Resimlerinin poetik olduğu, şiirin görsel örneğini verdiği düşünölen Giorgione ya da Titian'ın resmi, pastoral tüm unsurları içerir. Uzakta flüt çalarak hayvanlarını otlatan bir çobanın pastoral hayatı görülür. Arka planda şehri göstermekle birlikte şehirden uzak, sessiz, sakin, ud ve flüt seslerinin adeta resme kattığı şiirsel bir atmosferde, resimsel bir manzara içinde, çobanın kırsalda geçen hayatındaki pastoral bir sahneye benzer, nostaljik bir geçmiş an, bir cennet bahçesi canlandırılır. Baş başa vermiş iki adamdan biri ud çalmaktadır. Oldukça samimi ve yakın görünürler, etrafından bir haber başka bir aleme dalmış gibidirler. Bu huzurlu manzara içinde müzik ve büyük ihtimalle şiirin eşlik ettiği özel bir andadırlar, belki geçmişte özlenen bir anda belki bir hayal ya da esin anında. Etraflarındaki kadın figürleri ise onlara ilham ve huzur veren doğa gibi, esin perilerine dönüşür. Şehirden ve bugünden kaçan insan huzuru, güveni, ilhamı doğada bulur. Resimde doğa ve insan arasında organik bütünlüğün hala korunduğunu görürüz ancak doğa yine de insan için, insanın mutluluğu, huzuru ve yararı için vardır. Bu sefer onu ruhsal olarak besleyen, esin veren nostaljik cennet bahçesidir.

Giorgione'nin "The Tempest (Fırtına)" adlı çalışmasında ise önde yer alan iki figür arasındaki ilişki ve öykü tam olarak netlik kazanmasa da bu çalışmada

manzaranın başlı başına resmin ana teması haline gelmeye başladığını görürüz. Havada kopmak üzere olan fırtına, öndeki gerilimi arttırır. İnsanın hikayesini güçlendirmekle birlikte resimde manzaranın kapladığı alan resmin konusundaki ana öğelerden birinin tam olarak bu manzara, doğa parçası olduğunu gösterir.



Şekil 3.81 Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, 1504, Ahşap üzerine yağlıboya, 220 x 389 cm, Prado Müzesi, Madrid

https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi#/media/Dosya:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg

Floransa ve Roma'dan kuzeye doğru ilerledikçe, yağlı boyanın etkisi ve kuzeyin detaycı geleneğine uygun olarak son derece detaylı doğa tasvirlerine sanatta sıkça rastlanmaya başladığını görürüz. Herhangi bir akıma, ekole dahil edilemeyen Flaman ressam Hieronymus Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (Şekil 3.81) adlı triptiğinde, sol kanatta hayali bir Cennet Bahçesi tasviri yer alır. Bu bölümde Tanrı insan formunda, Havva'yı yaratmasının ardından onu Adem'e tanıtırken görülür. Kadının yaratılması ve erkeğe tanıtılması ile başlayan sahnede bir yandan arka planda huzur içinde su içen hayvanlar varken, ağaca sarınmış yılanın varlığı ve ön planda sudan çıkan siyah renkli hayvanlar ilk günahın ve cennetteki bozulmanın başladığını işaret eder. Orta panelde yer alan peyzaj ilk panelin yani bahçenin devamı gibi görünür. Bu sefer sahnede Adem ve Havva'nın çocukları, günahkar insanlar her yana yayılmıştır. Dilediklerince hatta haddinden fazla, kendilerinden geçerek meyve yiyen, hayvanlarla bir arada ve birbirine karışmış, cinselliklerinden utanmayan ve gizlenme ihtiyacı

duymadan rahatça birlikte olan insanlar vardır. Sağ panelde ise insanların ilk günden itibaren orta sahnede doruğuna varan, farkında olmadıkları hatta umursamadıkları, zevk aldıkları, günahın hakim olduğu yaşam biçiminin cezalandırılma anı görülür. Tam bir kontrast hakimdir, arka planda karanlık yanan bir şehir, ön planda hayvanlar insanları yemekte, hatta insanları dışkılamaktadır. Kısa bir özetle ifade edilmeye çalışılan bu üç parçalık resimde üç yüzü aşkın figür, farklı hayvan çeşitleri, karışık hayali yaratıklar, müzik aletleri, mekanik aletler, bitki ve meyvelerle son derece zengin detaylar yer alır.

Gombrich'e göre resimde hakim olan dünyevi zevkler, cinsellik, günden ziyade yaşamın geçiciliği, her şeyin ince bir denge üzerinde bulunduğu (Gombrich, 1995, s. 65-67). Buna ek olarak her şeyin bir dönüşüm geçirdiği, iç içe geçtiği, hatta birbiri içinde eridiğini, başkalaştığını söylemek de yerinde olacaktır. Kleiner, Bosch'un eşinin bir eczacı olduğunu belirterek, tüm sahneye hakim olan sihirsel, kimyasal dönüşümlerin simya ile ilgili olabileceğini belirtir (Kleiner, 2013, s. 645). Dönemin doğa düşüncesinin özelliklerinden biri olarak simyanın önem kazandığı daha önce belirtilmişti. Bu dönemde simya ile doğanın gizemlerini ele geçirmeye çalışan insan da resimde dönüşüme uğrarken gösterilmiştir. Sağ panelde ortada ağaç kollu adam, canlılar arası geçirgenliğin ve dönüşümün en ilginç örneğidir.

Resimde bir diğer dikkat çekici olan ise, insanın hayvanlarla ve bitkilerle ortak, bilinçdışı, içgüdüsel ve duyusal bir yaşam sürmesidir. Dünyevi alanla, ilahi alanın Cennet Bahçesi ile yeryüzünün bir arada verilmesine ek olarak, Bosch'un, istisnai bir örnek olsa da, hayali, hatta sürreal denebilecek bir dünya tasvirini eklemesi oldukça önemlidir. Duyusal, tinsel ve hayali üç dünya bir aradadır. Onun resmettiği hayali, iç içe geçmiş doğa yaşamı Rönesans'ta hala hakim olduğunu söylediğimiz organik doğa anlayışının yansımasından oldukça farklıdır. Resmin, duyusal yaşamın, dünyevi zevklerin hakim olduğu, simyanın, sihrin işe karıştığı bu hayali dünyanın yani bilinçdışı yaşamın terk edilmesi, bilince dayalı, ölçülü ve düzenli yeni bir yaşam kurulması gerektiği mesajını içerdiğini söylemek hatalı olmayacaktır. Bu yapılmazsa sonuç ya sağ kanattaki gibi bir yangın ya da bir tufan olacaktır.

Resmin yan kanatları kapatıldığında oluşan dünya tasvirine bağlı olarak resimle ilgili farklı okumalar yapılır. Kapaktaki resimde yer alan tasvir, dünyanın yaratılışının üçüncü günü olarak yorumlanmakla birlikte Gombrich'e göre ise Nuh Tufanı sonrası suların çekilme aşamasını görselleştirir. Böylece Gombrich, orta panelde yer alan dünyevi alanın aslında Nuh Tufanı öncesi dönemdeki yaşamı betimlendiğini belirtir

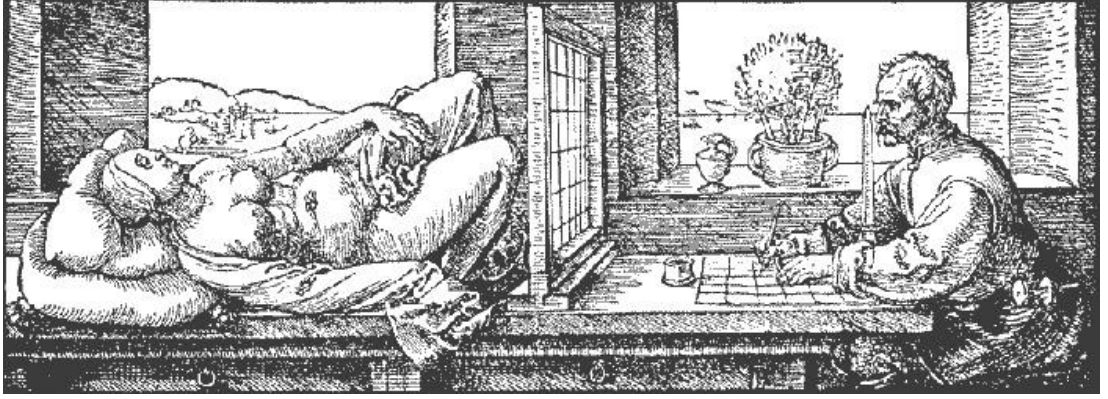
(Gombrich, 1995, s. 65-67). Çalışmanın kapsamı nedeniyle bu farklı yorumlardan öte, burada dünyaya dışarıdan bakma denemesi önemlidir.

Bu dönemde görmenin önem kazandığını belirtmiştik ve bunun sonucu olarak insan gören koca bir göze dönüşür. Çörekçioğlu'na göre; *“resimde, göreni nesnelere dünyasının merkezi yapan perspektifin keşfi, teleskobun icadı, anatomik diseksiyonlar, madencilik araştırmaları, hatta coğrafi keşifler görme, gizli olanı görünür kılma ve onu fethetme arzusuyla ilintilidir”*. Çörekçioğlu aynı zamanda Ficino'dan yaptığı alıntı ile insanın yükselerek *“hareket etmeksizin her şeyin her tarafını tek bir bakışla”* görebileceği koca bir göze dönüştüğünü yani *“Tanrısal bakışa”* eriştiğini belirtir (Çörekçioğlu, 2019, s. 41-43). İnsanın görme, keşfetme, saklı olanı açığa çıkarma, Tanrısal bakışa sahip olma çabasının sanattaki en belirgin örneklerinden biridir bu dünya tasviri. İnsan yükselerek tıpkı Tanrı tarafından görüldüğü gibi dünyayı, kendisini, yaptıklarını tepeden, dışarıdan görmeye ya da izleyicisine göstermeye çalışıyor gibidir.

İtalya seyahatlerinde Rönesans hümanizmi ve resim anlayışı ile tanışan Dürer ise kuzeyde, ideal insanı sanatının merkezine almıştı. Tıpkı İtalyan çağdaşları gibi insan vücudunun ideal oranlarını araştırmış, araştırmalarını kitaplaştırmıştı. Leonardo ve Alberti'de olduğu gibi matematik, mekanik ve bilimle son derece ilgiliydi. İdeal insan bedenine ulaşmada Antik kaynakların örnek alınması ile başlayan sürecin sonunda gelinen noktada, doğa üzerindeki tüm cisim, canlılar ve insan bedeni her parçası ile ölçülebilir, matematik ve sayılarla ifade edilebilir hale geliyordu. Dürer'in *“De Symmetria”* adlı kitabında yer alan eskiz çalışmalarında insan bedeni en küçük parçalarına kadar ölçülmüş, sayılarla ifade edilmiş, birbirleri ve bütünle oranlanmıştı. Bu da mekanın geometrikleştirilmesine neden olan perspektifte olduğu gibi, maddi dünyanın unsurlarının ve bedenin de sayılarla, niceliklerle ifade edilmesine geçişte önemli bir adımın örneğini verir bize.

Dürer'in Adem ve Havva tasviri kadın ve erkek bedenini Antik örneklerdeki gibi ideal oranlarda vermeye çalışmakla birlikte onun ün kazandığı ağaç baskılarının da önemli bir örneğini oluşturuyordu. Ağaç baskı çiziminde ölçme ve kısaltımın nasıl yapılacağına dair kitabında yer alan çizim örneklerinden biri (Şekil 3.82) ressamın, gören gözün konumunu, gözün resmedilene olan hakimiyetini, kareleme tekniği ile mekanın, modelin, bedenin, özellikle de kadın bedeninin, resmedilen nesne ne olursa olsun matematik, geometrik, ölçülebilir olana, sayılara dönüştüğünü gözler önüne serer. Aynı zamanda modelin pozunu, uzanan çıplak, daha önce Giorgione'nin Uyuyan

Venus'ünde gördüğümüz gibi kadını seyredilen pasif bir nesneye dönüştürür. Bu bakışa göre, “ressamlar ve seyirci-sahipler erkekti, nesne olarak işlenen kişilerse çoğunlukla kadın.” Aynı zamanda Alberti'nin doğadan en güzel örnekleri seçerek birleştirme öğüsünde olduğu gibi “Dürer kusursuz nü'nün, yüzün bir kadından, göğüslerin bir başkasından, bacakların üçüncü bir kişiden... vb. alınarak yapılabileceğine inanıyordu.” diyen Berger'in de altını çizdiği üzere modeli seyredilen, ölçülebilir bir nesneye dönüştürmek ve seçmecî tavır “bir insanın kim olduğunu hiç dikkate almamak demektir.” (Berger, 2011, s. 62-63).



Şekil 3.82 Albrecht Dürer, *Uzanmış nü çizimi*, 1471-1528

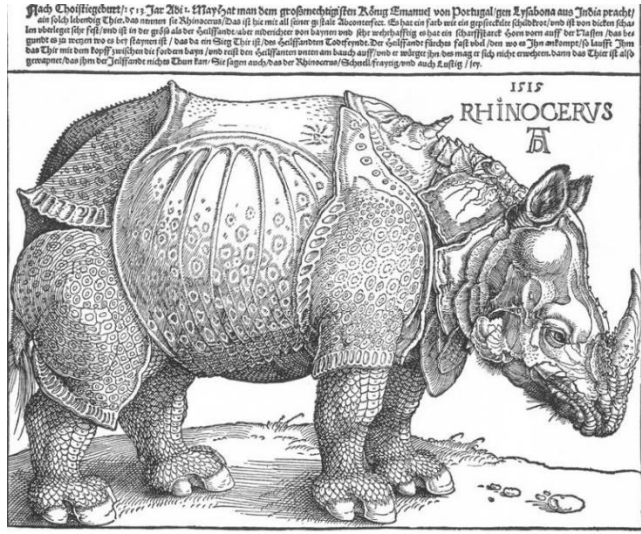
<http://zeichnen-lernen.markus-agerer.de/zeichnen-lernen/abzeichnen-tricks-01.php>

Giotto ile başlayan resim anlayışında, benzetme ve mekanın üç boyutlu bir süreklilik olarak yorumlandığını yazan Engin Akyürek'e göre, hem kuzey resminde hem de İtalyan Rönesansında ortak nokta, görülür dünyayı fethetmek ve bunun için de sanatçılar doğayı gözlemliyor, inceliyor, tüm detaylarına hakim olmaya çalışıyordu (Akyürek, 1994, s. 151-152). Dürer, bir yandan İtalyan Rönesansında olduğu gibi ideal güzeli uyum, oran, denge, simetri, ölçümlenebilir olanda ararken, diğer yandan ise doğayı resimlerine keskin bir gözlem, titiz ve detaycı çalışmaları ile taşır. Suluboya ile manzara, peyzaj resimleri yapıyor, son derece detaylı bir şekilde betimlediği ve neredeyse canlı gibi görünen bir hayvan (tavşan) veya bitkiyi (Çimen demetlerini-Şekil 3.83) resminin ana konusu haline getiriyordu. Bu bir yandan Tanrı'nın yaratımını doğanın her bir parçasında gören canlı maddecî, organik doğa düşüncesine uygun bir tavır gibi görünmekle birlikte, diğer yandan onun seçmecî tavrından dolayı doğada olduğu haldeki bir bitki örneği, aslına sadık kalınan bir doğa ögesi yerine, insanın

güzel kriterine uyacak şekilde seçilmiş ya da düzenlenmiş bir doğa görünümünü resme aktardığını söylemek hatalı olmayacaktır. Benzer şekilde yaptığı gergedan resmi (Şekil 3.84) ise kendisine anlatılanlara ve kabataslak yapılan bir çizime dayanacak şekilde yapılmıştır ancak öylesine detaylıdır ki uzun bir dönem gerçek bir gergedanın Dürer'in çizimindeki gibi olduğu düşünülmüştür. Hayalden ya da gözleme dayalı da olsa ideal güzelliği, oranları bulmaya çalışan seçmeci tavrın izleri doğa çalışmalarında da görülür.



Şekil 3.83 Albrecht Dürer, *Çimen Demetleri*, 1503, Kağıt üzerine suluboya, 40.33 x 31.1 cm, Albertina, Viyana



Şekil 3.84 Albrecht Dürer, *Gergedan*, 1515, Gravür, 21.4 x 29.8 cm, British Muesum, Londra

<https://listelist.com/albrecht-durer-gergedan/>

<http://www.leblebitozu.com/albrecht-durer-resimleri-ve-hayati/>

İstisnai bir örnek olarak Arcimboldo'nun resimleri ise, özellikle mevsimler ve dört element serisinde, bir imparator portresi gibi resimlenen insan başı, bir tema altında toplanan çeşitli doğa öğelerinden oluşur. Bu resimler bir yandan sanatçının doğaya olan ilgisi, koleksiyon merakından kaynaklanırken diğer yandan mikrokozmos olarak makrokozmosu içinde barındıran insanın portresini yansıtır. Aynı zamanda imparatorluk ressamı olan Arcimboldo, tüm öğelerinin uyumlu bir ilişki içinde olduğu bir imparatorluğu ve imparatorun mikrokozmos olarak insanları doğru şekilde yönettiğini vurgulamak istemiş de olabilir (Pumfrey, Rossi, & Slawinski, 1991, s. 168-170). Kısaca Arcimboldo'nun resimlerinin, dönemin organizma olarak doğa

anlayışına, mikrokozmos olarak insanın tüm evreni bünyesinde barındırdığı inancına uygun olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Philippe Descola, Gombrich'ten referansla, daha 15. yüzyılın ilk yarısında Flaman ressam Robert Champin'in iç mekanda önde kutsal bir sahne yaşanırken arkada dünyevi alanı gösteren açık pencerenin, iç pencerenin yani resim içindeki resmin özerkleşmesi ve ayrı bir resim olarak varlık kazanması için, yani manzaranın özerklik kazanarak resimde doğanın ayrı bir tema olarak belirmesi için, pencerenin tuval boyutunda büyütülmesi gerektiğini yazar ve ona göre bunu yapan da Dürer'dir. Panofsky'nin perspektifle ilgili yorumundan hareketle ise, doğrusal perspektifte mekanın matematikleştirilerek rasyonel bir düzenleme getirilmesiyle dış dünyanın sistematize edildiğini, bu düzenlemenin ise hakimiyetini bütünüyle göze, özneye verdiğini, ancak artık öznel gözün nesnelleştirildiği ve insan doğa arasına bir mesafe konduğunu belirtir. Descola'nın işaret etmek istediği, Champin, Dürer, Bruegel, Lorrain, Roelandt Savery'nin resimlerinde görüldüğü gibi manzara resmi ile doğa özerk bir alan olarak belirlenirken, insan ve doğa arasına bir mesafe konur. Mesafe koyarak, mekanın/dünyanın dışarıdan bakılan, düzenlenen rasyonel bir çerçeve içine alınması, göze ve özneye verilen ayrıcalıklı konum, kozmos anlayışındaki dönüşümden, bilimsel keşiflerinden, perspektif, mikroskop ve teleskoptan, harekete indirgenen madde dünyası ve mekanik doğa anlayışından bağımsız değildir (Descola, 2013, s. 57-60).

Descola'nın doğanın özerkleşmesi olarak açıkladığı süreçte insanın geri çekilerek, doğa ile arasına mesafe koyduğu manzara resmi için Dürer'in Trento manzarası (Şekil 3.85), Alp manzarası (yer yer soyutlamaya doğru gitmiştir resimde) ve Arco Kalesi resimleri örnek verilebilir. Bu resimler, dönemin ressamları tarafından, gözün ölçen, oranlayan ve mantıksal bir birlik oluşturmaya önem veren bakışı ile mekanı inandırıcı bir gerçeklikle resmetme amacıyla yapılan ön çalışmalar ve diğer resimlerde kullanılmak üzere yapılan doğa araştırmaları ya da başlı başına ayrı bir resim olabiliyordu. İnsan araya koyduğu bu mesafe ile doğaya uzaktan bir bakışla hakim olarak, onun görsel bilgisini resmine aktarıyordu. Dürer *“doğayı özenle inceleyin ve ondan ayrılmayın. Çünkü gerçekten sanat doğada gizlidir ve onu ortaya çıkartan kişi, ona sahip olur.”* (Rupprich'ten aktaran Andersson & Silver, 2010, s. 30) sözleri bir yandan doğanın gizemlerini ele geçirmeye çalışan magus'u diğer yandan insanın deney ve gözlemlerle doğanın bilgisini elde ederek güç elde edeceğini düşünen Francis Bacon'ı hatırlatır. Kuzeyin çok yönlü sanatçısı olarak onun sanatsal

çalışmaları bilimsel çalışmaların sanattaki yansıması gibidir. Hem mekanın geometrikleştirilmesi, rasyonelleştirilmesi, nesnelerin, doğanın ve insan bedeninin ölçümlenebilir, niceliksel olarak kavranabilir hale getirilmesi, hem de gözlemlenen doğanın gizli bilgisini elde etmeye çalışan Leonardo ve Alberti gibi kuzeyde dönemin bilim adamı, sanatçı profilini yansıttığını görürüz.



Şekil 3.85 Albrecht Dürer, *Trento*, 1494, Suluboya ve guaj, 23.8 x 35.6 cm, Kunsthalle, Bremen

<https://www.arthipo.com/tr-tr/albrecht-durer-trento-kuzeyden-goruntusu.html>

Dürer'in “*iyi bir manzara ressamı olarak nitelediği*” (Kleiner, 2013, s. 662) Patinir ve çağdaşı Albrecht Altdorfer de manzara resimleri ile tanınır. Altdorfer, 1529'da yaptığı İskender'in Savaşı adlı tablosunda savaş sahnesine ayrılan bölüm kadar manzaraya yer verirken ressam daha önce görmediği manzarayı doğru resimlemek, düzenlemek için haritadan yararlanır. Bruegel ise doğayı resmederken günlük hayat sahnelerini resmine taşır. Onun bu tavrında Protestan Reformu sonrasında değişen resim alıcısının tercihi de önemlidir. Bruegel'in “Karda Avcılar” (Şekil 3.86) adlı çalışması farklı mevsimleri betimleyen altı resimden oluşan serideki resimlerden biridir. İlk kar manzarası resmi olarak önemlidir. 1550'lerden itibaren Avrupa'da etkili olmaya başlayan küçük buz devri olarak adlandırılan görece soğuk dönemin de resmin görsel sunumunda etkisi olabilir. Resme soldan giriş yapan avcılarının arkasında tepeden bir noktadan bakılarak resmedilmiştir. Kuş bakışı denebilecek şekilde tüm manzaraya ve mekana hakimdir bu bakış. Descola'nın da

belirttiği gibi bu bakış ve düzenleme güneş merkezli kozmos anlayışından ve gözün önem kazanmasından bağımsız düşünülemez.



Şekil 3.86 Pieter Bruegel, *Karda Avcılar*, 1565, Ahşap üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Muesum, Viyana

https://tr.wikipedia.org/wiki/Karda_Avc%C4%B1lar#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._106b.jpg

Avdan dönen avcılar kadar ateş yakan, karda oynayan kayan insanlarla sıradan bir kış gününde akıp giden gündelik hayatın bir anında durdurmuştur sahneyi ressam. Ateş yakmak, avcılarının avdan dönüşü gibi sıradan gündelik işler, (Protestanlığın yücelttiği) çalışma anlarına ek olarak insanların eğlenme anları da resme dahil edilmiştir. İnsanın günlük yaşamından parçalara yer verirken, günlük yaşamın ritmini aynı zamanda serinin tamamı düşünüldüğünde insan yaşamının, mevsimlerle zamanın ve doğanın ritmini görürüz bu seride. Doğanın ritmi ve insanın ritminin örtüştüğü bir yaşam biçimi gibi görünür sahne.

Onun Babil Kulesi ve İkarus'un Düşüşü (mitolojik bir hikaye olmasına rağmen, güneş merkezli evren anlayışının da bir yansıması gibidir İkarus'un hikayesi) gibi tablolarında Tanrı'nın ve doğanın yüceliği karşısında insanın beyhude çabasını görürüz. İnsanın teknik gelişmelerle kendisini konumlandığı tepe noktaya bir eleştiri de olarak da okunabilir her iki resim. İkarus, balmumundan yapılan kanatlarıyla gökyüzünde uçarken güneşe gereğinden fazla yaklaşmasının sonucunda kanatlarının erimesi nedeniyle düşerken, günlük hayat devam etmektedir, saban kullanan, balık

tutan çalışan insanlar İkarus'un düşüşünü fark etmemiştir. Bu resimde de karda kayan insanlardan ateş yakan daha yakındaki insanlara kadar kompozisyonda yer alan figürler, kış koşullarının etkisi ile büyük ihtimalle başarısız geçmiş bir avdan dönen yorgun avcıların çabasının olumsuz sonucunu, yorgunlukları ve belki de mutsuzluklarını fark etmemektedir. İnsanlar belki ısınmakta, yemek bulmakta zorlanırken buz tutan gölde kaymaya eğlenmeye devam eder. Doğa ise belli bir ritimde olsa da geçirdiği mevsimsel değişimlerle bir yandan beslenme ısınmada insanlara sorun yaratırken diğer yandan biyofilik uyaranlarıyla, bembeyaz, seyretmesi son derece keyifli bir manzara sunup eğlenceli bir oyun alanına da dönüşebilmiştir. Resme bakış açısından, o bölgede yer almamasına rağmen resme eklenmiş arkadaki dağlara, insan figürleri, ağaçların kuşların yerleştirilmesine kadar son derece rasyonel olarak düzenlenmiş bu manzarada, ressam insanın ikili yapısını, doğaya karşı ambivalent tutumunu, aynı zamanda doğanın da ikili yapısını gösterir.

Papa X. Leo zamanında, San Pietro Bazilikasının yapımını finanse etmek için, cennete doğrudan giriş hakkı verdiği ve günahların affedilmesini sağladığı düşünülen Endüljans belgesinin para karşılığında satılmasını protesto etmek amacıyla 1517'de Martin Luther, Wittenberg Kilisesi kapısına ünlü 95 tezini asarak Proteston Reform hareketlerini başlatır. Luther, Papanın ruhun kurtuluşu, cennete gidişini sağlama gücü varsa böyle bir belge satışına, böyle süslü ve maliyetli bir kilisenin yapılmasına neden gerek duyulduğu sorusunu ortaya atar. Tanrı'ya ulaşmak için Mistisizmde olduğu gibi insanın Kilise ve Papaya yani aracı bir insana ya da kuruma ihtiyacı olmadığı, ilk Hıristiyanlıkta olduğu gibi insanın inancı ve kutsal kitap ile Tanrı'ya ve kurtuluşa erişebileceği argümanından hareket eder. Tezin yayılmasında dönemin teknik buluşlarından biri olan matbaanın olanakları ile çoğaltılması, İncil'in Latince'den yerel dillere çevrilip yine matbaa olanakları ile çoğaltılıp insanların evine ulaşmış olması önemlidir. Böylece insan herhangi bir kurumun aracılığı olmadan, kendi dilinde İncili okuyarak ve kendi iç görüşü, inancı ile Tanrı'ya, ilahi olana ve kurtuluşa erişebilirdi. Bu her bireyin kendi yolundan Tanrı'ya ulaşabileceğini gösterir. Bu da kurumların, dinin otoritesinden insanı kurtarmayı, bireyin özgürleşmesini, modern öznenin inşasında önemli bir adımı ifade eder.

Luther'in önderliğinde ortaya çıkan Protestan inancı, Kilisenin kurum olarak aracılığını reddederken, kilisede yer alan imgelerin de aracılığına gerek olmadığını, gerçeğin sadece kutsal kitapta olduğunu ve insanın bireysel inancıyla Tanrı'ya ulaşabileceğini belirtir. Bu durum Kilise dışında sipariş veren başka bir zümrenin, bir

sanat piyasasının oluşmasına ve yeni konuların sanata girmesine neden olur. Bruegel’de köy yaşamında çalışma anında gösterilen insanlar 17. yüzyılda Vermeer’de iç mekanda çalışma anında gösterilen kadınlara dönüşürken Descola’nın tezinden hareketle Dürer’den başlayarak devam eden manzara resmi ise özellikle 17. yüzyılda ayrı bir tür olarak resme girer. Ruisdael’in Harleem Manzarası (Şekil 3.87) adlı çalışması, çalışan figürlerle günlük bir çalışma anını göstermekle birlikte doğa ve gökyüzünün kapladığı alan düşünüldüğünde tam olarak bir şehir manzarasının resme hakim olduğu görülür.



Şekil 3.87 Jacob van Ruisdael, *Harleem Manzarası*, 1670-1675, Tuval üzerine yağlıboya, 55.8 x 162 cm, Mauritshuis Muesum, The Hague

[View of Haarlem with Bleaching Grounds \(mauritshuis.nl\)](http://mauritshuis.nl)

Ressamın bakış açısı yine yüksek bir konumu gösterir, gölge-ışık alanların arka arkaya gözü ufka ve gökyüzüne doğru taşıdığını görürüz. Bu bakış açısı, ışığın kullanımı daha önce de belirtildiği gibi güneş merkezli evren anlayışından bağımsız olarak düşünülemez. Işığın yer değiştirmesi zamanın geçişini gösterirken bulutların hareket halinde verilmesi, hareketin önem kazandığını bir manzara resmi örneği üzerinde de gösterir. Her şey bir değişim ve hareket içindedir. 16. yüzyıl resmindeki

durağanlık ve ideal güzellik yerini zamanın, doğanın, insanın hareketine bırakırken, zamanın, hayatın, doğanın ve içindeki her şeyin geçiciliğine de vurgu yapar. Her bir zerresinde Tanrı'nın tezahür ettiği, insanın seyrederek Tanrı'ya ulaşacağı idealize edilen ya da doğal yerine ulaşmaya çalışan ve ulaştığında sabitlenen kutsal bir alan değildir doğa artık. Tanrı'nın tek bir dokunuşu ile hareketine bir kez başlamış ve bu hareketine, değişkenliğine kendi ritminde devam eden bir doğa vardır artık burada. *“Mekanik yasaların düşen bir elmadan, büyük bir hız içinde dönen göksel cisimlere kadar her alanda geçerli olduğu fikrinin ortaya atılmasıyla, doğa, mekan ve zaman içinde hareket halinde madde olarak tasarılanır.”* (Öndin, 2018, s. 18). İnsan figürleri çalışma anları ile bu dünyanın ritmi içinde bedensel hareketleri ile varlık kazanır, ancak resmi doğa gözleminden sonra atölyede düzenleyen, bakış açısını gözün hakim konumuna göre belirleyen ve bakan gözü ışık oyunları ile yönlendiren, aynı zamanda duygularını harekete geçiren bilincin önem kazandığını da görürüz. Düzenleyen bilinç geriye çekilerek hareket halindeki yer kaplama özelliği üzerinden varlık kazanan nesnelere dünyasını düzenler.

Descartes'ın tüm doğayı zihinsel kurgusundan geçiren modern öznesi, bilince sahip insan ve bilinçdışı kalan tüm doğa alanını ikili bir karşıtlık içinde, zihin ve doğa karşıtlığına indirerek kurguladığına dikkat çekmişti Plumwood. Hümanizmde her şeyin ölçüsü ve değerini belirleyen insan olarak belirlenmiş, Kopernikle başlayan Bilimsel Devrimle gelinen son noktada Descartes ise şüphe duyan, düşünen, bilinç sahibi öznenin yani insan zihninden hareketle dünyayı kurgulamıştı ve tüm doğa, nesnelere dünyasının anlam ve değerini belirleyeni “insan zihni” olarak önermişti.

Descola benzer şekilde manzaranın özerklik kazanmasını açıkladığı süreçte, önce Dürer'in iç pencereyi genişleterek manzarayı resimlediğini, ardından Bruegel'in *“doğaya anlam ve tutarlılık kazandıran öznenin dışsallığını açığa vurmak”* için mesafe koyarak, insanı ya manzaradan çıkardığını ya da alanını daralttığını belirtir. 1606'da yaptığı “Dağ Manzarası ve Bir Ressam” adlı çalışmasında (Şekil 3.88) Roelandt Savery'nin ise ressamı, yani doğayı düzenleyen ve ona anlam kazandıran insan zihnini, özneyi tekrar resme dahil ederek, onun baktığı mekan, manzarayı *“nesnelleştirme hareketinin kendisini”* çizdiğini ekler. Bu süreç daha önce de belirtildiği gibi Descola'ya göre, Kopernik'le başlayan kozmos anlayışındaki değişimden Descartes'a kadar uzanan süreçten bağımsız değildir (Descola, 2013, s. 57-62). Savery'nin resmi, detaylarını göremesek ve manzaraya göre insanın küçüklüğünü hissetsek de, Dürer'in kısaltımın esaslarını anlatmaya çalıştığı nü

çizimindeki ressam gibi tamamen nesneye düzenleyen, ona anlam ve değer veren zihni, özneyi göstermesi bakımından ilginçtir.



Şekil 3.88 Roelandt Savery, *Dağ Manzarası ve Bir Ressam*, 1606, Kağıt üzerine kalem, 51.3 x 48.3 cm, Louvre, Paris

<https://journals.openedition.org/sds/1575?lang=en>

Zihin ve doğa karşıtlığı, Kartezyen düalizm üzerinden, bilinç alanı olarak insan zihni, düşünen modern özne üzerinden dünyayı kurgulayan ve geri kalan her şeyi sadece yer kaplayan bilinçten yoksun mekanik, istemsiz hareketler yapan bir makineye indirgeyen mekanik doğa anlayışında hareket önem kazanır. Maddenin zaman ve mekanda hareket ediyor oluşuna yapılan vurgunun bir yansıması da resme yeni bir konu olarak giren natürmortta kendini gösterir. Rachel Ruysch'un Meyveler ve Böcekler (Şekil 3.89) resminde hem bitki dünyası hem de hayvanlar dünyasından örnekler verilmiştir. Böcekler mekanda hareket ederken meyveler ise zamanda hareketlerine devam ederek zamanın geçiciliğın dolayısı ile ölümün hatırlatılması düşüncesini yansıtırlar. Diğer yandan doğa dünyasını resme taşıyarak ana konu haline getirirse de burada gösterilen meyvelerin ve böceklerin bir arada ve bu şekilde bir düzenleme ile doğada görülmesi mümkün değildir. Arcimboldo'nun koleksiyonu gibi

bir düzenlemenin sonucudur resim. Kurgu insan zihninin bir ürünüdür. İnsanın kendi zihni ve estetik ölçütlerine göre doğayı anlamlandırması, düzenlemesi, değiştirmesinin ve temsil etmesinin resimdeki en net örneklerinden biridir natürmortlar. Dönemin sanat alıcısının beğenisine de uygun olarak lüks tüketim öğelerine yer veren Willem Kalf ise içki boynuzundan, limona, servis tabağındaki istakoza kadar insanın müdahalesiyle şekillenen kültür dünyasına dahil ettiği doğa öğelerini resmine (Şekil 3.90) taşımıştır.



Şekil 3.89 Rachel Ruysch, *Meyveler ve Böcekler*, 1711, Yağlıboya, 44 x 60 cm, Uffizi, Floransa

<https://i.pinimg.com/originals/0b/13/69/0b13694a1b92230913b10c1d7373958a.jpg>



Şekil 3.90 Willem Kalf, *Bardaklar, Istakoz ve İçki Boynuzu ile Ölüdoğa*, 1653, Yağlıboya, 86 x 102 cm, National Gallery, Londra

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1473686>

17. yüzyılda Descartes'la gelinen noktada hareketin önem kazandığını, doğanın ve maddenin yer kaplaması ve hareketi üzerinden değerlendirildiğini belirtmiştik. Bir önceki yüzyılın durağan figürlerinin ve doğa öğelerinin yerini resim ve heykelde son derece hareketli figürler ve kompozisyonlar alır. Donatello ve Michelangelo'nun Davut heykeli seyredilmek üzere poz vermiş modelin ideal insan vücudu gibi görünürken 17. yüzyılda Bernini'nin yaptığı Davut heykelinin (Şekil 3.91) pozunda olduğu gibi bir insanın hareketsiz durması neredeyse imkansızdır. Taşı sapanı ile atmak üzere gerinmiş, dönerken, hareketin en yüksek noktasında, sanki bir anlığına fotoğraf makinesinin objektifine yakalanmış gibidir. Kıyafeti, her bir kası ile tüm vücudu, saçları, mimikleri ile tüm vücudu ile hareketi bize hissettirir. Bu dondurma anının ardından hareketin nasıl devam edeceği de çok nettir. Bu poz, Tanrı'nın ilk hareketi başlatmasından sonra maddenin herhangi bir engelleme olmadığı sürece

sonsuz hareketine devam edeceğini öne süren dönemin anlayışına yakındır. Buradaki duraklamayı yaratan ise zihnin pozu en tepe noktasında, heykeli neredeyse tüm açılardan gösteren, kapladığı alanı, yayılımını ve hareketini kavramasını sağlayan sanatçının zihinsel kurgusudur.



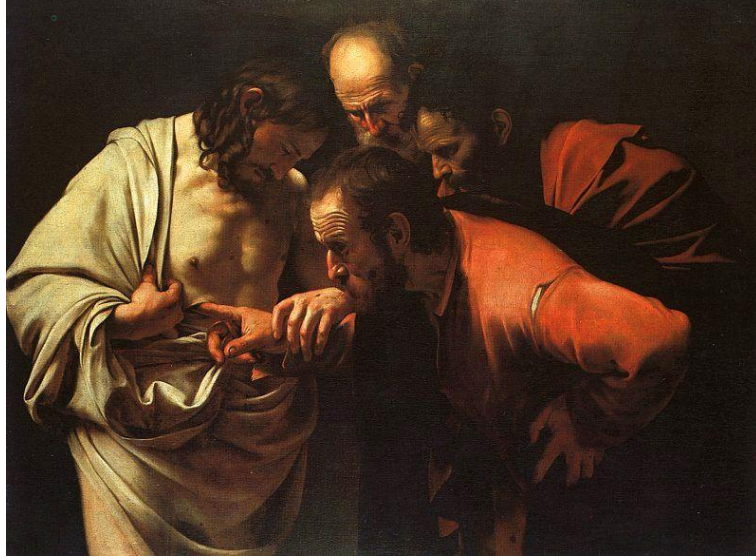
Şekil 3.91 Gianlorenzo Bernini, Davut, 1623, Mermer, 170 cm, Galleria Borghese, Roma

[https://en.wikipedia.org/wiki/David_\(Bernini\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_(Bernini))

Işık, ilahi ışık olarak Orta Çağ sanatında da önemliydi ancak Copernicus'un güneş merkezli evren tasarımı ışığın önemini daha da artırır ve ışık sanatta daha önce hiç olmadığı kadar önem kazanır bu dönemde. *“Form oluşturmada ışık, Barok'a kadar çizgiye hizmet ederken şimdi bağımsızlaşır, kimi zaman Velazquez'in gümüş gri ve loş gölgeleri, bazen Caravaggio'nun keskin teatral kontrastları veya Rubens'in parlak renklerinin sıcaklığı olur.”* (Öndin, 2018, s. 20). Işığın önem kazanmasında yüzyılın sonuna doğru yayınlanan Newton'un çalışmaları da önemli olur. Newton optik deneyinde, ışığın bir prizmadan geçtiğinde sıralaması da aynı olacak şekilde gökkuşağındaki renklere ayrıştığını, prizmanın ters çevrilmesinde ise renklerin birleşiminin beyaz ışığa dönüştüğünü ispat ederek ışıkla renk ilişkisini ortaya koyar.

“Gördüğümüz şey aslında göze giren ışığa bağlıdır” (Whitehead, 2017, s. 37) nesneye değil. Rengin nesneye değil ışığa bağlı olduğunu, ışığın ortadan kalkması durumunda görmenin ve nesnenin ikincil özelliklerinden biri olan rengin ortadan kalkacağını göstermesi de önemlidir. Öyle ki Alexander Pope’un şu sözleri son derece dikkat çekicidir;

“Doğa ve doğanın yasaları yatardı saklı bir şekilde gecede
Tanrı buyurdu: ‘Newton olsun! ve her şey ışık oldu’” (Öndin, 2018, s. 19).



Şekil 3.92 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Kuşkucu Thomas*, 1602-1603, Tuval üstüne yağlıboya, 107 x 146 cm, Sanssouci, Postdam

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Incredulity_of_Saint_Thomas_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio - The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Incredulity_of_Saint_Thomas_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_-_The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg)

Dönemin, kesin bilgiye ulaşmaya çalışan ve şüpheden hareket ederek, düşünen, zihni bir birey olan modern öznesine, insana göre kurgulanan dünyasını en iyi anlatan kuşkusuz Caravaggio’nun *Kuşkucu Thomas* (Şekil 3.92) resmidir. Şüphe eden Thomas, Tanrı’nın varlığını şüphe eden kendi zihniyle kanıtlayan Descartes’in cogitosu gibi, İsa’nın ölümden sonra yeniden dirilişine, şüphesinden yola çıkarak inanır. Aynı zamanda kesin bilgiye ulaşmak için yaptığı inceleme, gözlem ve bir anlamda deneye de önem veren Bacon’cı düşüncüyü de yansıtır. Şüphesinden yola çıkan bu insan sokakta gezinen gerçek biridir, idealize edilmiş bir Antik dönem figürü değildir. Kıyafetleri yırtık, üstü başı kirli, alını düşüncesinin yansıması olarak kırışıklarla doludur. İncil’de yer alan öyküden hareketle ama bu dünyada, sıradan

insanlar arasında geçer olay. Thomas'ın elini, şüphesini gidermek üzere yarasına dokunması için çeken İsa'nın eli, aynı zamanda hareketi, hikayenin en önemli anında durdurmuş gibidir. Figürlerin bakışı, görünenin, söylenenin ardındakini görmeye anlamaya çalışan dönemin insanını, göze ve zihne verilen önemi de gösterir. Resimde hikayenin anlamını güçlendirmeyen hiçbir detay, doğa öğesine yer verilmemiş, arka plan tamamen karartılarak, düşünen özne ve bilinç alanına vurgu yapılmıştır. Resimde manzara, natüremort gibi doğa öğelerinin ayrı bir konu olarak ele alınmasına, önem kazanmasına rağmen, yukarıda da belirtildiği gibi doğa öğeleri yaban hayatta olduğu şekli ile değil, insan zihni ve gözüne göre anlamlandırılıp kurgulanarak resme dahil edilir ya da bu örnekte olduğu gibi dikkati konuya, figürlerin el ve yüzlerine toplamak için arka plandan kaldırılabilir.

Descartes'ın Tanrı'nın varlığını şüphe eden kendi zihninden yola çıkarak kanıtlaması gibi, Karşı Reform hareketi programına uygun olarak, Katolik Kilisesi de şüphe eden dini bir karakter Thomas'tan ama aynı zamanda (Caravaggio'nun yorumu ile sokaktaki insana dönüşen) dönemin zihni bir varlık olan modern öznesinden hareketle İsa'nın dirilişini, Kilise ve dinin şüphe edilemeyecek gerçekliğini, kurtuluşa götüren tek yol olduğunu vurgulamaya çalışır. Thomas şüphesinden yola çıkarak (neredeyse bilimsel yöntemeye uygun incelemesi, deney ve gözleme dayanarak) kendi gözleriyle görerek, dokunarak, akılla kavrayarak İsa'nın dirilişine inanır. Yeni modern öznenin bu hareketi ile, aklın henüz tüm otoritelerin esaretinden kurtulamadığını gösterse de, bilmeye cesaret edecek ilk adım atılmıştır bile.

Son olarak dönemin iki farklı tarzı Poussin ve Rubens'in bu dönüşümü nasıl yansıttığına kısaca değinilerek çalışmanın bu bölümü tamamlanacaktır. Mekanik doğa düşüncesine geçiş sürecinde önce insan önem kazanmış Antik kaynaklara dönülmüş, Antik mimari öğeler mitolojik konular resme dahil edilmişti. İnsan ölçüt olarak alınmış, ideal güzel sanata yansıtılmaya çalışılmıştı. İnsan vücudunda parçalar ve parça bütün arasındaki uyumdan hareketle sanatta da uyum, simetri, oran, orantı, ölçü, denge önem kazanmıştı. Bu anlayış mekanın, doğanın geometrikleştirilmesinde de etkili olmuştu. Mekanın, doğanın geometrikleştirilerek, ölçümlenebilir, nicelikselleştirilebilir ve tamamen akılla kavranıp, rasyonel olarak düzenlenebilir hale gelmesinin sanattaki yansımasında ise insan gözünün merkez alındığı doğrusal perspektife uygun örnekler verilmeye başlanmıştı. 17. yüzyılda rasyonel ve matematiksel olarak kurgulanmış mekanlarda geçen Antik mimari formlar ve mitolojik hikayelerin, Batımerkezci ideal insan anlayışına uygun son derece güzel

vücuda sahip figürlerin yer aldığı resim anlayışın temsilcisi Poussin'in etkisi 19. yüzyıl sonuna kadar akademide etkili olur. Diğer yandan Rubens ve takipçilerinin çalışmalarında ise maddenin zaman ve mekanda hareket etmesine olan vurguyu, Newton'un çalışmalarıyla öne çıkan ışık ve rengin başat öge olarak kullanıldığını görürüz.

BÖLÜM 4

4.ANTROPOSEN DÖNEM

4.1 Sanayileşme ile Birlikte Değişen Doğa Algısı

İnsan-doğa ilişkisindeki en önemli kırılmalardan biri ise Sanayi Devrimi ile yaşanır, hatta bu öyle bir kırılma anıdır ki hali hazırda içinde bulunulan bir jeolojik çağ olan Holosen Dönem’den çıkılıp yeni bir jeolojik çağa girilmesine neden olduğuna dair önemli tezler öne sürülür. 1800’ler itibari ile başladığı ileri sürülen bu yeni jeolojik dönem Antroposen (Anthropocene) “İnsan Çağı” olarak adlandırılır. Antroposen, Yunancada insan anlamına gelen “anthropos” kelimesinden türetilmiştir. Jeolojik çağların bitişi ve yeni bir jeolojik çağa geçilmesi ancak büyük çapta tüm gezeni etkileyen iklimsel değişiklikler, yer hareketleri gibi jeolojik değişimler, doğa olayları sonucunda olmuşken, Anthropocene terimini 2000’lerin başında kullanan J. Paul Crutzen’e göre, insanın etkisi ile (tarihte ilk defa bir canlı türünün etkisiyle) bir jeolojik çağdan diğerine geçilir. Paul Crutzen’e göre, Sanayi Devrimi ile birlikte insan, “*insanlık artık tek başına küresel bir jeolojik güç*” (Steffen, Grinevald, Crutzen, & McNeill, 2011, s. 843) olarak tüm gezegeni etkileyecek bir jeolojik fail, ajan haline gelir.

Henüz bilim adamları tarafından yeni bir jeolojik çağa girdiğimiz kabul edilmese de sosyal bilimler alanında yaygın şekilde kullanılmaya başlayan Antroposenin başlangıç tarihi ile ilgili de tartışmalar var. İnsan izinin yerküre üzerinde belirleyici hakim güç haline gelmesinin Tarım Devrimi, Sanayi Devrimi, İkinci Dünya Savaşında ilk atom bombasının kullanımı ya da 1950’lerden itibaren gerçekleşen “Büyük Hızlanma-Great Acceleration” adı verilen süreçlerle başladığına dair farklı tarihlendirme önerileri söz konusudur. Terimin literatüre kazandırılmasını sağlayan Paul Crutzen ve birlikte çalıştıkları Eugene F. Stoermer’e göre insanın global ölçekte

Yerküre üzerinde geri dönüşü mümkün olmayan kalıcı izler bırakması, ozon tabakasının delinmesine, küresel ısınma ve iklim krizine neden olabilecek etkiler yaratması Sanayi Devrimiyle, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleşir. 1784'te James Watt'ın ilk buhar makinesi icadı önemli bir gelişme olarak ortaya konur. İnsanın fosil yakıt kullanmaya başlaması doğa üzerindeki dönüştürücü etkisinin en önemli nedenidir. Daha önce su ve rüzgar gücü gibi kısıtlı ve doğaya bağlı sınırlı enerji kaynakları kullanılıyordu. Fosil yakıtın keşfi ise bu sınırı ortadan kaldırıyor, milyonlarca yılda oluşan, erişimi ve taşınması oldukça kolay bu yoğun enerji kaynağının kullanımı ile tarıma dayalı üretimde kullanılan enerji miktarının dört beş katından fazla enerji kullanmaya başlanıyordu (Crutzen & Stoermer, 2000, S. 17-18; Steffen, Grinevald, Crutzen, & McNeill, 2011, S. 847-848). Böylece, 4.5 milyar yıllık tarihe sahip olan yerküre üzerindeki katmanlara göre oluşturulan jeolojik zaman çizelgesinin sadece binde 1'lik kısmına denk gelen insanlık tarihinin özellikle son 200-250 yıllık bölümünde, insan *“yeryüzünü yok oluştürecek tehlikelerin gözlemlendiği jeolojik aşamanın (Antroposen) öznesi, eyleyeni, belirleyeni”* haline gelir (Atay, 2019).

Çalışmanın başından beri insanı, doğayı bu denli değiştirecek, yok oluştürecek aşamaya getiren tarihsel kırılma anları, bu kırılmaların doğa düşüncesinde yarattığı değişimler ve sanata yansımaları incelenmeye çalışılmıştı. Bu bölümde Sanayi Devrimi, eş zamanlı olarak Aydınlanma ve Fransız Devriminin doğa algısında yarattığı değişimler ve bunun sanata yansımaları incelenmeye çalışılmıştır.

Bir önceki bölümde değinildiği üzere Baconcu empirisizm düşüncesinden hareketle insan bir yandan güç elde etmek üzere doğanın bilgisini ele geçirmeye çalışmış, diğer yandan bilim ve teknoloji ile doğaya hakimiyet kurarak, doğayı kendi ihtiyaçları ve isteği doğrultusunda değiştirerek yeryüzünde teknolojik bir ütopya cennet kurabileceği fikrini geliştirmişti. Galileo ve Newtoncu doğa düşüncesi mekanın ve dolayısı ile doğanın matematiksel olarak kavranması, sayısallaştırılması ile doğa artık farklılıkları, nitelikleri, önceden kestirilemez kendinde amacı olan, kendinde bir varlık olarak değil, ölçümlenebilecek, parçalanıp bölünebilecek, matematik modellere göre değerlendirilebilecek, sadece niceliksel özellikleri üzerinden varlık gösterebilen bir alana dönüşmüştü. Descartes'ın düşünen tözü (cogito) üzerinden dünyayı kurgulaması ise, zihin ve doğa düalizmi, bilinç sahibi insan ve bilinçdışı istemsiz hareketlerle mekanik olarak devinen, makineye benzetilen bir doğa tasavvuru arasında aşılmaz bir uçurum yaratmıştı. Doğa zihin, ruh, akıl ve canlılıktan arındırılarak insanın

amaçları doğrultusunda çalıştıracağı, programlayıp, düzenleyip, parçalarını değiştirebileceği ve kontrol edebileceği bir makineye dönüşmüştü. İnsan ve doğa arasında daha önce varlık hiyerarşisi içerisindeki ilişkiden de iz kalmamış, bilinç ve bilinçdışı olarak iki farklı ve karşıt alan kurgulanmıştı. Plumwood'un altını çizdiği üzere hiyerarşi ve bütünlük içinde bir doğa kurgusu değil, karşıtlık ve dışlama ilişkisi üzerine kurulmuştu bu doğa algısı. Bu kurgu, kapitalist üretim tarzı, burjuvanın yükselişi ve amaçlarından yani dönemin ekonomi-politiğinden bağımsız olarak düşünülemezdi. Dönemin üretim tarzı, hızlanma, makineleşme, maddenin, üretimin, dolayısıyla tüketimin, bu dünyanın daha da fazla önem kazanmasına neden olmuştu. Sanayi Devrimi ile ise doğa algısı tekrar dönüşüme uğrayacaktı.

Harari, Sanayi Devrimi'nden önce insanların bir enerji türünü diğerine nasıl çevireceklerini bilmedikleri için insan ve hayvan bedenlerinin enerji dönüşümünü sağladığını ancak (Antroposen dönemin başlangıcında) James Watt'ın buhar makinesini keşfi ile ısıyı harekete geçirmeye yani bir makine ya da motorla bir enerji türünü diğerine dönüştürmeye başladıklarını yazar. Bu tam olarak bir milattır. Önce kömür, sonra petrol ve elektrik enerji dönüşümünde kullanılmış, ilk kez kömür madenlerinde kullanılmaya başlayan buhar makinesi, tekstil, dokuma tezgahlarında ardından deniz ve tren taşımacılığı gibi farklı alanlarda kullanılmaya başlamıştır. Avrupalı insan, güneş enerjisinin oluşturduğu sınırsız bir enerji kaynağına (fosil yakıt) ve hammaddeye sömürgeleri olan topraklar üzerinden kolayca ulaşabiliyor ve kendisi bu maddeleri ve enerjiyi, başka bir maddeye teknoloji ve bilimle kolaylıkla dönüştürebiliyordu (Harari, 2019, s. 332-338).

Clive Ponting ise daha önce kullanılan tüm enerji kaynaklarının (insanlar, hayvanlar, su, rüzgar ve odun gibi) doğal ve yenilenebilir olmasına karşın, Sanayi Devrimi sonrasında her an kolaylıkla ulaşılabilen, taşınabilen, sınırsız olduğu düşünülen (ancak sonlu) yenilenemez enerji kaynağı kullanımına yöneldiğini belirtir. Ona göre, tarımın gelişmesi ve insanın yerleşik düzene geçişinden sonraki en büyük ve köklü değişimin yenilenemez fosil yakıtların (kömür, petrol ve doğalgaz) kullanılmaya başlaması ve insanın bu enerji türünü tüketmeye bağımlı, zorunlu hale gelmesidir. Odun ve odun kömürünün sınırsızca kullanılarak tüketilmesi nedeniyle zorunlu olarak ilk fosil yakıt olan kömüre geçilmesinin en önemli değişim olduğunu belirten Ponting'e göre, bu değişim sadece yakıt türünün değişmesi ile sınırlı değildir, daha önceki enerji sıkıntısının yerine enerji tüketimine bağımlılık geçer. Kömür, elektrik, petrol, doğalgaz gibi yenilenemeyen enerji kaynaklarının tüketimine

bağımlılığın sonucu ise enerji adaletsizliği, kaynakların tükenmesi ve çevre sorunları olarak yansır (Ponting, 2012, s. 321).

Alaeddin Şenel'e göre, endüstriyel üretim biçimine bağlı olarak insanın odağı bitki ve hayvan üretiminden çok cansız madde üretimine kayar ve tarıma oranla sanayi üretimi son derece hızlanır, yılda bir ürün almak yerine çok daha kısa zaman aralıklarında ürün almaya başlanır (Şenel, 2006, s. 1017). Daha önce doğanın mekanik hareketlerden ibaret bir makineye indirgenmesi, 18 ve 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ve makineleşmenin artması ile devam edecek sürecin ilk aşamasıdır. Bu süreçte makineleşme, hızlanma, teknolojinin önem kazanması en önemli konsept dönüşür. Bu değişimin sonucunda insanlar topraktan koparak büyük kitleler halinde kente göç eder, kentlerde büyük bir nüfus yoğunluğu yaşanmasına neden olur. *“Tarım düzeninden sanayi düzenine”* geçilmesi *“buhar ve elektrik gücünün sanayiye, tarıma, ulaşım ve iletişime uygulanması”* bir dizi sonucu da beraberinde getirmiş, *“makineleşmeye bağlı olarak yapılan fabrikaların çevresi kentleşmiş, yeşil alanlar azalmış; köyden kente işçi akını sonucunda nüfusun büyük bölümü kentlere yığılmıştır.”* (İnankur, 1997, s. 9). Sanayileşmenin etkisi ile kentlere insan göçü yaşansa da 19. yüzyılın başlarına kadar dünya nüfusunun sadece %3 gibi küçük bir kısmının kentlerde yaşadığını belirtir Ponting. 1800'de yaklaşık 27 milyon kentlerde yaşarken 1980'lerde ise 2,5 milyar kişiye ulaşır bu rakam, kısaca kentlerde yaşayan insan sayısı 107 kat artar (Ponting, 2012, s. 357-358).

Henri Lefebvre, günümüzde de etkisi devam eden kent sorunsalının başlangıcı ve çıkış noktası olarak Sanayileşme sürecini önerir. Kendisine *“artiste demolisseur”* (yıkıcı sanatçı) adını veren dönemin Seine Valisi Baron Eugène Haussmann, ideal kenti yaratabilmek için var olan kentin yıkılması gerektiğini düşünür. Küçük sokakları yıkarak geniş bulvarlar açarak bugünkü Paris şehrini yaratır. Bulvarları açmak için sokaklar, caddeler üzerindeki binaları yıkmak için bir istisna yaratarak, *“seçkin bölge”* kanunu çıkartır, cadde üzerinde yaşayanların evlerinden olması sonucu Paris'in dışına sürülmesiyle gecekondular mahallelerinin temelleri atılır. Haussmann'ın en önemli amaçlarından biri ayaklanmalarda barikatlar kurulmasını önlemek ve polisin, askerlerin ayaklanmalara kolayca müdahale etmesini sağlamaktır. Ancak onun kentsel idealini *“birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmek”* olarak yorumlayan Walter Benjamin, Pasajlar kitabında *“burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliğinin simgesi olan kurumların, caddelerin sağladığı çerçeve içerisinde yüceltilmesi öngörülmüştür.”* der. Benjamin,

Hausmann'ın çalışmaları ve “*Napoleon'un sermayeyi destekleyen emperyalimine uygun*” şekilde spekülasyonların yaratılması ile kiralardan yükseldiğini, işçi sınıfının kenti terk ederek “yörekentlere” (şehrin çeperlerine) gitmek zorunda kaldığını, Paris'in mahallelerinin, kendilerine özgü fizyonomisini yitirerek, Parisliler'in kente yabancılaşarak, artık o kentin yerlileri oldukları duygusunu yitirdiklerini de belirtir (Benjamin, 2019, s.101-102). Bu durumun en önemli sonuçlarından biri sınıf kavramının yerleşmesi olur ve işçi sınıfının aynı zamanda yaşadığı şehre yabancılaşmasını da beraberinde getirir.

İnsanın, çalışan işçi sınıfının, öznel zamanı nesnel ve nicel bir zaman çizelgesine dönüşür. Zaman artık kronolojik olarak ölçümlenebilir, çalışma saatleri, günleri ve tatil günleri olarak bölünerek algılanır ve “*makineleşmiş çalışma düzeni*”ne dönüşür (Hobsbawm, 2003, s. 79). İnsan başından sonuna bir ürünün üretimini yapmaz, zanaatkarlar ve küçük atölyeler yerini, hakim üretim modeli olarak fabrikalara bırakır. Yeni üretim modelinin getirdiği iş bölümü ve ihtisaslaşma sonucu, insan artık üretim bandının sadece bir bölümünde varlık bulabilir. Uzmanlık gerektirmeyen, üretimin sadece bir kısmını kapsayan iş sürekli tekrarlardan oluşur. Tıpkı mekanik hareketlerden oluşan bir makineninki gibi, insanın emeği de mekanik hareketlere indirgenir. İnsan bedeni daha 17. yüzyılda zihinden kopmuş ve bilinçsiz mekanik hareketlere indirgenmişti. Sanayileşme ile makinenin bir dışlisindeki tek hareketi sürekli olarak tekrarlayarak çalışan insan, artık emeği, bedeni ve ruhu ile makineye dönüşmüştür. Bu sürecin sonunda ise insan, kentine olduğu gibi kendi bedeni ve emeğine de yabancılaşır.

İnsan (burada özellikle sermaye ve devletin amaçları doğrultusunda) bir yandan doğal kaynakları ve insan emeğini sömürürken, diğer yandan işçi sınıfı olarak üretim bandındaki mekanik hareketleri gerçekleştiren, zaman çizelgesine göre hareket etmesi gereken, üreten aynı zamanda tüketerek bu döngüye katılmak zorunda olan bir canlıya dönüşür. Sürekli dönüşüm ve değişimin hakim olduğu bir dönemdir bu. İnsan durmadan ilerlemektedir, bir makinenin arızalanması ya da üretim bandının bir bölümünde yaşanan aksama, üretimin durmasına, zaman ve para kaybına neden olacaktır. Üretimin durmaması gerektiği gibi, zaman da, insan da durmamalıdır. Sürekli üretilmeli, tüketilmeli, ilerlemeli, dönüşmeli, değişmeli, gelişmeli, daha iyi bir yaşam üretmeli, kıtlık, açlık, savaş, hastalık olmayan bir dünya yaratmalıdır ve insan bu güce sahip olduğuna inanır. Çünkü o özgür, bağımsız, düşünen, akıllı, rasyonel bir birey olarak diğer canlılardan ayrılır. Özel bir yere sahiptir diğer yandan ise üretim

bandında sıkışmıştır. Bu kurgunun içinde özerk, düşünen, rasyonel modern bir birey olarak tasarılan ve tüm canlılardan ayrı özel bir yerde konumlanarak daha iyi bir yaşam için doğanın tüm olanaklarını kullanabilme hakkını kendinde gören insan, kapitalist pazar ekonomisine bağımlı hale gelmiş, üretim süreçleri içinde, fabrikada, göçtüğü kentin kalabalığı içinde kendini sıkışmış hissetmektedir. *“Çalışan insan bir mal, eşya gibi olmuştur. Emekçi sadece iş gücünü satmakta, ürettiği ile hiç bir ilgisi olmamaktadır, sadece iş gören bir makine durumuna düşmüştür.”* (Gökberk, s. 18). Bookchin’e göre bu dönemde *“teknoloji insanlığın bir uzantısı olmaktan çıkar; insanlık teknolojinin uzantısı haline gelir. Makine işçinin gücüne güç katmaz; işçi makinenin gücüne güç katar, aslında, kadın ya da erkek işçi sadece makinenin bir parçası haline gelir.”* (Bookchin, 1996a, s. 46).

Descartes’in bir önceki yüzyılda hayvanları makine olarak önermesi gibi Julien Ofray De La Matrie, 1748’de yayınlanan çalışmasında dönemin değişen algısına uygun olarak insanı bir makine olarak önerir. Descartes’taki gibi ruh ve beden/doğa dünyasının ayrı tözler olamayacağını düşünen La Matrie’nin mekanistik materyalist anlayışına göre tek gerçeklik madde ve hareketti, ve bu da doğa dünyasında bulunuyordu. Bu yüzden ona göre, *“insan vücudu, zembereklerini kendi başına kuran bir makina olup sürekli hareketin canlı imgesidir”*. La Matrie, insanın da yeryüzünde yaşayan diğer tüm canlılar ile benzer özelliklere sahip olduğunu sadece daha büyük ve kıvrımlı bir beyin yapısına sahip olması ve eğitimle onlardan farklılaştığını belirtmiştir. Beyin de düşünmeye yarayan bir organdı sadece. *“Doğa sadece mayasını çeşitlendirdiği tek bir hamur kullanmıştır... Sözcüklerin bulunmasından ve dillerin öğrenilmesinden önce insan da sadece kendi türünde bir hayvan değil miydi? Üstelik diğerlerinden çok daha az içgüdüye sahip olduğundan kendini kral sanmıyordu.”* (De La Matrie, 1980, s. 15-46) sözleri, insan ve doğanın ortak yaşamını vurgulaması bakımından önemlidir. Ancak bu yaklaşım ve insan makine analogisi, dönemin doğa düşüncesine göre makineleşme ve sanayileşmenin önce doğayı sonra insanı makineye indirgemesini de yansıtır. Makine başında makineleşen bedenine ve emeğine yabancılaşan insan düşün ve yazın alanında da makine olarak tasavvur edilmeye başlanmıştır.

Sanayileşme kent sorunsalını, sınıf çatışmasını beraberinde getirip insanı üretim bandının dışına sabitlerken aynı zamanda çevre kirliliğinin de daha önce hiç olmadığı kadar artmasına neden olur. Çevre kirliliği insanlık tarihinde hep bir sorun olmakla birlikte sanayileşme öncesinde insan sayısının buna bağlı olarak tüketimin

azlığı nedeniyle kirletilen alanlar sınırlıydı. Ancak sanayileşme süreci ile kentlerde artan insan nüfusunun ürettiği çöp ve atık miktarı temel çevre kirliliği nedeni olmaktan çıkmış, sanayi üretiminde kullanılan kirleticiler, kimyasallar, atıklar, suni gübre gibi diğer kirleticiler, atmosfere salınan zararlı gazlar ve nehirlere dökülen kimyasal atıklar, ağır metaller, ana çevre kirliliği nedeni haline gelmiştir. Sanayileşme ile artan kömür kullanımı kentlerin havasının da kirlenmesini arttırmıştır. “*En iyimser tahminle, 1840-1900 arasında İngiltere’de yaklaşık 1,4 milyon insan kentsel hava kirliliğinin doğrudan etkisi nedeniyle öldü.*” (Ponting, 2012, s. 429).

4.1.1 Anthropocene Terimine Getirilen Eleştiriler ve Yeni Önermeler

Sermaye sahibi sınıfla, çalışan işçi sınıfının gezegen üzerindeki etkisinin farklı olması gibi, sanayileşmiş, kapitalist üretim ilişkilerinin hakim olduğu ülkeler ve diğerleri arasında da gezegen üzerindeki dönüşüme etkileri bakımından önemli farklılıklar olmasına rağmen, toplum, sınıf, ırk ve cinsiyet gibi farklar gözetilmeden soyut bir insanın tüm gezegendeki kirlenmenin, kaynakların tüketiminin ve atık üretiminin sorumlusu haline getirilmesi Antroposen önermesinde en çok eleştiriye neden olan noktadır. Bu dönemin “İnsan Çağı” olarak adlandırılmasına getirilen eleştiriler ve önerilen yeni adlandırmalar söz konusudur. Sadece insanın gezegen üzerindeki faaliyetlerinin bir sonucu olarak yeni bir jeolojik çağa geçilmediğini öne süren Jason Moore ve Andreas Malm gibi araştırmacılar ise kapitalist sermaye ilişkilerinin bir sonucu olarak başlayan bu çağın Kapitalosen (Capitalocene) olarak adlandırılması gerektiğini ileri sürmektedir.

Moore, Antroposen konseptinin İngiltere’de başlangıcı 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile kömür kullanımı ve buhar makinesinin icadı ile sınırlı kalarak dünyayı neredeyse yok oluşa götürecek olan sürecin sorumlusunu soyut bir insanlık olarak işaretlemenin son derece hatalı olduğunu belirtir. İnsanı Kartezyen düalizimde olduğu gibi doğa ile karşıtlık içine koyarak, tüm insanlığı çevresel sorunların faili olarak belirlemenin aslında çevresel sorunları yaratan kapitalist sermaye ilişkilerini (sınıf, ırk farklılıkları, sermaye, sömürgecilik, emperyalizmin etkilerini, hatta kültür farklılıklarını) görmezden gelmek olduğunu belirtir ve aslında 1450’lerden itibaren kapitalizmin hakimiyeti ile başlayan bu sürecin “*sonsuz sermaye birikimine ayrıcalık tanıyan ilişkilerin şekillendirdiği tarihsel çağ olan*” Kapitalosen (Sermaye Çağı) olarak isimlendirilmesi gerektiğini belirtir (Moore, 2015, s. 173-180).

Andreas Malm ise Paul Crutzen'in Antroposen kavramına ek olarak Mark Lynas'ın, "In The God Species" adlı çalışmasında da "biz" olarak kolektif bir insanlıktan bahsediyor olmasını eleştirir. Lynas, Tanrının gücünün gittikçe bizler tarafından daha fazla kullanılmakta olduğunu, hem yaşamın yaratıcısı aynı zamanda yok edicisi olduğumuzu, bizim kolektif gücümüzün halihazırda doğanın en büyük güçlerine karşı ezici bir üstünlüğü olduğunu, çöplerimizin her yere yayıldığını ve atmosferin özelliklerini beklenmedik şekilde değiştirdiğimizi yazar (Lynas, God, s. 5-6, 55 aktaran Malm, 2016, s. 346-351). Malm, Lynas'ın tüm insanlık olarak soyut bir kavramdan bahsediyor olması Dipesh Chakrabarty'nin doğal kaynakların kullanımında insanlar, toplumlar, sınıf, renk, cinsiyetler arasında eşitsizlik olmasına rağmen benzer şekilde tüm insanlığı çevre sorunlarından aynı oranda sorumlu tutmasını eleştirir ve sonuç olarak yeni bir jeolojik çağa geçilmesinin ve yaşanan çevre sorunlarının sorumlusunun insanlık değil sermaye birikimi olduğunu belirtir (Malm, 2016, s. 346-351).

Andreas Malm'a göre içine doğduğumuz dünyada, artık hayatımızın ayrılmaz bir parçası ve gerçeği haline gelen fosil yakıt ekonomisi, iklim krizini doğuran en önemli etkenlerden biridir. Fosil yakıt ekonomisinin neden olduğu CO2 salınımının atmosferde giderek birikmesiyle ve yarattığı sera gazı etkisi ile içinde yaşanan dönemden çok daha sonraki dönemleri etkilediğinin altını çizen Malm bu sürecin köklerinin James Watt'ın 1784'teki ilk fosil yakıt olarak kullanılan kömürle çalışan buhar makinesini buluşuna ve 1800'lerde etkileri hissedilen İngiliz Sanayi Devrimine kadar uzandığını belirtir. Ona göre bu enerji türünün tercih edilmesinin, su yerine buhara geçişin, toprağa (ya da doğaya) bağlı organik üretim biçimi yerine sanayi üretimine geçişin nedenlerini ortaya koymak şuan içinde bulunduğumuz iklim sorununun nedenlerini açıklayacaktır. Uzun incelemesinde doğaya bağlı bir üretim yerine sanayiye bağlı bir üretime geçişin; rüzgar, su ve güneş enerjisi gibi doğal enerji kaynakları yerine zaman ve mekandan bağımsız olarak, her an her yerde bulunabilen bir enerji kaynağı olarak kömür ve buhar gücünü kullanmanın, sermayenin çıkarlarına (artı değer üretimi, sermaye birikimi ve kapitalist sistemin devamı gibi) hizmet ettiği sonucuna ulaşır (Malm, 2016).

Son iki yüzyılda gerçekleşen gelişmelerin temelinde, 19. yüzyıl itibari ile *"Avrupalı sermayedar sanayicilerin vatandaşı oldukları imparatorlukların donanmalarının yardımıyla sömürgeleştirdikleri toprakları fosil yakıtlara ulaşmak adına delik deşik etmeleri"* olduğunu belirten Eray Çaylı'ya göre ise kısaca,

Kapitalosen terimi merkezine bütün bir insanlığı almayı reddederek, kapitalist sermaye birikimine, sanayileşme, sermaye ve sömürgecilik ilişkilerine odaklanmak gerektiğinin altını çiziyor (Çaylı, 2020, s. 22).

Çaylı'nın da belirttiği gibi Donna Haraway tarafından önerilen Ktulusen (Chthulucene) ise, içinde yaşadığımız çağı ve mekanı Yunan mitolojisinden esinle, yer altına ait olarak tanımlar. Ona göre besleyici ana yeryüzü, Gaia'dan farklıdır Ktulusen. Mitolojiden esinle yeraltına, yerin içine ait olan ktonik olandan almıştır ismi, içinde geçmişi, bugünü ve gelecek olanı barındırır. Aynı zamanda sadece insana ait, insan ölçeğinde, insanın kendisini tüm diğer türlerin üzerinde konumlandığı ayrıcalıklı bir yer değildir burası. Ktulusen, *“İnsanlığın kendini doğanın üzerinde görmektense onunla ahenk içinde yaşadığı bir ‘türlerarası eşitlik’ düzenini tahayyül ettirebilmeyi”* (Çaylı, 2020, s. 20) amaçlar. Haraway'in türlerarası eşitlik önerisi, insanın kendisini özel bir tür olarak diğer tüm canlı-cansız varlıklardan ayırmaya ne kadar uğraşırsa uğraşsın, insan vücudu ölçeğinden yeryüzü ölçeğine kadar simbiyotik, ortak yaşar olma halinin geçerli olduğu fikrini de içinde barındırır. Hatta kendisinin Siborg Manifestosu, insanın diğer canlılarla ortak yaşarlığının ötesinde, kendi yapımı makinelerle de karışmış olduğu, organik-inorganik, yapay-doğal, insan-hayvan, insan-makine ayırımının ortadan kalktığını imler. Ktulusen önermesi 20. yüzyıl sonlarına tarihlenmesi bakımından dönemin doğa düşüncesini yansıtmaya da teknoloji kullanımı, makineleşme, sanayileşmenin insanı tüm uğraşlarına rağmen kendisini ayırmaya çalıştığı canlı-cansız maddelerle ortak bir yaşamı sürdürmeye devam ettiğini göstermesi bakımından ilginçtir.

Plastik kullanımına bağlı olarak dünyanın koca bir plastik çöplüğe dönüşmekte olmasını imleyen Plastisen (Plasticene) terimi de önermelerden bir diğeridir. Sömürgeleştirilmiş topraklarda tek ürüne bağlı tarım yapılan, topraklar ve işletmeler için kullanılan plantasyondan hareketle Aarhus Üniversitesi'nde gerçekleştirilen bir seminerde Scott Gilbert, Donna Haraway ve Anna Tsing gibi katılımcıların da arasında olduğu bir grup akademisyen ve araştırmacı tarafından Plantasyonosen (Plantationocene) isimlendirmesi önerilir. 19. yüzyıl itibariyle çiftlikler, meralar, ormanların tek bir ürünün üretildiği plantasyonlara çevrilmesi, işçilerin ise yaşadıkları topraklarından kopararak (çoğu Afrika'dan getirilen) taşınması ve tek bir toprağa bağımlı şekilde köleleştirilmesi süreciyle başlayan dönemin getirdiği sonuçların gezegende belirleyici olduğunu önerir Plantasyonosen. Aynı zamanda bu sürecin bugün giderek daha da yaygınlaşmış şekilde küreselleşmiş fabrikasyon et üretiminden,

tektipleşmiş tarım üretimine, palmiye yağı üretimine kadar birçok alanda devam ettiğinin altını çizen Haraway ve arkadaşları, bitki, hayvan ve insanın tektipleşme, makineleşme ve sömürgeleştirme süreçlerine bağımlı plantasyonlara dönüşmesinin bu dönemin kırılma noktası olduğunu ifade eder (Haraway, 2015, s. 162).

Farklı isimlendirmeler ve başlangıç tarihleri önerilmekle birlikte, bu kavramların ortak noktaları içinde yaşadığımız gezegende artık etkilerini son derece hissetmeye başladığımız küresel ısınma, iklim değişikliği, artan plastik atıklar, çevre kirliliği ve doğal kaynakların tükenmesi gibi çevre sorunlarının önlenmesi için adımlar atılması gerektiğine vurgu yapması ve bu sorunlarının yaratıcısının tek başına insan olmadığına dikkat çekmesidir.

Bu isimlendirmeler 2000’li yıllara ait olmakla birlikte Paul Crutzen’in de altını çizdiği üzere daha 19. yüzyılda insan etkinliğinin, giderek artan bir şekilde, jeolojik ve morfolojik bir güç haline geldiği bir çok bilim adamı tarafından belirtilmiştir. Bunlardan altı çizilmesi gereken G.P. Marsh’ın 1864 yılında yayımlanan “Man and Nature” adlı çalışmasıdır. Bu çalışma daha sonra 2000’li yıllarda “The Earth as Modified by Human Action” olarak yeniden yayınlanmıştır (Crutzen & Stoermer, 2000)s. 17). Marsh, “*yeryüzünde belirmesinden ve üzerinde hakimiyet kurmasından beri, hiçbir rüzgar, fırtına, deprem, deniz, mevsim dünyayı, sonsuz yaşamın gücü olan, İNSAN kadar kökten değiştirmemiştir.*” sözleriyle 1864 gibi erken bir tarihte insanın dünya üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalışır (Bushnell, aktaran Marsh, 2004. s. 2). Ari Aukusti Lehtinen’e göre ise, George Perkins Marsh bu çalışmasında, modern endüstriyel ilerlemenin yararlarına yönelik dönemin hakim düşüncesinin yerine insanı doğayı etkin olarak dönüştüren, doğa üzerinde yıkıcı etkisi olan bir fail olarak sunar. İnsanın yeryüzünün dönüşüm süreçlerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini, doğanın insanın sosyal ve kültürel tarihinin bir yansıması olduğunu ortaya koyar (Lehtinen, 2001, s. 33). Doğanın artık kendi iç dinamiğinde sürekli değişen bir bütün ya da sürekli hareket halinde olan bir makine olarak düşünülmemeyeceği, onun insanın etkileri ile dönüşmekte olduğu görülür. Doğa aynı zamanda kültürün de alanıdır artık. Doğa ve kültürün, organik ve inorganik, doğal ve yapayın, doğa ve techné, teknolojinin sınırları birbirine karışmıştır.

Stoppani ise 1873 gibi erken bir tarihte insan aktivitesine bağlı olarak değişen yeryüzü çağı olarak “anthropozoic era” önermesini yapmıştır. 1920’lerde ise Vernadsky, Teilhard de Chardin ve E. Le Roy tarafından önerilen “noösphere” terimi ise insan düşüncesinin yani “*insanın beyin gücü ve teknolojik yeteneklerinin, geleceği*

ve çevreyi şekillendireceği”ni ifade eder (Crutzen & Stoermer, 2000, s. 17). 1875’te Eduard Suess tarafından kullanılan “biyosfer” teriminden yani canlı, biyolojik yaşamın gerçekleştiği küreden hareketle, biyosferden bir sonraki, üst katman olarak yerküreyi çevreleyen zihin, zeka alanı, tabakası olarak önerilir “noosphere”. Yunanca akıl, zeka anlamına gelen nous’tan türetilmiştir. Plotinos’taki “İlahi Akıl” anlamında kullanılan Nous’tan farklı olarak, insan aklı, zekası, bilgisi, bilimsel düşünce ve tekniğiyle ilişkilendirilen bir “zihin küre” olarak nitelenir. Evrimsel bir bakış açısını da içinde barındıran, biyosferin bir üst aşaması olarak kurgulanan noosphere, insan zihninin ortaya çıkışı ile insan zekası ve tekniği tarafından şekillendirilen, geliştirilen bir küreyi işaret eder.

Vernadsky’nin önermesi biyojeokimyasal dönüşümlere yani, yaşamın devamını sağlayan canlı-cansız maddeler arasındaki kimyasal dönüşümü baz alır. Solunum, beslenme ve üreme gibi aktivitelere bağlı olarak, tüm canlıların katılımı ile bir anlamda bilinçsiz ve otomatik olarak gerçekleşen bu döngü, insanın rasyonel bir varlık ve alet yapan bir canlı olarak ortaya çıkmasıyla birlikte tarım, teknoloji, makineleşme ve sanayileşme gibi insan faaliyetleri tarafından belirlenmeye başlar. İnsanın biyosferde gerçekleşen bu döngüyü geliştirmesiyle noosphere’e ulaşılmıştır. “*Geochemistry adlı çalışmada Vernadsky bu dönemi içinde yaşadığımız bu jeolojik, psikozik, akıl çağı*” olarak nitelendirmiştir. (Vernadsky’den aktaran Steffen, Grinevald, Crutzen, & McNeill, 2011, s. 845) Kısaca özetlersek, Eduard Suess’in biyosfer teriminden hareketle Vernadsky 1912 gibi erken bir tarihte, biyosferin ve biyosferde oluşan gazların, ilk olarak canlıların aktivitelerinden (solunum, sindirim gibi) kaynaklandığını öne sürmüştü. 1920’lerden itibaren ise bunun bir üst tabakası olarak bilinç alanı, zihin küreyi önermişti.

1795 gibi erken bir tarihte yayınlanan “Theory of the Earth” adlı çalışmada, James Hutton ise dünyayı yaşayan bir organizma olarak önerir. Hutton 1790’larda the Royal Society of Edinburgh’da verdiği derslerde, dünyanın bir süperorganizma olduğunu ifade etmiştir (McIntyre’den aktaran Lovelock, 1998, s. 486). Stephen A. Norwick ise, Hutton’ın “Theory of the Earth” adlı çalışmada yaptığı sekiz analogi üzerinden hazırladığı makalesinde Hutton’ın bir yandan yeryüzünü marcoscosmos-microcosmos analogisinde olduğu gibi bir organizma olarak önermekle birlikte, diğer yandan Tanrı’nın yaratımı güçlü, kullanışlı ve güzel bir makine olarak önerdiğini belirtir. Norwick bu ikili kullanımı McIntyre’nin fikirlerine de dayanarak onun Endüstri Devrimi’nin ilk dönemlerinde yaşaması ve buhar makinesinin mucidi James

Watt gibi isimlerle arkadaş olmasına bağlar. Burada onun doğayı organizma ya da makine olarak önermesinden ziyade üzerinde durulması gereken Norwick'in de belirttiği gibi Hutton'ın doğayı Vernadsky'de gördüğümüz gibi biyojeokimyasal bir çevrim, bir akış olarak görmesidir. Bu düşüncenin temelinde Thales ve Herakleitos olduğu gibi, Paracelsus'a kadar devam eden bir düşünce olarak doğanın dört elementin birbirine dönüşmesiyle sürekli değişim, akış ve denge içinde olduğu inancı da yer alır. Rönesans düşüncesine kadar varlık bulan macrocosmos-microcosmos analojisi ve Harvey'nin insanda kan dolaşımını bulmasından hareketle, Hutton dünyanın da dinamik bir şekilde yenilenen ve kendini iyileştiren bir sisteme sahip olduğu düşüncesini önerir (Norwick, 2002). Ayrıca Hutton yeryüzünün çok uzun yıllar boyunca gerçekleşen birikimin ve maddelerin dönüşümünün bir sonucu olarak oluştuğunu belirtir. Onun bu düşüncesi yeryüzünün Kilise'nin hesapladığı gibi insanın ortaya çıkışı itibari ile varlık gösteren ve sadece 6000 yıllık bir geçmişi olmadığını ve yeryüzündeki oluşumların Nuh Tufanı gibi yıkıcı olayların sonucunda gerçekleşmediğini göstermesi bakımından da son derece önemlidir.

Gaia hipotezinin sahibi Lovelock ise Hutton'dan yaklaşık 200 yıl kadar sonra 1970'lerde öne sürdüğü, Gaia teorisi ile üzerinde yaşadığımız yeryüzünün cansız bir kaya parçası olmadığını "*bir süperorganizma*" olduğunu belirtirken, bu hipoteze göre, canlılar, kayalar, hava ve okyanusların birbirine sıkı sıkıya bağlı bir varlık, organizma olarak görüldüğünü ekler. "*Dünyayı, parçası olduğumuz canlı bir organizma olarak görüyorum; ne sahibi, ne kiracısı, ne de yolcusuyuz.*" diyen Lovelock, dünyayı, insanmerkezli bir bakış açısından uzak, parçaları arasında hiyerarşik bir belirlenimin olmadığı, bir parçayı diğer bir parça için harcanamayacak, feda edilemeyecek, birbirine bağlı, yaşayan, değişen canlı bir organizma olarak gördüğünü belirtir. (Lovelock, 1988, s. 486-490; Lovelock, 2000)

Kendinde zihne, telosa sahip, yaşayan, canlı bir organizma olarak dünya anlayışı Gaia, bir yandan kökleri Antik Yunan doğa düşüncesine kadar giderken (ismini de Yunan mitolojisinde toprakla özdeşleştirilen Gaia'dan alır), diğer yandan Hutton'ın biyojeokimyasal dönüşümlerle kendini yenileyen, varlığını devam ettiren doğa anlayışına uygundur. Darwin'in doğal seleksiyon ve evrim teorisindeki güçlü genlerin adaptasyonu ile türlerin evrimleşmesindeki gibi Gaia'nın kendi canlılığını sürdürmek için düzenlemeler yapması ve koşullara uyum sağlayan canlı, değişen, gelişen, evrimleşen bir organizma olduğu fikri de dayanak noktalarından biri olarak görülebilir.

17. yüzyılda Tanrı'nın yaratımı doğa ile insan yapımı makine özdeşleşmesine göre tasarlanan doğanın, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyıldan itibaren ise tarih benzeşimine dayalı bir evrim anlayışına göre kurgulanmaya başladığını belirten Collingwood'a göre, bu dönemin doğa görüşü, modern ya da evrimci doğa görüşü olarak adlandırılır. Bu dönemin en önemli özelliklerinden biri, ilerleme, değişme ve gelişmeye verilen önemdi. Tarih, insan ve doğa ilerlemeci bir anlayışa uygun olarak tasavvur ediliyordu. 1750'lerden itibaren ilerlemeci tarih anlayışı, doğa bilimlerinde evrimci anlayış olarak kendisini gösterir. Bu doğa tasarımının sonuçlarını ise Collingwood şu şekilde sıralar; Doğa dünyasındaki değişme artık döngüsel, tekrarlara dayalı değil, ilerleyicidir. Doğa bir önceki dönemdeki gibi artık mekanik olarak algılanmaz, evrimci bir anlayışa göre açıklanır. Ereksellik yeniden getirilirken, töz işlev içerisinde değerlendirilir. Madde ve doğa dünyası belli bir zaman ve mekan içinde o maddedir, sonra başka bir forma dönüşür, evrimleşir. İnsan yaşam süresi oranında doğa dünyasını algılayabildiği, belirli bir süre ve ortamda gözlemleyebildiği ve deneyimleyebildiği için, doğa dünyası insan ölçeğinde anlaşılır ve insanbiçimli bir dünya olarak değerlendirilir (Collingwood, 1999, s. 19-38).

Darwin'in evrim kuramından da hareketle, türlerin en güçlü olan genleri koruyarak, yeni koşullara adapte olarak, daha uygun formlarda yaşamını devam ettirmek üzere evrimleşmesindeki gibi doğa da artık *"hep yeni ve gelişmiş biçimler yaratmaya çalışan bir şey olarak tasarlanıyordu"* (Collingwood, 1999, s. 156-157). Bu da doğanın kendi içinde ruha, akılsallığa, erekselliğe uygun olarak davrandığı varsayımını doğuruyordu. Collingwood değinmese de Darwin'in güçlü olanların kalımı, doğal seçim üzerinden açıkladığı üzere zayıf yönler ayıklanıyordu ve bu anlayış da doğanın işlevsel olmayan yönlerinin ayıklanması, daha verimli ve insan amacına uygun olan yönlerinin geliştirilerek, insan amaçlarına uygun olarak doğanın dönüştürülmesi sonucunu da beraberinde getiriyordu.

4.1.2 Aydınlanma Dönemi Doğa Düşüncesinden Modern Doğa Düşüncesine

Orta Çağ karanlığından kurtulmayı amaçlayan, Hümanizm, Rönesans ve Reform Hareketleri ile başlayan ve Bilimsel Devrimle 17. yüzyılda cogito ve mekanik doğa düalizmine kadar varan sürecin devamında 18. yüzyıla tarihlenen Aydınlanma ise insanın tüm otoritelerin vesayetinden, köleliğinden kurtularak aklın egemenliği altında özgürleşmesini amaçlayan bir hareketi ifade eder. "Aydınlanma nedir?" sorusuna Kant'ın yanıtı şöyle olur;

Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır Sapare Aude! “Aklını kullanma cesaretini göster!” Sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır. (Kant, 1784)

Kant, Fransız İhtilalinden sadece beş yıl önce yayımlanan yazısında tüm bir yüzyıl boyunca tartışılan Aydınlanmanın, insanın kendi akli dışında hiçbir kurum ve kişinin vesayeti altında kalmadan, kendi aklını kullanma cesaretini, sadece inanmak yerine kendi aklının kılavuzluğunda “bilmeye cesaret” etmesinin kısaca kendi kaderini kendi ellerine alma cesaretini göstermesinin önemine dikkat çeker. Kant insanın Kilise, din, din adamı ya da bir kitabın kılavuzluğunda değil kendi aklının kılavuzluğunda hareket etmesini salık verir.

Kant’ın metni ve Aydınlanma Hareketi, Hümanizm ile insanı merkezine alan, her şeyin ölçütünü insana göre belirleyen anlayışın bir devamı gibidir. İnsanı özgürleştirme, sekülerleştirme çabasını yansıtırken yine bahsi geçen insan, ideal Avrupalı insandır. Descartes’ın düşünen öznesinden, cogitosu’ndan, düşünen tözden hareketle doğa alanını yer kaplamaya indirgemesinden farklı olarak Kant, eleştirel teorisinde, Saf Aklın Kritiği’nde insan aklının sınırlarını çizip, neyi bilip neyi bilemeyeceğini belirtirken, numen ve fenomeni ayırıp, fenomenleri nesneden hareketle değil, insan zihninden ve zihindeki a priori kategorilerden hareketle kurgulamıştı. Tüm dünya, doğa, fenomenler alanı öznenen hareketle kurulmuştu. Kant’ın yöntemi Copernicus devriminin felsefe alanındaki karşılığı gibiydi. Copernicus’un gözlemcinin etrafında dönen yıldızlar (yer merkezli evren) anlayışı ile göksel olaylara dair mevcut sorunları çözemediği için gözlemcinin döndürülmesi (merkezi güneşe kaydırarak) ile yeni bir evren tasarımı sunarak gerçekleştirdiği devrimdeki gibi Kant da bilginin, dışarıdan yani nesneden gelen verilerle kurulması yerine öznenen, öznedeki verilerden, zihinde var olan a priori bilgiden yola çıkarak nesneyi kurar. “*Bugüne dek tüm bilgimizin kendini nesnelere uydurması gerektiği varsayılmıştır... bir kez de nesnelere kendilerini bilgimize uydurmaları gerektiği varsayımı altında Metafiziğin görevinde daha iyi sonuç alıp alamayacağımızı sınavabiliriz.*” (Kant, 2008, s. 29) diyerek Kant, “*koskoca doğanın karşısına insan aklını çıkarıyor ve bütün doğasal nesnelere akılla kurulduğunu (inşa edildiğini) ileri sürüyor.*” (Hançerlioğlu, 2013, s. 241).

Kant'a göre, doğanın, nesnenin duyularla algılanan bilgisini bilebilirdik ama nesnenin tözünü, nesneye içkin olanı, Kant'ın deyimi ile kendinde şeyi bilemezdik. Bu nedenle duyularla algılanan nesnelere dünyası, doğa, Platon'dan beri güvenilirmez, değişim alanı olarak, gerçek olmayan, yanılsama alanı olarak, idealardan, hakikat alanından uzak olarak düşünülüyordu. Kant'la birlikte ise duyular ile algılanan doğa, nesnelere dünyası insan zihninin tasarımından geçiriliyor, dilsel olarak ifade edilişi ile kavrama, görsel olarak temsile maruz bırakıldığında ise imgeye dönüşüyordu. Önyargılardan, bir takım koşullanmalardan arınarak, kavrama edimi, Kant tarafından insan zihninin bir özelliği olarak ortaya konunca, nesnelere temsilleri, tinsel dünyanın yaratımı da artık Tanrı'nın işi değil, Hümanizmden beri gelen ideal insanın, aydınlanma felsefesinin modern seküler öznesinin işi haline geliyordu (Zeytinoğlu, 2021). Bir başka deyişle, "*Kant doğayı anlığın (intellekt) kategorilerine bağlıyordu; hepimiz için geçerli olan bir doğa tablosunu biz anlığın a priori olan birtakım kategorileri ve ilkeleri ile kuruyorduk.*" (Gökberk, 1985, s. 429).

Kant bir yandan insanın neyi bilip neyi bilemeyeceğini, bilginin sınırlarını çizirken diğer yandan insan aklını tüm kurumların, kalıpların, ideolojilerin egemenliğinden kurtularak özgür, seküler, laik bireyler haline gelmesi gerekliliğinin altını çiziyor ve bu özgür, ideal modern insanın zihinsel tasarımından hareketle doğa dünyasını kuruyordu.

Burjuva uygarlığının şafağında Modernizm, Bilimsel Devrim ve Aydınlanma, insanlığa büyük kurtuluş umutları, büyük çözümler ve yepyeni bir toplum ve evren modeli sundu. Toplumların ilerlemesi ve gelişmesi için farklı bir yol haritası çizdi. İnsan kendi aklıyla, doğayı, evreni, toplumu kavrayabilir ve dönüştürebilirdi; doğaüstü bir gücün yönlendirmesine ihtiyacı yoktu. (Helvacıoğlu, 2008, s. 77-78)

18. yüzyıl Aydınlanma düşünürlerinde ortak olan nokta aklın ölçü olarak alınmasıdır ve "*Aydınlanma'nın anahtar sözcüğü... akıl*"dır (Yavuz, 2013, s. 160). Öyle ki Berkeley, maddenin dolayısı ile duyulur dünyanın, doğa öğelerinin "*tasarımlar olduğu savından yola çıkarak tasarımların algılanarak var olduğu ve bundan ötürü de fiziksel nesnelere algılamadan ibaret*" (Hançerlioğlu, 2013, s. 220) olduğunu iddia eder. Bu düşünce onu, insan zihni ya da Tanrı tarafından algılanmadığı sürece dünyanın var olmadığı sonucuna götürür.

Georges Louis Leclerc de Buffon ise neredeyse tüm hayatını doğayı araştırmaya adanmıştır. 1749-1788 tarihleri arasında yayınlanan 36 ciltlik "Doğa Tarihi" (Natural History) adlı çalışmasında Buffon yeryüzünün oluşumundan başlayarak doğa, canlılar

dünyasını araştırmış ve bir anlamda doğa ansiklopedisi boyutlarına ulaşan bir çalışmaya imza atmıştır. Yeryüzünün kutsal kitapta belirtilen yaratılış öyküsünden farklı şekilde ve çok daha uzun bir zamana yayılarak oluştuğunu belirtmiştir. Hiçbir zaman canlılar arasında bir evrimsel gelişmeden bahsetmemiş, hatta her türün ilk çiftinin örnek olarak ve tam bir şekilde yaratılmış olduğunu belirtmiş, türler arası geçişleri reddetmiş olsa da canlıların içinde yaşadıkları doğa ve iklim koşullarına uygun olarak farklı türler olarak evrimleştiklerine işaret etmiştir. Ancak çalışmanın genelinde insanı doğanın en üst varlığı olarak, Descartes’da olduğu gibi düşünen varlık olarak diğer varlıklardan ayrı konumlandırmış ve diğer canlıları insana yararı bakımından bir sıralama, bir düzenlemeye tabi tutmuştur (Mayr, 2003, s. 330-337). Çalışmanın beşinci cildi olan *History of the Brute Creation*’a insanın hayvandan doğal olarak üstün olduğunu vurgulayarak başlayan Buffon, Descartes’de olduğu gibi hayvanı mekanizma olarak gören anlayışa uygun olarak hayvanlardan “*hayvan makinesi*” olarak bahseder. Hayvanı hareket-uyanıklık ya da dinlenme-uyku hali diye iki varoluş biçimine hapseder. Ona göre, “*ilkinde, makinenin tüm yayları hareket halindedir; ikincisinde, onların sadece bir kısmı böyledir...*” (Buffon, 2014, s. 1). Kısaca belirtmek gerekirse, evrim düşüncesinin ilk tohumları görülmeye başlasa da Aydınlanma dönemi düşünürleri ve araştırmacıları arasında hala doğanın insan tarafından algılandığında var olduğu ve mekanik bir doğa algısının geçerli olduğunu belirtebiliriz.

Baron D’Holbach ise “*The System of Nature*” adlı çalışmasında insanın daha önce doğa yasalarını bilmediği, doğanın zorunluluk yasaları hakkında yeterli deneyim ve bilgi birikimine sahip olmadığı için doğanın üstünde farklı hayali güçler aradığı, din ve batıl inançlar geliştirdiğini belirtir. Ona göre, doğa sürekli etkileşim, hareket ve değişim halinde olan “*sonsuz sayıda form altında birleştirilen muazzam bir madde çeşitliliği*”ne sahiptir. Doğada temel olan madde ve harekettir. Ona göre doğada, tüm canlılar belirlenmiş zorunluluk yasalarına uygun olarak hareket ederler. Bir bitki ya da mucize gibi görülen bir kelebeğin dönüşüm sürecinde nasıl bir zorunluluk yasası varsa insan da belli doğa yasalarına göre bu dünyaya gelmiş, ihtiyaçlarını karşılamak için doğadan yararlanmıştır. Tüm canlılar gibi insan, batıl inanca, dinin kurallarına göre değil, doğanın zorunluluk yasalarına uygun yaşayarak mutlu olabilir. İnsan, Aydınlanmış ve mutlu bir insan olarak yaşamına devam etmeli ve zamanı geldiğinde de tek gerçeklik olan deneyim alanı, duyu dünyasından ayrılmalıdır (D’Holbach, 1999). Kant’ın bilmeye cesaret edip kurumların, inançların vesayetinden kurtulmasını

salık verdiği modern öznesindeki gibi D’Holbach, Tanrı, din, batıl inancı doğa alanından çıkarır. Aydınlanma düşüncesine uygun olarak akıllı temel alarak doğa alanını deneyimlemesi ve öğrenmesini öğütler insana. Doğada gizemli, mistik bir şey kalmaz onun doğa düşüncesine göre ve insan için tek gerçeklik olarak doğa dünyası varlık kazanır.

“The System of Nature” çalışmasının bazı bölümlerini kaleme almış olabileceği düşünölen ve D’Holbach’ın yakın arkadaşlarından olan bir başka Aydınlanma filozofu Diderot’ya göre ise;

Unutulmaması gereken bir nokta da, insanoğlunun ya da yeryüzünü seyreden akıllı varlığın göz ardı edilmemesidir. Eğer insanoğlu göz ardı edilirse, doğanın iç burkucu ve yüce görünümü hüznölü ve sessiz bir görüntü haline gelir. Evren sesini keser, suskunluğun ve karanlığın içine batıp gider. Her şey, gözlemlenmeyen fenomenlerin karanlık ve anlaşılmaz şeyler olarak ortaya çıkıp kayboldukları sınırsız bir ıssızlığa dönüşür. Varlıkların var oluşunu ilginç kılan şey, insanın yeryüzünde bulunuşudur. Dolayısıyla bu varlıklar, insan açısından da alınmalıdır. Öyleyse, bizim de gerçekleştirdiğimiz yapıtta, insana evrendeki yeri neyse onu vermemiz gerekir. Başka bir deyişle, insanoğlunu ortak bir merkez yapmamız gerekir. Sonsuz mekânda, bütün öteki noktalara ulaşmamızı sağlayacak temel çıkış noktası insanoğlundan başka ne olabilir? (Diderot/D’Alembert, 2000, s. 131)

Diderot’nun da aralarında bulunduğu Aydınlanma düşünürlerinin katkıları ile hazırlanan 1751-1780 yılları arasında 35 cilt olarak yayınlanan Encyclopedie, (Ansiklopedi – Bilimlerin, Sanatların ve Mesleklerin Açıklamalı Sözlüğü), Aydınlanma düşüncesinin ve bilginin geniş halk kitlelerine, yerel dilde ulaşmasını sağlaması bakımından önemli bir gelişmedir. Ansiklopedide bir yandan insanı, akıllı varlık olarak, Tanrı’nın yaratımını seyreden ve ona anlamını veren evrendeki ortak merkez olarak belirten Diderot’ya göre, diğer yandan “evrendeki bütün olguların özü bir’dir... Bitkide süren, hayvanda duyan, insanda düşünen hep o bir şeydir ki bu da madde’dir... Evrim, doğaldır ve doğanın seçmesiyle, ayıklanmasıyla sürüp gider. Bütün varlıklar birbirinden türemiş ve birbirlerine katılmışlardır.” (Hançerlioğlu, 2013, s. 230-231). Hançerlioğlu’nun da belirttiği gibi Diderot’nun bu sözleri evrim teorisini Darwin’den bile önce sezip dile getirdiğini gösterirken, Collingwood’un bu dönemin doğa tasarımıyla ilgili önerdiği gibi evrimci, ilerlemeci tarih anlayışının da başlangıcını işaret eder.

“Tanrı kavramının yerine Doğa kavramını ikame eden” (Cevizci, 2009, s. 1158) Diderot’nun erken evrimci anlayışının izlerini, “D’Alembert’in Düşünden” çalışmasında görmek mümkündür. Bu çalışmada, bir yandan eksik uzvu olan

canlıların, ihtiyaç ve kullanışa bağlı olarak, sürekli çaba göstererek bu uzuvlarını geliştirebileceğini belirtirken, diğer yandan doğada sürekli bir değişim ve akışın olduğunu, tek tek bireyler yerine bütünün önemli olduğunu altını çizerek, bütünsel bir doğa yaklaşımı sergiler.

Her şey durmadan değişiyor... Bütün varlıklar birbirinin içinde dolaşır duruyor, demek ki bütün türler, yani her şey sürekli bir akış halinde... Her hayvan az çok bir insandır, her maden az çok bir bitkidir, her bitki az çok bir hayvandır. Doğada kesinleşmiş, duruklaşmış hiçbir şey yoktur... Her şey az çok kendinden öte bir şeydir; az çok toprak, az çok su, az çok hava, az çok ateştir; yani az çok şu ya da bu âlemdir. Sözün kısası, hiçbir şey yalnızca bir varlığa özgü bir hamurdan yapılmamıştır. Nitekim, her varlık o hamurdan bir nitelik taşır, kendine özgü hiçbir nitelik yoktur ki o hamurda da bulunmuş olmasın. Bu niteliğin oranı bizi daha çok falan ya da filan varlığa yaklaştırır... Doğada her şey birbirine bağlı, varlıklar zincirinde tek bir boşluk yok... Bir tek büyük birey var: Bütün... (Cresson, 1984, s. 85-87)

Murray Bookchin'e göre ise, Diderot, maddenin salt devinimini, gelişime ve yönlülüğe dönüştürür. Onun "sensibilité" (duyarlık) kavramına göre, madde içsel bir nisus içerir ve "*atom düzeyinden beyine doğru artan, kompleksliği oluşturan, etkin bir madde kavramını belirtir*". Ona göre madde, doğa, en küçük parçadan en karmaşık, kompleks organizmalara doğru kendinde bir etkinliğe ve yönelime sahiptir. Aynı zamanda onun doğa düşüncesinin holistik olduğunu da vurgular (Bookchin, 1996b, s. 75-76).

Aydınlanma dönemi doğa düşüncesinin temellendirilmesinde, aklın, bilimin, teknolojinin egemenliğindeki ilerleme düşüncesi hakimken özellikle Diderot ile görmeye başladığımız bütünsel ve erken evrimci doğa anlayışı ile yaşanan dönüşüm Collingwood'un da belirttiği gibi Hegel'de belirginlik kazanır. Hegel düşüncesinde doğa dünyası bir gerçekliktir, aynı zamanda doğa sürekli bir oluş, devinim, gelişme halindedir. Diderot'da iki farklı görüşün biraradalığı gibi, Hegel'in düşüncesinde bir yandan Descartes'ın makine doğasının diğer yandan ise Platon-Aristoteles'in Antik dönem felsefesinin etkilerini içerir. Aristoteles'te doğanın, maddeler dünyasının hareketlerinde ulaşmaya çalıştıkları doğal yerleri olduğu gibi, Hegel'de doğa bir nisus, yani etki içerir. Bu nedenle zamansal bir değişim, dönüşüm içinde gözlemlediğimiz doğanın bir üst aşaması tinsel aşamaya geçmesinin zamansal olamayacağını, mantıksal olabileceğini düşünür Hegel. Dönemin bilimsel düşüncesi yani makine olarak doğa anlayışı ile Antik dönem düşüncesinde olduğu gibi doğanın değişimle dolu olduğu, bir süreç olarak algılanması düşüncesi arasında bir sentez kurmaya çalıştığı söylenebilir (Collingwood, 1999, s. 142-155).

Ömer Naci Soykan'a göre, Hegel'de, tarihte gerçekleşen tüm değişikliklerin daha iyi, daha yetkin olana doğru bir gelişme göstererek ilerlediği düşüncesine rağmen, doğa ise ilerlemeci değil, döngüsel, tekrarlara dayalı bir değişime sahne olur. Ancak onun "*doğada da, doğal oluşumların sırası her sonraki basamak bir öncekinin yeniden düzenlenmesi olacak biçimde, insana doğru yükselen ışıklı bir basamaklar dizisini oluşturur ve bir öncekinin yok olması ve kaldırılmasıyla daha yüksek bir ilke meydana gelir.*" (Hegel, s. 76 aktaran Soykan, 1999, s. 282) sözleri ise doğadaki dönüşümün insana, daha üst bir basamağa doğru ilerlemesini gerektirir. Ömer Naci Soykan, Hegel'in tarih felsefesini şu sözlerle eleştirir;

Dünyada ortaya çıkmış ne varsa hepsi, tarih içinde batıya doğru yol almakta ve bu yol alışı edinilen tüm kazanımlar batıda toplanmaktadır. Bu da tinin, evrensel aklın, başka bir deyişle Tanrı'nın planı gereğidir. Sanki Tanrı, bütün insanları ve bütün dünyayı Hıristiyan batılı için yaratmıştır. Batının dışında kalanlar, cahildir, ilkeldir, barbardır... Onların bu kötü özellikleri, batıya doğru gelindikçe derece derece azalır (Soykan, 1999, s. 280).

Soykan'ın eleştirilerini göz önünde bulundurmakla birlikte, Collingwood'a göre Modern Doğa düşüncesine yani evrimci görüşe geçiş aşamasında Hegel'in öne çıktığını belirtmek faydalı olacaktır. Bu geçiş aşamasını kısaca özetlersek; bir yandan Hümanizm'in ideal insan ülküsü, Baconcu, doğaya hakim olarak güç elde etmeye çalışan gözlem ve deneye ağırlık veren bilimsel anlayışın sonucu ve Decartes'ın rasyonel, bilinç sahibi, düşünen cogitosu olarak insan, Kant'ta Aydınlanma'nın rasyonel seküler öznesine/bireyine dönüşür ve doğayı zihnindeki kavramlar, a priori bilgiler ve kategoriler üzerinden kurgular. Yer kaplamaya, zihinden hareketle algılan, mekanik ve harekete dayalı evren tasarımı hala etkilerini sürdürürken, diğer yandan Aydınlanma'nın vurguladığı ilerlemeci tarih anlayışı ve 19. yüzyıl düşüncesinde ağırlık kazanan diyalektik tarih anlayışı, Hutton ve Darwin'in de keşifleri ile dünya tarihinin tahmin ettiğimizden çok daha uzun bir zaman önce başladığının fark edilmesi ve evrimci anlayışa uygun olarak insanın son döneminde bir parçası olduğu doğanın sürekli bir gelişme ve evrim içinde olduğu anlayışı ağırlık kazanmaya başlayacaktır.

Aydınlanma, "*ilerlemenin tarihini modern aklın ve bilimin tarihiyle özdeşleştirir*"ken (Cevizci, 2009, s. 1280) Hegel'in tarihin diyalektik yöntemle, çelişki ve çatışmaların çözümlenerek, senteze ulaşılarak sürekli yeni bir aşamaya geçilmesini içeren diyalektik gelişime dayanan felsefesi ise dönemin doğa düşüncesinde önemli bir dönüm noktasıdır.

Hegel’le aynı dönemlerde yaşayan, Alman idealizmi aynı zamanda Romantikler içinde yer alan Schelling’in doğa felsefesine göre de;

bütün doğa bilinçsiz bir zekânın bir yaratmasıdır; bu yaratıcı zekânın kendisi de gelişir ve gelişirken her birinde doğanın türlü yaratmalarının şekil kazandıkları çeşitli basamaklardan geçer. Bu sürecin en yüksek basamağı, yani en son durağı bilinçli bir zekâ taşıyan insandır. Schelling’in bu öğretisinde doğa baştan aşağı erekli bir yapı olmaktadır; doğa bir ereğe doğru gelişen kendi içine kapalı bir basamaklar ülkesidir (Gökberk, 1985, s. 429).

Descartes’in cogito ve mekanik doğa, Kant’ın fenomen ve numenler olarak ayırdığı alanlar Kant sonrasında birleştirilmeye çalışılmıştır. Bu düalizmi ortadan kaldırmaya ve sentez yaratmaya çalışanlardan biri olan Schelling’e göre, doğa yaşayan canlı bir organizma gibidir, onun düşüncesinde *“inorganik dediğimiz şeyler bile, sözgelimi gök cisimleri dahi yaşayan organizmalardır.”* (Cevizci, 2009, s. 1377). Schelling, doğa alanındaki en basit düzeydeki organizmalardan başlayarak varlıkların gelişimi, çeşitlenmesi ve kompleks varlıkların oluşum sürecini diyalektik üzerinden yorumlar. Sürekli bir değişim, çatışma ve sentezle daha kompleks yapılar ortaya koyan doğa, son noktada insana, bilince, zekaya, zihne ulaşır. Schelling doğada biri pozitif diğeri negatif iki ayrı gücün sürekli çatışmasını görür. Bu sürekli çatışma aynı zamanda birlik içerir ve doğayı bir sistem bütünlüğüne, dengeye ulaştırır. Dünya ruhu olarak adlandırılan bu düşünceye uygun olarak Schelling doğayı mekanizma ya da organizma karşıtlığı içinde değil bir bütünlük olarak, yaşayan sürekli evrilen bir organizma olarak algılamıştır.

Schelling’in *“doğayı sürekli bir oluş ve canlı bir bütün olarak”* sürekli ve sonsuz bir evrim içinde gördüğünü belirten Ömer Naci Soykan’e göre, Schelling doğayı Spinoza’da olduğu gibi hem üreten/üretici doğa (natura naturans) hem de yaratılmış doğa (natura naturata) olarak görür, böylece doğadaki canlı ve cansız şeylerin özce ayrı olmadığını aralarında sadece derece bakımından fark olduğunu ifade eder. Her basamakta zıt kutupların çatışması ile ulaşılan bir birlik söz konusudur ona göre. Schelling tarafından *“doğanın görülebilir tin, tinin görülebilir olmayan doğa”* olarak özdeşlik içinde kavrandığını belirten Soykan, aynı zamanda Schelling’in doğa karşısında *“temaşacı”* bir tavır aldığını, doğayı *“bir sanat yapıtı ya da okunacak bir yapıt, bir metin”* olarak gördüğünün altını çizer (Soykan, 2016a, s. 52-62; Soykan, 2016b, s. 17-19). Schelling, insanı ise ruha sahip bir orta nokta olarak görür ve insanın *“varlıkların hayranlıkla seyredilmesi ve algılanması yetisine, dolayısıyla sanat yetisine de sahip”* olduğunu belirtir (Schelling, 2016, s. 35-36).

Schelling, doğayı bir sanat yapıtı, okunacak bir metin, “*gizemli, mucizevi yazının içinde saklı bulunan bir şiir*” (Soykan, 2016a, s. 14) olarak görmesinde Galileo’nun doğanın matematik dilinde yazılmış olduğunu belirttiği 17. yüzyıl düşüncesinden son derece farklı bir yaklaşım vardır. Doğanın dili artık bilimin salt usla okunması, çıkarımında bulunması gereken geometri, matematik dili yerine, ölçü ve ritim kullanmakla birlikte daha çok duyulara hitap eden şiirin (felsefe ve sanatın) dilidir. Onu okuyacak kişi de bir bilim adamı değil, salt zihinle değil aynı zamanda duyguları, sezgiyi de kullanarak doğayı tıpkı bir sanat eseri gibi temaşa eden sanatçı ve filozoftur.

Hegel’in diyalektik yönteminde ve Schelling’in doğa felsefesinde olduğu gibi bu dönem doğa düşüncesinde de sürekli bir gelişme ve en üstün aşama olan akıllı varlığa, insana doğru bir ilerleme düşüncesi ağırlık kazanır. Hegel ve Schelling gibi “*Alman idealistleri*” bu kesintisiz yaşam akışını yani “*evrim kavramını, değişim, dönüşüm, daha “iyi”ye doğru evrilen bir doğrultu anlamında kullanmıştır.*” (Olpak, 2019, s. 358). Bu anlayış bir anlamda Vernadsky’nin 1920’lerde öne sürdüğü noosphere’e, zihin küreye ulaşılması teorisinin 19. yüzyıldaki kökenlerini de gösterir.

Diğer yandan Darwin’in “*evrim kuramı organik yaşamın ayrı biçimleri arasındaki keyfi sınırları ortadan kaldırmıştı. Bu kurama göre, ayrı türler yoktu. Tek, sürekli ve kesintisiz bir yaşam akışı vardı.*” (Cassirer, 1980, s. 29) Collingwood’a göre ise bu dönemde doğa, “*hep yeni ve gelişmiş biçimler yaratmaya çalışan bir şey olarak tasarlanıyordu.*” (Collingwood, 1999, s. 155-159) Daha geriye gidersek, burjuva ideallerine de son derece uygun olan ve Aydınlanma filozoflarının etkilendiği Locke’un, “*tabula rasa*” yani insanın doğuştan boş bir levha olarak dünyaya geldiği, doğuştan günahkar olmadığı yani asli günaha sahip olmadığı, eğitim ve deneyimle kendisini bu dünyada var ettiği, şekillendirdiği geliştirdiği düşüncesi son derece önemlidir. Locke’un bu düşüncesi, bir yandan insanın üzerinden asli günah damgasını siliyor, diğer yandan insanın zamanla kendisini geliştiren bir varlık olduğunun altını çiziyordu. Jeolojik gelişmeler ise dünyanın bilinen, İncil’de yazan yaratılış hikayesinden çok daha geriye gittiğini gösteriyordu. Darwin’in teorisi ise yaratılış hikayesini, vahyi, kutsal kitabı kısaca tüm kutsalları yıkıyordu. Yeryüzünün milyarlarca yıllık bir değişim ve gelişimin sonucu oluşu gibi, doğada yer alan canlıların, organizmaların da değişim ve yeni koşullara adaptasyon ile sürekli değişim ve gelişim halinde olduğunu gösteriyordu. Daha önce yeryüzünün ve canlıların yaratıldığı gibi kaldığı, değişmediği inancı Darwin’in evrim ve doğal seleksiyon kuramı ile yıkılıyor, değişim, gelişim ve ilerlemenin hakim olduğu bir dönem

başlıyordu. İnsanın gözlemleyebildiği tarihindeki bilim ve teknik alandaki gelişimi, gözlemleyemediği ama teolojinin aksine, jeoloji, biyoloji ve Darwin'in teorilerinin de kanıtladığı gibi tarihte gerçekleştiği ispatlanan gelişme ve ilerleme fikri, dönemin hakim düşüncesi haline geliyordu.

Bilimsel devrim, burjuvazinin önem kazanması ve kapitalist üretim ilişkileriyle ağırlık kazanan matematik/geometri ağırlıklı sayısal düşünce 19. yüzyılda yerini biyolojiye, evrim düşüncesine bırakırken “*var olma mücadelesi*’ ve ‘*doğal seleksiyon*’ her yerde bahsi geçen kelimeler ve günlük olarak kullanılan kavramlar haline gelmişti.” (Huxley, 2010, s. 1057). Dönemin en öne çıkan düşüncesi ve kavramı “ilerleme” idi. İlerleme ve evrim düşüncesi benzer kavramlarla dile getiriliyordu; “*var olma mücadelesi*’, ‘*en güçlünün hayatta kalması*’, ‘*sınıf mücadelesi*’, ‘*bilim ve din arasındaki savaş*’, ‘*ırklar arasındaki eşitsizlik*’, ‘*güçlü olma arzusu*’, ‘*kuvvet*’ ve ‘*şiddet*’ gibi...” (Baumer, 2010c, s. 1066). Darwin'in evrim düşüncesi dönemin hakim üretim tarzı, sanayiye ve teknolojiye dayalı kapitalist üretim biçiminin bir yansımasını sunuyordu. İlerleme, mücadele, güçlü genlerin seçilimi, birikimi ile sonraki kuşaklara aktarılması düşüncesi, egemen üretim tarzının dönemin düşünce biçimine ve doğa algısına etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

4.1.3 Evrim ve Ekoloji

Darwin'le özdeşleştirilen evrim teorisi, modern doğa düşüncesinde ve ekoloji temelli çevre anlayışında önemli bir dönüm noktasıdır. Evrim teorisinin oluşum aşamalarını incelerken ilk durağı hayatını doğadaki yaşam süreçlerini anlamaya, bitki ve hayvanları sınıflandırmaya adanmış Carl Linnaeus olarak belirleyebiliriz. Linnaeus, binlerce bitki ve hayvan türünü, kendi ismi ile tanınan bir sınıflandırmaya, cins ve tür adları üzerinden ikili sistemde bir isimlendirmeye tabi tutmuş, modern taksonominin babası olarak bilinir. Onun ilk dönem çalışmalarına bakıldığında, doğadaki canlı türlerini değişmeyen, sabit türler olarak, yani yaratıldıkları andan itibaren değişmeyen türler olarak gördüğü anlaşılmaktadır. İnsan için yaratılan, mekanik doğa anlayışının önemli bir temsilcisi olarak görülüp ırkçı bir anlayışa göre ten renkleriyle insanları gruplandırmasıyla tepki ve eleştirilere maruz kalsa da zamanla kendi yaptığı araştırmaların da etkisi ile türler arasında değişkenlik olabileceği sonucuna varmıştır. O canlıların sınıflandırılması çalışmalarında, Systema Naturae adlı ünlü kitabında, insanı Homo Sapiens olarak ilk kez adlandıran kişidir ve maymunlarla birlikte onu Antropomorpha cinsi altına yerleştirir. İnsanı ilk kez maymunlarla aynı grup altına

toplaması, insana benzeyen, insan biçimli anlamına gelen Antropomorpha adı altında gruplandırması son derece önemli bir değişikliktir. İki bin yılı aşkın bir süredir inanıldığı gibi insan için yaratılan dünya anlayışı yerine insanı doğadaki canlı türlerinden biri ile aynı gruba dahil etmesi, insan için yaratılan bir dünya anlayışını kökten sarsacak kadar önemlidir. Aynı zamanda türler arası değişimi de işaret etmesi bakımından evrim düşüncesine giden yolda önemli bir adım olarak düşünülebilir.

Daha önce belirtildiği gibi Linnaeus, klasik dikey varoluş hiyerarşisinin en önemli temsilcilerinden biridir, türlerin çiftler halinde yaratıldıkları ve değişmeden kaldıklarını da savunmuştur. Ancak onun tam da aksi yönde Jean Baptist Lamarck, tek hücreli organizmalardan başlayarak karmaşık yapıdaki canlılara, en son da insana varan evrimsel bir gelişmeden bahsetmiştir. Doğal seçim ve evrim düşüncesinin gelişmesinde Darwin'in en önemli ilham kaynağı ise Thomas Robert Malthus'un nüfus teorisidir. İnsan nüfusunun, hastalık, savaşlar gibi nedenlerle kontrol altında tutulabildiğini belirten Malthus'a göre, insan nüfusunun artışı ve doğal kaynakların artışı arasındaki fark nedeniyle bu kaynaklara erişemeyen insanlar yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Malthus'un teorisine göre, doğal kaynakların sınırlı ya da sonlu olması nedeniyle insanlar arasında görülen varoluş mücadelesi, Darwin'e göre ise, tüm canlılarda, genlerin bazılarının korunması, bazılarının geliştirilmesi, bazılarının yok olmasına neden olurken, canlı türlerinin çeşitlenmesini sağlamıştır (Foster, 2000, s. 21-24).

Evrim teorisi, güçlü genlerin hayatta kalması ve yaşam mücadelesi kavramları ile, dönemin hakim kapitalist üretim sürecinin bir sonucu olarak yaşanan sınıf mücadelesinin doğa dünyasına yansıtılması olarak da değerlendirilmektedir. Benzer şekilde Malthus'un düşüncesi, sınırlı doğal kaynağı elde edebilmek için yaşanan mücadelede güçlü olanların, bu kaynaklara erişebilen insanların hayatta kalabilmesi üzerinedir. Darwin de doğal seçim teorisinde benzer şekilde tüm canlılarda güçlü genlerin, çevre koşullarına en uygun şekilde adapte olabilenlerin yaşam mücadelesinden başarılı çıkarak bu genlerin seçilip sonraki nesillere aktarıldığını ve koşullara göre çeşitlendiğini öne sürer. Malthus'un düşüncesi, bir yandan evrim düşüncesine temel oluştururken diğer yandan insanların, doğanın sınırlı ya da sonlu kaynaklarına uygun bir nüfus politikası ya da yaşam biçimine geçmesi, yani çevreyle uyumlu bir yaşam biçimi geliştirmesi gerektiğini vurgulaması bakımından ekolojik bir yaklaşım içerir.

Thomas Henry Huxley “Man’s Place in Nature” adlı çalışmasında insanın doğa düzeninde bilindik hiyerarşide en üstteki yerinden alıp onu, (bedensel ve beyin yapısı ile) maymunla olan benzerliği üzerinden doğadaki yeni yerine konumlandırmıştır. Alexander von Humboldt’ın ise dönemin doğa düşüncesine, evrim ve ekoloji düşüncesine katkısı onun doğadaki tüm varlıkların birbirleri ile ilişki içinde oldukları, birbirlerini etkileyip, değiştirdiklerine dair önermesidir. Doğanın birliği, yaşam ağı, web of life ya da “Naturgemalde” olarak bilinen onun bu düşüncesi ekoloji düşüncesinin ilk ortaya çıkışı olarak değerlendirilir. Naturgemalde, Almanca’da “doğanın resmi” aynı zamanda doğanın birlik ve bütünlüğü anlamlarına gelir. O doğadaki her şeyin birbiri ile ilişkili olduğunu düşünüyor, hiçbir şeyden bağımsız, tek başına var olabilen, varlık gösterebilen tek bir canlının, en küçük bir organizmanın bile olmadığını düşünüyordu. Bu düşünce, canlıların birbiri üzerinde yapıcı ve yıkıcı etkiler yaratabildiğini, insanlar olarak bizlerin yapıp ettiklerimizin de tüm doğayı etkilediğini göstermesi bakımından önemlidir. Venezueala’daki plantasyonlar ve ormansızlaştırma çalışmaları üzerinden insanın çevre ve iklim üzerindeki tahrip edici, yok edici etkilerine dikkat çeker. Humboldt bir yandan iki bin yıldan uzun bir süre boyunca doğada var olduğu düşünülen keskin hiyerarşik, dikey taksonomi yerine doğanın yatayda birbiri ile ilişkili, koparılamaz ağlarla birbirine bağlı varlıklardan oluşan bir doğa düşüncesi resmederken insanın da bu ağ içerisinde yaptığı müdahalelerin, hareketlerinin yıkıcı sonuçlar doğurabileceğinin altını çizer. Doğanın yaşayan bir bütün, insanın ise bu bütünün bir parçası olduğunu belirten Humboldt, insanın doğanın bir parçası olarak doğaya uygun şekilde davranmasının önemine vurgu yapar ve bunu gerçekleştirmemesi durumunda yaşanabileceklerle ilgili uyarılarda bulunur (Wulf, 2015).

Ernst Haeckel ise Darwin’in evrim kuramının takipçilerinden biridir ve “ekoloji” terimini ilk kullanan bilim adamı olarak bilinir. “Generelle Morphologie der Organisme” adlı kitabında yer verdiği “oekologie/oecologie” terimini “*organizmanın, geniş anlamda tüm varoluş koşullarını içerecek şekilde, çevreyle olan bütün ilişkilerinin bilimi*” olarak tanımlar (Haeckel’den 1866, s. 140, vol 2 pp 286-87 aktaran Egerton, 2012). Haeckel, “oekologie” terimini organizmanın çevresi ile olan bağıntısını inceleyecek bir biyoloji dalı ismi olarak önerir. Etimolojik kökeni “ev, evle ilgili” anlamlarına gelen Yunanca “oikos” kelimesine dayanan ecology, kısaca organizmaların birbirleri arasındaki ve çevreleri ile olan ilişkilerini ifade etmek üzere kullanılmıştır.



Şekil 4.1 Ernst Haeckel, *Thalamophora*, 1899-1904, Baskı, 26 x 35 cm

[haeckel_artforms.pdf \(rarebooksberlin.de\)](http://haeckel_artforms.pdf(rarebooksberlin.de))

Haeckel, ekolojinin isim babası olarak bilinmekle birlikte onun *Kunstformen der Natur* / *Artforms in Nature* (Doğadaki Sanat Formları) adlı kitabı son derece önemlidir. Doğadaki yüzlerce canlıyı bir bilim adamı bakışı ile tasnifleyen, belgeleyen Haeckel aynı zamanda bu formları bir sanat eseri gibi, sanatçı bakışı ile resimlemiştir (Şekil 4.1). Doğayı sadece bilimsel bir inceleme nesnesi, bilinçsizce devinen bir makine olarak görmek yerine onda birbiri ile ilişkili organizmalar bütünü, yaratıcı ve estetik olan doğayı görür. Doğanın yaşayan, sürekli dönüşen, değişen, birbiri ile bir yandan mücadele içinde ama aynı zamanda birbiri ile ilişkili organizmalar bütünü olarak ele alınmaya, hepsinden önemlisi, Romantik harekette olduğu gibi estetik bir değer olarak varlık göstermeye başladığını gösterir onun bu çalışması.

Humboldt ve Haeckel, canlıların birbirleri ve çevresi ile ilişkili olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtirken 1800'lerin sonlarında Jakob Johann von Uexküll, her canlının kendine ait ve öznesi olduğu bir dünyaya, algı dünyasına sahip olduğunu belirtir. Onun "umwelt" olarak bilinen kavramı, her canlının kendi duyuları ile algıladığı, alımladığı ve etki ettiği bir çevreye, yaşam alanına, işlev çemberine,

kısaca kendine özel bir dünyaya sahip olduğunu işaret eder. Ona göre “*her hayvan bir öznedir*” (Uexküll, 1926, s. 126); en ufak canlılar, bir kene bile kendi algı dünyasına sahiptir ve onun öznesidir. Böylesi farklı yaşam çemberleri, farklı dünyaların varlığı, insanın tüm yaşamın merkezi olduğu, insan zihni tarafından algılanmayan bir doğanın var olmadığı, anlamsız olduğu, doğanın ve diğer canlıların insan tarafından algılanan, seyredilen, değiştirilip etki edilecek, ele geçirilecek, kullanılacak bir nesne olduğuna dair eski klasik insan merkezci anlayıştan son derece farklıdır. Bu anlayışa göre sonsuz sayıda farklı dünya vardır ve canlılar kendi dünyalarının öznesi olarak, insan algısından bağımsız olarak var olurlar, eylemde bulunurlar. Agamben, Uexküll’ün, klasik bilimde olduğu gibi basit organizmalardan en kompleks canlılara kadar karmaşık ama hiyerarşik bir düzenleme içinde tek bir dünya görmek yerine son derece çeşitli ve bir müzik partiyonunda olduğu gibi mükemmelen birbirine bağlı algı dünyaları gördüğünü belirtir. Onun bakış açısının tek bir zaman ve mekanda varlık gösteren, merkezinde insanın yer aldığı tek bir dünya kurgulamak yerine farklı canlıların özneleri olduğu son derece karmaşık ve çeşitli algı dünyalarının varlığına vurgu yapar (Agamben, 2012, s. 44-48).

Ortaya çıkmakta olan evrim ve ekoloji düşüncesiyle birlikte insan merkezli dünya anlayışından çevre merkezli bir dünya anlayışına geçişin ilk tohumlarını görebiliriz. Daha önceki mekanik, değişmeyen, özünde bilinçsiz ve sürekli bir devinim barındıran doğa anlayışı yerine Darwin’in evrimsel gelişme fikri yani basit organizmalardan karmaşık yapıları canlılara doğru gelişen ve sürekli değişim geçirerek daha mükemmel, çevre koşullarına daha uyumlu yaşayabilen formlar yaratan doğa düşüncesi önem kazanmaya başlıyordu. Doğa artık sadece Tanrı tarafından insan için yaratılmış ve insanın kullanımına sunulmuş bir kaynak değil, insanla birlikte var olan, değişen, dönüşen, evrimleşip gelişen dinamik, canlı, hem yaratılan hem de yaratıcı bir doğa halini almıştı. Evrim teorisine ek olarak Albert Einstein tarafından geliştirilen izafiyet teorisi ve kuantum fiziği de mekanik doğa düşüncesinin yerinden edilmesinde önemli katkıda bulunmuştur. Modern fiziğin etkisinde gelişen bu yeni doğa düşüncesine göre “*evren artık çok sayıda nesnelere bir araya geldiği bir makine şeklinde tasarlanamaz; bunun yerine o, parçaları birbiri ile özden ilişkili olan ve ancak kozmik bir sürecin kalıpları şeklinde anlaşılabilen bölünmez, dinamik bir bütün olarak tasvir edilmelidir.*” (Capra, 1992, s. 82). Capra, çalışmasında kuantum fiziğini atom altı parçacıkların hem madde hem de dalga olarak varlık gösterdiğini, dalgaların eğilimler olarak ve diğer atom altı parçacıklarla ilişki, bağıntı içinde anlaşılabileceğini

detaylıca açıklar. Bu açıklamalardan artık zaman ve mekanda varlık bulan katı, değişmez nesnelere, bu nesnelere en küçük bölünemez parçası atomlar yerine “birleşik bir bütünüün çeşitli parçaları arasındaki karmaşık bir ilişkiler ağı şeklinde” görünen bir doğanın varlığı fikrine ulaşıldığı görülmektedir (Capra, 1992, s. 86). Çalışmanın kapsamı nedeniyle uzun uzadıya açıklama yapmak yerine kısaca özetlemek gerekirse; doğa artık mekanik bir makine olarak değil, dinamik, parçaları içerisinde son derece karmaşık ilişkiler barındıran, sürekli değişen, gelişen, organik bir bütün olarak algılanmaya başlanır.

4.1.4 Evrim Teorisinden Marx’ın Ekolojisine, Metabolik Yarık ve Yabancılaşma

Darwin’in biyoloji alanında türlerin evrimiyle ilgili kuramının toplumsal/sosyal alanda da geçerli olduğu düşünülüyordu. Doğa ve tarihte gerçekleştiği düşünülen evrimci ilerleme anlayışının toplumsal alandaki karşılığı, Hegel’in diyalektik idealizmini tersine çeviren diyalektik materyalizmin kurucusu Marx ve Engels’in çalışmalarında kendisini gösterir. Onlara göre, “Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir.” (Marx & Engels, 2010, s. 1419). Doğada türlerin evrimi, güçlü genlerin kalımında olduğu gibi, sınıflar arası mücadelenin, sınıf mücadelesinin, “sınıflar arasındaki ekonomik savaşların tarihidir” (Gökberk, 1985, s. 463) toplumsal tarihi oluşturan.

Engels, toplumsal alana uyguladıkları bu diyalektik materyalizmi doğadaki evrim kuramı üzerinden temellendirir. Herakleitos düşüncesinde olduğu gibi, ona göre doğadaki her şey sürekli bir değişim halindedir. Her şey bir yandan oluşur, devinir, yok olur, diğer yandan sonsuz ve karşılıklı ilişkiler ağıdır. Doğada, tarihte, insan zihninde ve toplum yapısındaki değişimleri diyalektikle çözümlenmeye çalışan Engels, Darwin’in evrim kuramı ve Hegel’in diyalektik anlayışından da etkilenir. Onun düşüncesine göre;

her organik varlık, her an, hem aynı, hem aynı olmayan şeydir; her an, yabancı maddeleri özümlemler ve başka yabancı maddeleri dışarı atar, her an bedenindeki hücreler yok olur ve yeni hücreler oluşur; az çok uzun bir zaman sonunda, bu bedenin maddesi tamamen yenilenir, başka madde atomları ile değiştirilir; öyle ki, her organik varlık sürekli aynıdır ve bu sırada bir başkasıdır (Engels, 2010, s. 1437-1449).

Marx’ın insan-doğa, toplum-doğa ilişkisine yaklaşımı, bir yandan insan-merkezli ya da insanın doğa üzerinde hakimiyet kurmasını olumsuzladığı gerekçesi ile

eleştirilere maruz kalmasına rağmen diğer yandan onun doğa düşüncesinin ekolojik bir yaklaşım içerdiğini öne süren teoriler vardır. Onun yaklaşımını ekolojik temeller üzerine oturtan John Bellamy Foster'a göre, Marx insan-doğa ilişkisini çalışma eylemi üzerinden değerlendirir. Foster'a göre, Marx'ın ekoloji, doğa düşüncesinin gelişiminde etkili olanlar, üzerinde doktora tezini hazırladığı antik filozof Epikuros, Darwin'in evrim teorisi, Hegel'in diyalektik tarih anlayışı ve Alman kimyageri Justus von Liebig'in tarım alanında yaptığı çalışmalarından hareketle toprakta gerçekleşen besin döngüsü ve metabolizma kavramlarıdır. Epikür'de doğanın algılanmasının duyular üzerinden olması, insanlar ve diğer canlılar arasında keskin, aşılmaz sınırlar ve derece farkları olmaması etkiler onu. Darwin'in evrim teorisini takiben ilk tarih öncesi insan kalıntılarına (Fransa 1856, İngiltere, Brixham mağarasında 1859) rastlanması insanın tarihinin genişlemesine, birkaç bin yıldan, milyonlarca yıl öncesine kadar gittiğini göstermesi bakımından dönemin düşünürleri üzerinde büyük bir etki yaratır. Marx, bu ilk insanlardan bugünkü gelişmiş teknolojinin kullanıldığı duruma gelişi açıklamak için canlıların kendilerine özel organlarının (ki buna doğal teknoloji der) gelişimini kullanır. Darwin'in doğal seleksiyonunu, Marx, yavaş yavaş canlıların organlarının gelişimini daha sonraki nesillere aktararak birikmesi (kapitalist üretimde gerçekleşen sermaye birikiminden hareketle) olarak yorumlar. Engels'in yer verdiği üzere insanın iki ayağı üzerinde yürüebilmesi ile ellerin serbest kalması, başparmağın gelişimi ve buna bağlı olarak alet üretiminin mümkün olması, emek ve çalışma ile kendini var etmesi söz konusudur. Bu durumda insan doğayı da alet yapmak için, emek ve çalışmanın malzemesi olarak kullanır. Doğa insanın teknolojisi, organı, bir uzantısı ve aracı haline gelir. İnsanı doğal çevresi, üretim ilişkileri, toplumsal yapı içinde tarihsel gelişim gösteren bir varlık olarak konumlandırması, insanmerkezli olmaktan çok ekolojik bir yaklaşım olarak değerlendirilir Foster tarafından (Foster, 2002, s. 71-85).

Foster, Marx'ın en çok ekilendiği çalışmaların başında Darwin'in evrim teorisinin geldiğini belirtir. Darwin ise kuramını oluştururken 1838'de Thomas Malthus'un nüfus teorisinden etkilenir. Malthus'a göre, insan nüfusunun artışı ve doğal kaynakların artışı arasındaki fark nedeniyle bu kaynaklara erişemeyen insanlar yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Malthus'un teorisine göre, doğal kaynakların sınırlı ya da sonlu olması nedeniyle insanlar arasında görülen varoluş mücadelesi, Darwin'e göre ise, tüm canlılarda, genlerin bazılarının korunması, bazılarının geliştirilmesi, bazılarının yok olmasına neden olurken, canlı türlerinin

çeşitlenmesini sağlar (Foster, 2000, s. 21-24). Malthus'un düşüncesi, daha önce de belirtildiği gibi örtük olarak, insanların, doğanın sınırlı ya da sonlu kaynaklarına uygun bir nüfus politikası ya da yaşam biçimine geçmesi, yani çevreyle uyumlu bir yaşam biçimi geliştirmesi gerektiğini vurgulaması bakımından ekolojik bir yaklaşım içerir.

Darwin'in düşüncesinin en önemli sonucu ise Foster'a göre, daha önceki doğal hiyerarşi kavramının, büyük varlık zinciri hiyerarşisinin yerle bir olmasıdır. İnsan artık canlılar arasında var olduğu düşünülen hiyerarşi içinde önceden belirlenmiş özel bir yere sahip değildir, dünya ve üzerindeki canlılar insan için yaratılmamıştır. Türler arasındaki bu çeşitlenme ve sürekli gerçekleşen değişimler, insanın da statik bir şekilde, yaratıldığı gibi kalmadığını, başka bir canlıdan türediğini ve gelişim sürecinin içinde yaşam mücadelesine devam ettiğini gösterir. Bu durumda insandan en basit yapıdaki canlılara kadar tüm varlık yaşamı, var olma mücadelesi, güçlü genlerin sonraki nesillere aktarımı ve canlıların yaşam koşullarına uygun olarak çeşitlenmesine bağlıdır. Aynı zamanda yaşam mücadelesi organik-inorganik tüm varlıkların birbirine görünmez ağlarla bağlı olduklarını da ifade eder. Canlılar hayatta kalabilmek için çevrelerine, kendileri dışında gerçekleşen gelişmelere, değişikliklere ayak uydurmalıdır. Yaşam bir mücadele olmakla birlikte değişen çevre koşullarına en uygun davranabilen canlılar yaşama devam edecektir, bu da sürekli değişen doğa ve çevre koşullarına uyumun önemini altını çizerek bizleri, Malthus'un nüfus teorisinde olduğu gibi, ekolojik düşüncenin ilk kökenlerine götürür.

Darwin'in teorisindeki canlı yaşamındaki çeşitlenmenin dışında, daha önce biyosfer ve Gaia hipotezlerinde bahsedildiği gibi doğada biyojeokimyasal bir besin döngüsü söz konusudur. Bu döngü canlı-cansız, organik-inorganik tüm oluşumların birbiriyle etkileşim içinde olduğu bir dünya sunar. Tekrar Marx'a dönersek, Foster, Marx'a göre insan ve doğa arasında da böyle bir metabolik etkileşim, döngü, değiş-tokuş, alış-veriş olduğunu belirtir;

Emek, her şeyden önce, insanla doğa arasında bir süreçtir; bu süreçte insan, doğa ile kendisi arasındaki madde alışverişini kendi çabasıyla yürütür, düzenler ve denetler... Doğanın maddelerini kendi ihtiyaçlarına uyarlanmış şekilde mülk edinmek için, kendi bedenine ait doğal güçleri, kollarını, bacaklarını, kafasını ve ellerini harekete geçirir. Bu hareketiyle, kendi dışındaki doğa üzerinde etkide bulunur ve onu değiştirir ve bunu yaparak eş zamanlı olarak kendi doğasını da değiştirir (Marx, Capital, vol. 1, s. 283 aktaran Clark & Foster, 2010, s. 145).

İnsan ve doğa arasındaki bu metabolik ilişkide insanın doğayı emek süreci ile değiştirip dönüştürürken kendisinin de değişip dönüştüğünün altını çizer Marx.

Buradaki değişim karşılıklı bir etki içerir, insan ürettiği teknoloji ile tek taraflı olarak doğayı dönüştürmez. Doğaya yaptığı her müdahale ile kendisini de dönüştürür.

İnsan doğada yaşar. Bu demektir ki, doğa onun bedenidir ve ölmek için sürekli olarak doğayla bir değiş tokuş ilişkisi içinde olmak zorundadır. İnsan doğanın parçası olduğu içindir ki, insanın fiziksel ve tinsel yaşamının doğayla birbirine bağlanmış olması, doğanın da aynı zamanda kendi kendine bağlanmış olması anlamına gelir (Marx, 1977:67; 1993a: 145 aktaran Çoban, 2012, s. 94).

Onun bu yaklaşımı, insanın doğa ile olan ilişkisinde daha önce Kartezyen düalizimde olduğu gibi keskin bir ayırım yerine, karşılıklı bir etkileşime işaret ederken, insanı çevresiyle birlikte düşünmesi, yalıtmadan, etkileşim içinde olduğunu ortaya koyması bakımından ekolojik bir yaklaşıma kapı aralar. İnsan-doğa arasındaki etkileşimi en doğru ifade eden kavramlardan biri Marx'ın etkilendiği Moleschott'un metabolizma kavramıdır. Metabolizma kavramı, doğadaki tüm maddelerin dönüşümü, bir çeşit madde alış-verişini temel alır. Organik-inorganik dünyada yer alan tüm maddeler, varlıklar arasında birleşme, bölünme, özümseme, boşaltım gibi hareketlerden oluşan bir madde alış-verişi vardır. Ne doğa ne de insan yoktan bir şey üretemez ancak doğada var olan maddeler bir birlerine dönüşerek yeni formlar, yeni varlıklar olarak devam ederler hayatlarına. İnsan da doğadan edindiği malzemeleri yeni formlara dönüştürerek emek sürecini gerçekleştirir (Schmidt, 2014).

Doğadaki sürekli dönüşüm, yenilenme bir üretim, yeniden üretimdir tıpkı insanın emek sürecindeki üretimi gibi. Emek süreci doğada var olan sürekli dönüşümün bir benzeridir. Doğa da insan da sürekli doğada var olan materyaller aracılığı ile yeni malzemeler, formlar, ürünler üretimeye devam eder. İnsan hem faaliyet olarak doğadaki dönüşüm sürecini bir anlamda yeniden üretir hem de malzemesini doğadan alarak yeni nesnelere, yapay da olsa yeni bir doğa üretir. Emek sürecinde doğada var olanları dönüştürerek yeni bir doğa yaratır. Bu noktadan sonra doğal ve yapay arasındaki sınırın da insan için belirsizleştini söylemeye gerek bile yok. Kısaca Marx, doğadaki yaratımın temeli olan dönüşüm süreci ile insanın üretim sürecinde benzer bir metabolizmanın varlığından bahseder ve insan-doğa arasında da benzer bir madde alış-verişi, metabolik dönüşüm sürecinin işlediğini ancak kapitalist üretim tarzı bu metabolizmada bir yarığa neden olduğunu işaret eder.

Marx'a göre, *“kapitalist üretim tarzı, insanın doğa üzerindeki egemenliğine dayanır.”* (Marx, 2011, s. 490). Clark ve Foster, Marx'ın, kapitalist üretim tarzının, kapitalizmin sermaye birikimi adına sürekli kaynak kullanımının, doğanın, doğal kaynakların ve emeğin, insanın sömürsünün bu etkileşimde, metabolik döngüde bir

yarık meydana getirdiğini düşündüğünü belirtir. Clark ve Foster'a göre, Justus von Liebig'in tarımla ilgili çalışmalarından hareketle Marx, Hutton'ın biyojeokimyasal döngüsüne benzeyen, topraktaki besin döngüsünde, metabolizmada gerçekleşen ilk yarığın, kapitalist üretim modelinin ağırlık kazanması ile insanların kentlere göç etmesi nedeniyle topraktan ayrılması ve bunun sonucu olarak insanın toprakta gerçekleşen bu döngüye aktif olarak katılamaması, tüketiminin artık direk toprağa dönememesi ile gerçekleştiğini belirtir (Clark & Foster, 2010).

Kapitalist üretim tarzı, büyük merkezlerde toplanmasına yol açtığı şehirli nüfusun toplam nüfus içindeki ağırlığını durmadan artırması ile birlikte, bir yandan, toplumun tarihsel hareket gücünün yoğunlaşmasını sağlarken, diğer yandan, insanla toprak arasındaki madde alışverişini, yani insanın topraktan alıp besin maddesi ve giyim eşyası olarak yararlandığı unsurların toprağa dönüşünü ve dolayısıyla topraktaki verim gücünün devamı için gerekli olan ebedî koşulu ihlal eder (Marx, 2011, s. 481).

Toprağın besin döngüsünde azot, fosfor ve potasyum gibi öğelere ihtiyacı varken, insanın yaşam şeklinde meydana gelen değişiklik ile kırsalda üretilen ürünlerin kırsalda tüketilmesi yerine daha uzak alanlara, kentlere gönderilmesi sonucu, tüketimin, besinlerin tekrar toprağa dönmesinin engellenmesiyle ilgili argümanlar üretir, çalışmalar yapar Marx. Marx'a göre kapitalizmde, sürekli artı değer oluşturma, sermaye biriktirme eylemi, sürekli meta üretimi, yani sürekli büyüme ihtiyacı, doğanın kaynaklarını daha fazla kullanımını doğurur, sürekli olarak daha fazla hammadde ve enerjiye ihtiyacına neden olur (Clark & Foster, 2010). Sürekli artan üretim, meta üretimi ve beraberinde gelen aşırı tüketim ise doğanın sınırlı kaynaklarının gittikçe artan bir şekilde tüketilmesine, sömürülmesine neden olurken, doğal besin döngülerine zarar vererek metabolik yarığı daha da arttırır. Aynı zamanda insanın topraktan doğadan kopuşu, üretim sürecinde kendi emeğine yabancılaşmasında olduğu gibi bir yabancılaşmayı da beraberinde getirir.

Marx'a göre, "*insanın yabancılaşması çalışma ve üretim yüzünden doğadan ayrılmasıyla başlar.*" (Fischer, 1990, s. 73). İnsanın doğaya yabancılaşmasını Marx şöyle açıklar; öncelikle Marx'a göre, nesne, emeğin ürünüdür ancak insan emeğini ürüne aktararak onu maddeleştirirken, nesnelleştirirken, emeğin ürünü insanın karşısına yabancı bir nesne olarak çıkar. Ona göre insan ne kadar çok üretirse o kadar emeği dışsallaştırır ve ürettiği ürüne o kadar yabancılaşır. İnsanın üretiminde kullandığı ise doğadan sağladığı malzemeler, kısaca emeğin hammadde doğadır. İşçi doğadan sağladığı malzemeler ile yani doğa aracılığıyla üretim yapabilir. Doğanın bir

yandan beslenme araçları sağlaması gibi diğer yandan işçinin üretimi için araçları da sağladığını belirten Marx'a göre, insan duysal, dışsal dünyaya ne kadar sahip olursa o kadar dışsal dünyaya yabancılaşır (Marx, 2013, s. 73-89). İlk anlamında doğadan, zorunluluk alanından özgürleşerek kendine ait yeni bir doğa alanı yaratması açısından olumlu olduğu ilk yabancılaşmanın aksine insanın üretimine, emeğine yabancılaşması aşamasından itibaren eleştirel bir şekilde ele alır yabancılaşma kavramını. Marx, sermayenin ve beraberinde oluşan toplumsal sınıf olarak burjuvanın, doğayı insan için salt yararlanılacak bir nesne, üretim ve tüketim aracı olarak gördüğünü, üretim ihtiyaçlarını karşılamak üzere ve kendi amaçlarına bağımlı hale getirdiğini belirtir. Kısaca insanın ürettiği nesneye, ürüne, üretim sürecine ve kendi türüne yabancılaşmasından ayrılmayacak şekilde kapitalist üretim sürecinde insan doğaya da yabancılaşmaktadır.

İnsanın doğaya ve kendi emeğine yabancılaşması sürecinin ayrılamaması gibi, emek ve doğanın sömürülmesi sürecinin de birbirinden ayrılamayacağını belirtir Marx. Clark ve Foster'a göre, Marx'ın topraktaki besin döngüsü ve metabolik yarılma ile ilgili yaptığı çalışmaya göre besin döngüsünde yaşanan bozulma nedeniyle verimini kaybeden topraklarda kullanılmak üzere Peru ve Şili'den milyonlarca ton martı gübresi, nitrat, suni gübre getirilir. Bunun yanından doksan binden fazla Çinli işçi son derece kötü koşullarda plantasyonlarda ve Peru'da gübre yığınları arasında çalışmak durumunda kalır. Marx, çalışmasında kapitalist sistem tarafından doğa ve insan emeğinin kullanımının, sömürsünün benzerliğine vurgu yapar. Kapitalist sistemi var eden, sermayenin sürekli artma, birikme ihtiyacı, tüm doğayı kaynak olarak kullanıma ve tüketime sokar, aynı zamanda Marx'ın örneklediği gibi doğal döngüleri oluşturan çevrimlerin kırılmasına neden olurken, toplum ve doğanın birbirinden kopmasına ve metabolik yarığın oluşmasına neden olur (Clark & Foster, 2010). İnsan ve doğa üzerinde gerçekleşen sömürü, yabancılaşma ve metabolik yarık ona göre kapitalist üretim sürecinin sonuçları olarak birbiri ile son derece yakından ilintilidir.

4.1.5 Aydınlanma Eleştirileri, Romantik Hareket, Yüce, Pastoral, Pitoresk, Wilderness ve Romantik Koruma

Aydınlanmaya eleştirel yaklaşımlardan ilki 18. yüzyılda Jean-Jacques Rousseau'dan gelir. Rousseau, insanın doğa durumundan ayrılmasının, bilim ve sanatın, kültürün, toplumun gelişiminin eşitsizliği doğurduğunu düşünür ve

eleştirilerini bu alana yöneltir. Ona göre insan başlangıçta yani doğa durumunda eşittir, bağımsız ve özgür, tek başına hareket eder ve özünde iyidir. Ne zamanki insan birlikte yaşamak durumunda kalır, tarım ve madenle uğraşmaya, kültür üretmeye, toplum oluşmaya başlar o zaman insanlar arası eşitsizlik, toprağın parçalanması, üzerinde hak iddia edilmesi ile mülkiyet kavramı ortaya çıkar. Doğa kanunları yerine mülkiyet hakkı doğar. İnsanın toprak ve hayvan sahibi olması ile başlar ilk mülkiyet. Tüm eşitsizliği doğuran başlangıç noktası mal edinme, mülkiyettir Rousseau'ya göre. Çalışma zorunlu hale gelir, insanlar efendi ve köleler olmak üzere bölümlere ayrılır. İnsan doğa halinde değil, toplum yaşamında eşitliğini kaybeder. Evcilleştirilen hayvanlar, nasıl ki vahşi ve doğal ortamlarında sahip oldukları özelliklerinin bir çoğunu yitiriyorsa insanın sosyal alana dahil olması ile köleleştiğini ve köleleştikçe de güç, cesaret, şefkat gibi farklı doğal özelliklerini yitirdiğini belirtir Rousseau. Ona göre insanın doğa karşısında üstünlük kazanması, üretilen kültür, sanat, bilim insanı daha iyiye götürmemektedir, insanı daha erdemli, daha ahlaklı yapmamaktadır. Bilim ve sanatların gelişmesinin ruhları bozduğunu söyleyen Rousseau'ya göre, ilerleme fikri ve Aydınlanma'nın öne çıkardığı akıl insanın kendi doğasına, doğa durumuna yabancılaşmasına neden olmaktadır. Ona göre, aklın önem kazanması ile doğa durumundayken sahip olunan duyular kaybolmaya başlar. İnsanların Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni adlı söylevinde *“şimdi hüküm süren eşitsizliklerin tümü, güçlerini ve büyümelerini becerilerimize ve insan aklının gelişimine borçludur.”* (Rousseau, 2003, s. 100) diyerek eşitsizliğin nedenini insanın teknik becerisinin ve aklının gelişimine dayandıran Rousseau aynı zamanda şöyle seslenir; *“Ey insan! ... Öyle olduğunu hissediyorum ki, bireyin daha fazla ilerlemek istemeyeceği bir çağ vardır. Tüm insanlığın sabit kalmasını istediği çağı sorgulamak üzeresin.”* (Rousseau, 2003, s. 29). Bu sözlerle bir yandan Aydınlanma ve ilerleme fikrini, insan aklını ve teknolojik ilerlemeyi sorgularken aynı zamanda, nostaljik bir bakışla geçmişte bir altın çağın varlığını üstü kapalı olarak da işaret eder (Rousseau, 2003; Rousseau, 1987). İnsana bu altın çağla, doğa durumu ile yani vahşi bozulmamış doğa ile ilişkilenebileceğini önerir.

Fransa'da akıl, bilim, sanat ve ilerleme eleştirileri Rousseau ile başlarken Almanya'da Aydınlanma eleştirileri Sturm und Drang (Fırtına ve Gerilim) adlı felsefi hareketten, Johann Georg Hamann'dan gelir. Ahmet Çiğdem, Aydınlanma Felsefesi adlı çalışmasında, Kant'ın akla eleştirel yaklaşımından farklı olarak Hamann'a göre aslında aklın insana bilgi edinmesi, kendi özgürlüğünü kazanması için değil kendi bilgisizliğini, cehaletini görebilmesi için verildiğini belirtir. Ona göre akıl doğuştan

verilen bir şey değil sonradan edinilen, öğrenilen yani toplumsal, tarihsel bir yapımın sonucudur. Aydınlanmanın akli özgürleştiren ve yücelten anlayışına tepki gösteren Sturm und Drang hareketi, akli Aydınlanmanın konumlandığı özel yerinden etmeye ve akıl dışı bir alanın varlığını göstermeye çalışarak Alman romantizmi ve idealizm hareketlerini etkiler (Çiğdem, 1993, s. 92).

Romantik hareketin doğaya verdiği önemi, “*Romantik tepki, ne Tanrı ne de Lord Bolingbroke ile değil fakat doğa ile başlamıştır*” (Whitehead, 1967, s. 81) sözleri son derece açık bir şekilde ifade eder. Romantizm hareketinin Johann Gottfreid Herder’in 1769’da Fransa’ya yol almak üzere denize açılması ile başladığını belirten Safranski’ye göre ise dalgalı deniz üzerinde günlerce karaya ayak basmadan, hatta kara parçası görmeden, mavi gökyüzü altında geçirdiği, doğa ile baş başa kaldığı yolculuk Herder’in düşüncelerinin oluşmasında büyük öneme sahiptir. Herder, bu yolculuğun yani toplumdaki uzak doğada geçirdiği günlerin de etkisi ile insanın doğaya egemen olduğu, aklın egemenliğinde, ilerleme anlayışına uygun Aydınlanma düşüncesinin tarih anlayışı yerine, insanın tarihinin de doğa tarihinin bir parçası olduğu dinamik bir tarih anlayışı benimser (Safranski, 2013, s. 8-15).

Kant felsefesinden başlayarak varlık, doğa dünyası benden, yani öznedenden, insandan hareketle kurulmuştur. Fichte ise ben ve ben olmayanın, insan ve doğanın zıtlığı üzerinden bir biresime, senteze varmaya çalışmış, ulaştığı sonuç ise ben’in ben olmayana aşması, üzerinde yükselmesi olmuştur. Ancak Schelling yine çatışma, biresim ve sentez fikri, diyalektik üzerinden giderek doğanın organik bir bütün olduğu sonucuna varıp, insanı da bu bütünün bir parçası olarak sunmuştu. Varlıklar arasında, canlı-cansız arasında ayırım yapmamış sadece derece farklarını işaret etmiş, her basamakta senteze ulaşarak en sonunda insana ulaşılan bir bütünlük tasarlamıştı. Schelling’in doğa felsefesinde olduğu gibi Romantizm düşünürleri, yazarları, insan aklını yücelten, akıldan hareketle doğa dünyasını kuran Aydınlanma düşüncesi yerine, doğanın kendi içinde organik bir bütünlüğü olduğuna, duygu, coşku içerdiğine, tanrısal olanla özdeşleşebilecek, mistik olanı barındıran aynı zamanda insan ruhunun ve doğanın özünde bir olduğu, Tanrı’ya ulaşma yolunda da bu özdeşlikten hareket edilmesi gerektiği fikirlerini benimsemiştir. Örneğin Novalis’e göre, “*doğa ve tanrı, tanrı ve insan tektir*” ayrıca insan Aydınlanmanın ve akılcı geleneğin sonuçlarından biri olarak yabancılaştığı, uzaklaştığı “*doğaya ve hayata Romantizm ile yeniden kavuşacak*” özlemi duyulan insan ve doğanın uyumlu bir bütün oluşturduğu Altın Çağa Romantizm ile dönebilecektir (Göksu, 2006, s. 41-42). Göksu, “Novalis’de Doğa

ve İnsan” başlıklı tez çalışmasında, Novalis’in düşüncesinde insanın önemli bir yeri olmasına rağmen onu doğadan ayrı tutmadığını, insanın doğaya hakim olmadığı doğa ile bir bütün olduğunu sadece Schelling’de olduğu gibi doğa basamaklarında en üst basamakta olduğunu belirtir.

Schleiermacher’de ise doğa ruh sahibidir. Onun doğa anlayışının bir varlık mistisizmi içerdiğini belirten Safranski’ye göre Schleiermacher, dinsel deneyim ile çocukluğuna dönmeye, sonsuz olana tekrar yaklaşmaya çalışır. Sonsuz olana tekrar yaklaşma istenci doğada kendini bulur. Onun doğa düşüncesinde özne-nesne ilişkisi yani insan-doğa arasındaki karşılıklılık durumu kaldırılır, coşku ve duyguyla doğaya dalan insan/özne, doğanın içinde erir. Doğada varlık kazanan insan sonsuzluk, din, Tanrı ile bir olur ve bu dünyada, doğa içinde sonsuzluğu keşfeder, sonsuz yaşama katılır (Safranski, 2013, s. 139-157). Safranski’ye benzer şekilde Nicolai Hartmann da Schleiermacher’in etik anlayışında akıl ve doğanın birliğinden bahseder, Schleiermacher’e göre etik *“doğa ile aklın birliğinden ve birbirine ait oluşundan yola çıkmalıdır.”* (Hartmann, 2021, s. 107).

Romantik hareketin bir başka temsilcisi Hölderlin’e göre ise doğa;

Kendi içinde canlıdır; insanı sever ve sırtlar, onu baştan başa kuşatır... Hölderlin için doğa tanrısal bir şeydir... Hölderlin’in doğa duygusunun kendisi mitik karakterdedir... Doğa ahlaktan daha az bir şey değildir. Doğada da tanrılar vardır, onlar da tapınmaya ve yakarmaya değerlidirler. İnsan doğayı budalaca tanrılardan arındırmamalı ve doğanın bağrından tanrıları koparmamalıdır (Hartmann, 2021, s. 54-55).

Bilimsel Devrim, Sanayi Devrimi ve Aydınlanma ile doruğuna ulaşan akılcı geleneğe göre duygu *“aklın karşıtı... ikincil kılınmış aşağı yanı olarak kurgulan”* mıştı, *“aklın tahakkümü altına girmesi gereken güvenilir, düşüncesiz, akıldışı ve kimi zaman denetlenemez kuvvet olarak belirlen”* mişti (Plumwood, 2017, s. 255). Oysa Romantik hareket aklın karşısında ikincil planda tutulan, doğayla eşleştirilen duyguyu öne çıkarmıştır. Doğada yaşam, canlılık, duygu, ruh, tanrısalılık, mitik bir karakter bulan, insan/akıl ve doğayı bütünlük içinde algılayan, onları tekrar birleştiren Romantik harekette “yüce” kavramı öne çıkar. Romantikler yüce kavramının gerçekleşimini doğada bulmuşlardır.

Yüce kavramının etimolojisine bakıldığında, *“Yunanca hupsos, (üwoç) Latince sublimis (subliimis) kelimelerine”* dayandığı görülmektedir (Dedeoğlu, 2017, s. 3-4). Dedeoğlu, sublimis kelimesinin Türkçe’de *“coşkulu, soylu, yüksek, azametli”* hupsos’un ise *“yükseklik”* kelimesine karşılık geldiğini, kelimenin hem nesnenin

özelliği hem de bu nesneye karşı gösterilen duygusal tepkiyi içerdiğini belirtir. Benzer şekilde Michael Ferber, Yunanca, hypsos sözcüğünün ise “*yücelik, kibir, gurur*” sözcüklerine karşılık geldiğini ve bu kelimenin, bir yandan duygusal, zihinsel durumları aynı zamanda da doğaya ait nesnelere tanımlamakta kullanıldığını belirtir (Ferber, 2020, s. 100). Kelimenin Latinceye “*sublimitas*” olarak çevrildiğini belirten Ömer Behiç Albayrak ise kelimenin etimolojik kökenine bakıldığında “*eşiğin/sınırın üstü*” olarak çevrilebileceğini, var oluşumuzun ötesinde metafizik olanı refere ettiğini belirtir (Albayrak, 2020).

Dedeoğlu, yüce kavramı üzerine kaleme aldığı “Sanatta Yücenin Temsili (20. Yüzyıl – 21. Yüzyıl)” adlı tez çalışmasında M.S. 1. yüzyıldan Longinus’tan itibaren yüce kavramının izini sürer. Çalışmada 18. yüzyılın ilk yarısında, doğanın azametini, büyüklüğünü gösteren nesnelere yücenin çıkış noktası, kaynağı olarak görüldüğünü belirtir. Doğanın düzenliliği, uyumu, ahengi güzellik ideası ile eşleşirken, doğanın korkutucu, şaşırtıcı, hayret, korku uyandıran halleri, felaket görüntüleri, kısaca dehşet içeren doğa nesnelere ise yüce duygusunu uyandıran kaynak olarak verilir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Burke estetiğinde de dehşet duygusu en önemli yeri edinir. “*Dehşet, bir nevi ölümün yerini alabilen bir his olduğu için karşı konulamaz bir güç ve ardından saygınlık yaratmaktadır. Ve bu yüzden yüceye sebep olabilmektedir.*” Dehşet, şiddet, acı, korku, boşluk, karanlık, sessizlik, yalnızlık ve enginlik gibi kavramları yüce ile ilişkilendirilir (Dedeoğlu, 2017, s. 4-22). Genel olarak yücenin, güzellik ideasında olduğu gibi doğanın düzenliliğini, güzelliğini, sessiz, dingin, huzur veren halini değil, vahşi, kontrol edilemez, dizginlenemez, yüksek, tehlikeli, dehşet, korku ve coşku uyandıran halini temsil ettiğini söylemek hatalı olmayacaktır. Greg Garrard, Burke’nin yüce tanımından hareketle feministlerin güzel ve yücenin, kadın ve erkek olarak cinsiyetlendirilmesini ve doğanın vahşi, dehşet, korku uyandıran görünümünün eril olanla eşleştirilerek kadının doğanın yabancı alanından dışlanmasını eleştirdiklerini belirtir (Garrard, 2016, s. 101).

Burke’den sonra ise 18. yüzyılda, Romantizm düşüncesini ve hareketini de etkileyen Kant’taki yüce ile ilgili olarak Taylan Altuğ, “Kant Estetiği” adlı çalışmasında yüce olarak adlandırılan, nitelenen şeylerin bizi “*büyüklikleri (GröBe) ile ya da güçleri (Match)*” ile etkilediklerini belirtir (Altuğ, 2016, s. 232). Immanuel Kant’a göre, “saltık olarak büyük olana Yüce deriz” ve saltık/mutlak büyük “*tüm karşılaştırmaların ötesinde... öyle bir büyüklüktür ki, yalnızca kendi kendisine eşittir.*” Kant bu nedenle yücenin doğa öğelerinde değil, insanların idealarında, onu yargılayan

insan anlığında aranması gerektiğini belirtir (Kant, 2016, s. 74-83). Burada altı çizilmesi gereken Kant'ın yine, öznenen, benden, akıl, imgelem ve yargı yetisi üzerinden doğa dünyasını kurduğu ve yüce kavramını doğada aramak yerine insanın yargı yetisinden ve anlığından hareketle aramak gerektiğini belirtmesidir. Ona göre, gerçek Yücelik yalnızca yargılayanın anlığında aranmalıdır, yargılanması onun bu durumuna vesile olan doğa nesnesinde değil. Örneğin yabanıl düzensizlikleri içinde buz piramitleri ile birbirleri üzerine yığılmış şekilsiz dağ kütlelerine ya da fırtınalı karanlık denize vb. kim yüce diyecektir? (Kant, 2016, s. 80).

Kant, matematik yüceyi saltık büyüklük olarak tanımlarken dinamik yüceyi ise şöyle açıklar; *“Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir erki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir.”* Korku burada öne çıkan duygudur ve korku insanın kendisini güvensiz ve güçsüz hissetmesi nedeniyle hoşlanma duygusu yerine insanda hoşnutsuzluğa neden olacaktır. Kant'a göre korkutucu, dehşet uyandıran doğa olayları karşısında bunları Tanrıların gazabı gibi görerek korku duymak yerine, insan belli bir mesafede (onun ayırmsama ve toparlama dediği sürece imkan tanıyacak bir uzaklıkta) durup, güvenli bir mesafeden seyrederken, akıl, yargı ve imgelem yetileriyle, hem içteki, hem de dıştaki doğaya üstün olduğunun bilincine varan insanın anlığında bulunur yüce (Kant, 2016, s. 83-91).

Bu noktada Taylan Altuğ'un incelemesine geri dönersek, Altuğ yücenin deneyimi sonucunda bizde uyanan şeyin *“hem dışımızdaki hem de içimizdeki duyuşal doğanın büyüklük ve gücü karşısında”* hissettiğimiz *“doğadan bağımsızlık ve doğaya üstünlük duyumu”* olduğunu yazar. Matematik yücede karşılaşılan ölçülemez büyüklüğe ve dinamik yücede karşılaşılan dayanılmaz güce karşı önce duyuşal olarak bu mutlak büyüklük ve sınırsız güce egemen olamamanın verdiği bir baskı, sıkıntı, korku, hoşlanmama hissi yaşar daha sonra ise *“aklımızın duyularüstü gücü”* vasıtası ile duyular üzerine yükseliriz. *“Doğada yüce olarak alımladığımız şey”* Altuğ'un yorumuna göre *“duyulur dünyanın sınırsız büyüklüğü ve ezici gücü karşısında duran 'ben'in kendi akısal bağımsızlığı, kendi özerkliğidir.”* Yüce, doğadaki bir nesne olmaktan çok bizim, öznenin bir akıl varlığı olarak duyular üzerine yükselişi olarak yorumlanabilir (Altuğ, 2016, s. 232-266). Bu noktada Aydınlanmanın akla verdiği önemin izlerini görürüz. Doğa yücenin deneyiminin yaşandığı alan olsa da bu deneyim aklın (sonsuzluk, mutlaklık vs gibi) idelerini şart koşar ve insanın doğadan bağımsız, doğanın üzerine, duyular üzerine akıl yolu ile yükseldiği bir deneyimdir. Yücenin nesneden/doğadan çok, ben'in deneyiminde ve ben'in tasarımında aranması gerekir.

Diğer yandan özellikle Schelling’le birlikte Alman idealizmi ve Romantizm hareketinin “doğayı, doğa olarak değil, doğadaki ilahi bir mevcudiyetin Yüceliği olarak” ve “doğayı ondaki Yüce ile kutsallaştırarak düşünmekte” olduklarını belirtir Lal Hitay. Detaylı incelemesinin sonuç bölümünde ise “doğa, hayvan, taş veya insan fark etmeksizin bir şeylerin varlığına hiçbir kutsallık atfetmeden imkân ve saygı gösterememe ve kabul edememe halinin kendisinde çok sorunlu ve karanlık bir yan” olduğunu belirterek eleştirir (Hitay, 2021). Kant’ın yüceyi insan tasarımında araması kadar Hitay’ın da belirttiği gibi doğaya kutsallık ve yücelik atfederek değerli hale getirmeye çalışmanın da sorunlu bir yaklaşım olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Doğanın insandan ve dinden bağımsız olarak kendinde değere sahip bir varlık olarak görülmesi 1960’lardan sonra modern çevreci yaklaşımla mümkün olacaktır.

Kant, öznenen hareketle doğa dünyasını kurmakla birlikte onun öznenen hareketle doğada deneyimlediği estetik, Max Oelschlaeger’e göre, Kant’ın üçüncü kritiğinde önerdiği şiirsel/estetik doğa anlayışı, Coleridge, Wordsworth ve Shelly gibi İngiliz Romantiklerini etkiler (Oelschlaeger, 1991). Coleridge’e göre, hem zihinde hem de doğa dünyasında, tek bir fenomende bile ilk neden, Tanrının varlığı görülebilir, hissedilebilir. Böylece, Kartezyen düalizmde sadece harekete indirgenen doğa dünyasına Tanrı ve ruh tekrar dahil edilir, bir anlamda makineye indirgenen doğaya kaybettiği ruh iade edilir. 1798’de yayınlanan S.T. Coleridge ve William Wordsworth’un birlikte kaleme aldıkları Lirik Baladlar ise İngiltere’de Romantik şiirin başlangıcı olarak kabul edilir. Wordsworth’un doğayı küçük yaşlarda kaybettiği annesinin yerine koyduğu düşünülür. Ona göre doğa yaratıcı, besleyici, koruyan, doyuran annenin yerini alır. Kentin kalabalıklarından kaçtığı şefkatli ana kucağıdır belki de. Ona göre “*her şey birlik içindedir ve insanla Tabiat, Tabiatla Tanrı ayrı varlıklar değillerdir.*” Doğanın içinde barındırdığı yaratıcı güç ve onun görünüşe çıkışı olarak tabiatla insanın bütünleşmesine ise hayal gücü aracılık eder Wordsworth’te (Wordsworth, 2017, s. 9-16).

Aydınlanma, ilerleme düşüncesi, devrimler ve sanayileşme sonucunda kalabalıklaşan şehirlerde yaşayan, kırsaldan kopan insanlar için doğa bir sığınak, bir kaçış yeri haline gelir. Bu dönemde doğaya yaklaşım ekolojik, çevre merkezli bir bakış açısından ziyade güzel, estetik, pitoresk ve yüce olanın aranması üzerine olur. Akli yücelten Aydınlanmanın tam zıttı olarak sezgiye, duyguya, coşkuya ağırlık veren Romantik hareket de doğaya bir sanat eseri gibi yaklaşır. Özellikle Schelling felsefesinde ağırlık kazandığı üzere doğada var olan yaratıcı süreç ile sanatçının

yaratım süreci, doğanın yaratıcılığı ile insanın sanatsal faaliyeti arasında bir analogi kurulur.

Romantik Dönemin öne çıkan düşünürlerinden bir diğeri Johann Christoph Friedrich von Schiller'in "On Naive and Sentimental (or 'Reflective) Poetry" adlı çalışmasının ekoeleştirisinin ilk örneği olarak kabul edildiğini belirtir Greg Garrard. Schiller bu çalışmasında antik, kadim toplulukların doğayla iç içe olduğu, doğadan kopmadığı, doğayı insanın bir uzantısı olarak gördükleri tezini ileri sürer. Böylece bu toplumlar doğa ile bütüncül bir ilişkiye sahip oldukları bir doğa düşüncesi tasarlayabiliyorlardı (Garrard, 2016, s. 73-75).

Schiller'in en belirgin örneğinin Antik Yunan edebiyatında olduğunu yazdığı naif/saf şiir, şair doğaya karşı benzer bir şekilde yaklaşır. Lukacs'ın da belirttiği gibi, modern burjuva yaşamının ikili yönüne, kapitalist üretim ilişkilerinin sonucu olarak insanın hayatındaki değişimler ve doğadan kopuşuna dair eleştirilerini de yansıtan çalışmasında Schiller, naif şairin, doğayla dolaysız olarak birlik ve uyum halinde olduğunu, duygusal olan şairin (modern) ise geri döndürülemez şekilde kaybedilmiş olan bu birliğin peşinde koştuğunu yazar (Lukacs, 2011, s. 142, 157).

Modern toplumlarda insan doğadan uzaklaşır, doğayı yaşamının doğal bir uzantısı olarak görmekten vazgeçer, doğa insan düşüncesinin bir yansıması, tasarımı, refleksiyonu olarak görülür. *"Bu şair artık tabiatla birlik halinde olmadığını bilir, bundan yakındır. O, refleksiyonlara dalmıştır, tabii olanı bilir ve bütün gayesi, iş bölümü ve ihtisaslaşma yüzünden insanla tabiat arasında açılan mesafeyi kapamaktır."* (Aytaç, 2014, 32) Modern insanın doğa karşısında özgürlük kazandığı anlayışı hakim olur. Schiller'in de belirttiği gibi sonlu fenomenler dünyasında yer alan bir varlığın, obje ya da doğa ögesinin mimetik bir kopyasını yapmak yerine onun bir fikirle (sonsuzla ilişkili bir fikirle) bağlantılı kendisinde yarattığı izlenime ve duygulara yönelir. Schiller'e göre naif olan gerçekçidir, duygusal olan ise idealisttir. Naif/saf duyular modern dönemde yerini aklın filtresinden geçirilen düşüncelere, fikirlere, naif şair yerini kendi üzerine düşünen, öznel deneyiminden, izleniminden yola çıkan şaire, edebiyatçıya bırakırken bu yeni duygusal (düşünsel, idealist) şair ise doğaya Romantik geleneğe olduğu gibi özlemle bakar, ona dönüş yollarını, naif bir bağ kurma olanaklarını arar. Kısaca, tabiatın insan hayatından uzaklaşması ile onun fikre (doğa düşüncesine, tasarımına) dönüşerek şiirde ortaya çıkmaya başladığını belirten ve *"bizim tabiat duygumuz, tıpkı bir hastanın sağlık duygusu gibidir... şair ya doğanın kendisi olacaktır ya da kayıp doğayı arayacaktır."* (Schiller, 1967, s. 23, 110)

diyen Schiller, doğanın kendisi olabilen şairi naif, doğayı arayacak şairi ise modern, duygulu, sentimental şair olarak niteler (Schiller, 1967).

Modern insanın, toplumun, modern şairin ikili yapısını ve doğaya Romantik bakışını net bir şekilde ifade eden Schiller, her insanın zaman zaman doğaya karşı bir çeşit sevgi ve hassas bir saygı hissettiğini, bu duygunun nedeninin ise duyularımızın, zevk ya da düşüncemizin tatmininden değil, onun sadece tabiat olmasından kaynaklandığını belirterek başlar çalışmasına. İnsanın doğaya içgüdüsel olarak, saf bir şekilde sadece doğa olduğu için sevgi ve saygı ile yaklaştığını belirtirken doğaya karşı biyofilik yaklaşımın da doğal olarak her insanda varlık gösterdiğinin altını çizer. Düşüncelerinin hakimiyeti, aklın kontrolü altında, doğaya belli bir mesafeden bakan modern insanın, modern şairin de bu hissi taşıdığı ve her zaman uzaklaştığı o kayıp doğayı aradığını gösterir. Doğadan, tabiatın uzaklaştığının farkında olan bundan yakınan, tekrar doğaya dönmenin yollarını arayan modern insanı yansıtır onun duygusal, idealist şairi (Schiller, 1967). Schiller'e göre "*Doğa insanı kendisiyle birleştirir; sanat ise onu böler ve parçalar; ideal üzerinden birliğe geri döner.*" ve böylece, duygusal, idealist yaklaşım, insanın doğayla yeniden birliğini yakalayacağı naif olana dönüşünü sağlayan geçiş aşamasını oluşturur (Lukacs, 2011, s. 160). Dolayısıyla doğaya dönüşün yolu da sanatla, şiirle mümkün olacaktır.

Endüstri Devrimi, sanayileşme, kentlerdeki kalabalıklaşmanın, kendi bedeni ve üretimine, emeğine yabancılaşmasının bir sonucu olarak doğadan kopan insan diğer yandan Schiller'de olduğu gibi doğaya dönüşün yollarını arar. Romantik Pastoral olarak adlandırılan şehirden kaçış ve kır hayatına dönüş aynı zamanda nostaljik bir bakışı da içinde getirir. İnsan içinde bulunduğu zaman ve mekanın koşullarından kaçarak eski zamanlara ve eski mekanlara, yani geçmişe ve doğaya dönmeye çalışır. Wordsworth'te olduğu gibi, doğa insanın ahenkle varlık bulduğu ana kucağı, sığınak, besleyen doyuran, güzel ve ideal olandır. İnsanın şehirden kaçarak sessiz, basit/dingin bir yaşam ve huzur bulabildiği belki bir cennet bahçesi belki de çocukluğunu geçirdiği kır hayatının bir parçasına, ana kucağına tekrar dönüş çabasını içerir.

Doğanın estetik, sanatsal, güzel ve yüce olarak görülmesi, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ağırlık kazanır. Doğayı hem güzel hem de yüce olarak, aynı zamanda ikisinin bir karışımı, resmi yapılacak kadar güzel bir manzara, resmedilmeye değer, Pitoresk (picturesque) olarak görme anlayışı da önem kazanır. William Gilpin'in 1770'de yayınlanan "Observations on the River Wye" ve Uvedale Price'in 1794'te yayınlanan "An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and

Beautiful” çalışmaları dönemin doğaya pitoresk bakışını yansıtır. Pitoresk, hem doğadaki düzeni, sakin, huzurlu ve güzeli hem de doğanın dizginlenemez, vahşi, sınırlanamaz unsurlarını barındırır. Aynı zamanda nostaljik olanı, gotik, eski, yıkıntıları, rastlantısal olanı, yıkıntılar arasında ortaya çıkıveren bitkiler, çiçekler gibi doğa öğelerini içerir. Rasyonel olarak düzenlenmiş, klasik ideal güzellik anlayışına uygun, geometrik öğeler içeren doğa, manzara, bahçeler yerine doğal, vahşi, kendiliğinden, rastlantı sonucu ortaya çıkan, gelip geçici güzelliştir pitoresk olan. Bu dönemde, pitoresk manzaraların keşfi için geziler düzenlenmeye başlanır, bu geziler esnasında pitoresk olan eskiz ve not defterlerine kaydedilmeye çalışılırdı. Doğada estetik olanı bulma ve kaydetmeye odaklanan pitoresk ilginin temelinde doğanın hoşagiden, insan beğenisine hitap eden görüntülerine odaklanılır.

19. yüzyılda ise pastoral ve pitoresk ilgideki gibi şehir hayatından kaçışın ve doğanın estetik olarak algılanmasının yanı sıra, ulaşımın kolaylaşmasıyla ve düzenlenen turlar sayesinde, insanların daha önce tehlikeli ve vahşi olarak algıladığı, insan tarafından müdahale edilmemiş, düzenlenmemiş doğal alanlara (Amerika’da bolca bulunan bu alanlara) ilgisi artar. İnsanlar şehrin kalabalıklığından, toplum ve kültürün dayattığı zorunluluklardan uzaklaşarak vahşi, yaban doğada kendini yeniden var etmeye çalışır. Aynı zamanda bu alanların tehdit altında olduğu ve korunması gerektiği anlayışı da yaygınlaşır. Wilderness düşüncesi, felsefesi olarak bilinen bu vahşi doğaya dönüş hareketinin temsilcileri arasında Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, John Muir gibi isimler sayılabilir. Nature adlı çalışmasında, evrenin Doğa ve Ruh’tan oluştuğunu belirten Emerson, yine aynı çalışmasında şu sözlere yer verir; *“Şeffaf bir göz küresi oluyorum. Ben hiçbir şeyim. Hepsini görüyorum. Evrensel Varlığın akımları içimde dolaşıyor; Ben Tanrı’nın bir parçası ya da parçacığım... Vahşi doğada, sokaklardan veya köylerden daha sevgili ve daha yakın bir şey buluyorum.”* (Emerson, 1836, s. 13). Doğada aşkınlığı bulan Emerson’ın yaban hayatına ilgisinin bir yansıması olarak “Filozoflar Kampı” adıyla bilinen, New York’taki Adirondack Dağlarına bir grup edebiyatçı, filozof ve ressam William James Stillman ile birlikte 1858 yılında yaptıkları gezi gösterilebilir.

Henry David Thoreau ise Walden Gölü’nün kıyısında kendi inşa ettiği evinde, şehirden, toplumsal ve modern hayattan uzak, iki yıldan uzun bir süre boyunca tek başına tamamen doğaya uygun bir yaşam sürer. Evini kendisinin inşa etmesi, yiyeceğini ve ihtiyaçlarını tek başına karşılıyor olması, sadece gerektiği kadar toprağı kullanması, ihtiyaç duyduğu kadar ekim yaparak doğadan ihtiyacı kadar ürün alması,

kapitalist sistemin varlığını sürdürmesinin gerekli koşullarından biri olan birikim ve tüketme edimlerine karşı bir eleştiri içerir. Lüksü reddederek sade, basit bir yaşamı tercih ederek, sadece temel ihtiyaçlarını karşılayarak, kendisine okumak gibi sevdiği ve kendisini geliştiren etkinlikleri yapmak üzere daha fazla zaman yaratırken aynı zamanda doğal kaynakları sadece ihtiyacını karşılayacak kadar kullanması ile sürdürülebilir, ekolojik, çevreci bir yaşam örneği sunar. Şehirden, modern hayatın karmaşasından, uygarlığın ve teknolojinin sunduğu sözde imkanlardan uzak, bir göl kenarında, orman içinde “Doğa kadar sade ve iyi” bir yaşamın peşindedir (Thoreau, 2014a).

Ormanda, tepelerin üzerinde, tarlalar içerisinde, günde en az dört saat yürüdüğünü yazan Thoreau, “Yürümek” adlı çalışmasında insanı “Doğa'nın bir sakini ya da bir parçası olarak” gördüğünü, doğa ve yaban hayatın mutlak özgürlük olduğunu belirtir. Ona göre yaban olan özgürdür. “Her insanın vahşi bir antilop gibi olmasını, Doğa'nın bir parçası olmasını” istediğini belirten Thoreau etrafındaki insanların da kültüre uyum sağlamış, evcilleşmiş olması yerine yabani ve özgür olmasını tercih eder, düzenlenmiş bahçeler yerine bataklıkları yeğ tutar (Thoreau, 2014b, s. 43, 64). Kısaca ona göre, yaban, vahşi olan özgürdür ve insanın da kendisini köleleştiren uygarlık, toplumsal ve kültürel olan yerine doğaya, yaban olana dönmesi ve onu koruması gerekir. “Yürümek, insanın dikkatini doğal, organik, asıl gerekli olana yeniden yönlendiren organik bir faaliyet, özgürlüğe giden bir patikadır.” (Oelschlaeger, 1991, s. 165). 19. yüzyıl Paris sokaklarını yürüyerek keşfeden flaneur misali yaptığı yaban doğa yürüyüşleri ile doğayı keşfeder Thoreau. Doğada, yaban alanlarda yürümenin özgürleştirici, ilham verici, iyileştirici bir eylem olduğunu belirtmekle birlikte Thoreau, yürümenin tıpkı güneşin gün içinde takip ettiği yön gibi, içgüdüsel olarak, Doğu'dan Batı'ya doğru gerçekleştiğini yazar. Doğu'dan yabandan, Batı'ya kültüre doğru, insanın tarihsel uygarlık sürecine bir gönderme yapar ancak onun özgürlüğü bulduğu yabandır ve dönmek istediği yer vahşi doğadır.

John Muir ise 19. yüzyılda, yabanıl, vahşi toprakların korunmasını öneren ilk kişi olarak bilinir. Muir, milli parkların oluşturulmasına, ormanların korunmasına öncülük etmiş, Yosemite Vadisinin, Sequoia Milli Parkının korunmasında, çevre koruma organizasyonu The Sierra Club'ın kurulmasında rol alan bir aktivist olarak tanınır. Onun yazıları, yaban doğanın korunmasında olduğu gibi insanların vahşi doğaya olan ilgisinin artmasında da etkili olur. Nitekim Our National Parks adlı çalışmasında insanların, sanayi, lüks ve şehirlerden uzaklaşarak vahşi doğada daha çok

zaman geçirme eğiliminde olduğuna dair gözlemine yer verir (Muir, 2019). Max Oelschlaeger, ise onun doğa düşüncesinin, animistik-biocentric bir eğilim gösterdiğini belirtir. Bitkiler, mineraller ve cansız olduğu düşünülen varlıkların bile canlı, yaşayan varlıklar olduğunu belirten Muir'e göre, insanın doğanın Efendisi değil biyotik bir vatandaşı olduğunu belirtir (Oelschlaeger, 1991, s. 172-205).

Ari Aukusti Lehtinen, wilderness felsefesi, vahşi doğanın keşfi ve korunmasının, 1800'lerin sonlarında Romantik çevre duyarlılığının bir sonucu olarak önem kazanan bir konseptte dönüştüğünü belirtir. Ona göre, vahşi doğa, Hıristiyan gelenekte bir yandan Adem ve Havva'nın lanetlenerek sürüldükleri, lanetli, vahşi, ıssız, çorak, bereketsiz bir toprak diğer yandan ise seçilenlerin ilahi olana yaklaştıkları bir çeşit tefekkür yeri, sığınak olarak ikili bir anlama sahipken modern Batılı Beyaz insan için fethedilmesi gereken, uçsuz bucaksız doğal kaynak alanı halini alır. İnsan bir yandan doğayı fethedilmesi, ekilip biçilmesi, tüm rezervleri ile kullanılması gereken doğal bir kaynak olarak görürken diğer yandan sanayileşme, endüstrileşme, kentleşme, kapitalist tüketim biçiminin bir sonucu olarak kaynaklarının neredeyse sonuna kadar kullanıldığını gördükleri doğa, 1800'lerin sonlarına doğru, aynı zamanda korunması gereken bir alan olarak algılanmaya başlar. Ancak vahşi doğa hala ikili bir anlama sahiptir; hem endüstri için hammadde hem de korunması gereken bir nesne. (Lehtinen, 2001, s. 29-31) Genel olarak Romantik yaklaşım, sanayileşme ve kapitalizme dayalı doğa sömürsünün yerine doğa ile etkileşim içinde doğaya uygun bir yaşam tarzı önerir. Ancak yine de Lehtinen'nin altını çizdiği gibi hala doğaya karşı ambivalent (aynı nesneye karşı iki farklı duyguyu içeren) bir yaklaşım görülür. Modern çevreci hareketin ağırlık kazandığı 1960'lara kadar doğanın bir yandan insan kullanımına ve tüketimine sunulmuş bir kaynak diğer yandan korunması ve uyum içinde yaşanması gereken bir sığınak olarak algılanmaya devam edecektir.

4.1.6 19. Yüzyılın Sonlarından Modern Çevreci Hareketlere Doğa Düşüncesi

1960 sonrası modern çevreci hareketlere kadar olan incelemenin son bölümünde, doğayı akılla kavranan, yer kaplama özelliğinden var olan sabit bir nesnelere bütünü olarak görmek yerine canlı bir organizma olarak gören vitalist yaklaşımla ve bir süreç olarak ele alan filozoflar Henri Bergson ve Alfred North Whitehead'in doğa düşüncesine yer verilecektir.

Bergson'a göre bir şeyi bilmek akılla ya da sezgi ile mümkündür. Akıl, zeka bilimsel bilgiyi bilebilirken yaşamı, var oluşu sezgi ile kavrayabiliriz. Aydınlanmanın baş tacı ettiği akıllı, zekayı sınırlar, akıl yoluyla Kant'taki gibi sadece fenomenler alanının bilinebileceğini düşünür, sezgiyi ise hayvanlarda ilksel olarak bulunan içgüdü ve insana özgü olduğu varsayılan zekanın toplamı olarak görür ve ona özel bir yer verir. Onun süre ve bellek kavramı da oldukça önemlidir. O zamanı rasyonel olarak bölen, günlere, saatlere ayırmak sureti ile homojen ve ölçülebilir hale getiren modern anlayışın karşısında şimdinin içinde eriyen bir geçmiş olduğunu, geçmiş anların bellekte ve şimdi içinde içerildiğini belirtir. Onun bu heterojen zaman kavramı "durée" yani süredir. Süre, tıpkı evrim düşüncesinde olduğu gibi tamamlanmamış, sonu olmayan süreci, değişimi, gelişimi ifade eder. Statik durağan bölünebilir değildir, süreç ve oluşu içerir. Bu nedenle, evrim düşüncesinde olduğu gibi doğada ve yaşamda da bir sürecin varlığından bahseder ve "hayat hamlesi veya yaşam atılımı" dediği "hayatı giderek daha karmaşık formlarla, gittikçe daha yüksek düzeylere taşıyan içsel bir itme ya da atılım, durmaksızın yenilenen yaratma" olarak gördüğü "Élan vital" kavramını kullanır. Onun düşüncesine göre "hayat, hakiki süreklilik ve gerçek hareket anlamlarına gelen 'yaratıcı evrim'dir" (Cevizci, 2009, s. 2378-2399).

Bergson'un ana hatları ile verilmeye çalışılan bu felsefi düşünce sisteminden hareketle doğayı da içinde yaratıcı bir evrim, her parçasında yaşam atılımı içeren, sürekli gelişmekte, değişmekte olan canlı, organik bir süreç, bir evrim süreci olarak gördüğü sonucuna varabiliriz. Whitehead ise benzer şekilde doğada ayrı ayrı, birbirinden bağımsız varlıklar yerine, tüm canlıların, doğadaki tüm parçaların birbiri ile ilişkili, sürekli bir oluş ve değişme, yenilenme içinde olduklarını, birbirleri ile bağlantıları üzerinden anlaşılacak bir bütünlük, bir sürecin var olduğunu düşünüyordu. Whitehead'e göre doğa düşünceden bağımsız, duyular aracılığıyla algıda gözlemlenir. "Doğa bir süreçtir" diyen Whitehead, doğadaki değişimin hem zamansal hem de mekânsal olarak sürekli devam ettiğini belirtiyor, bu değişimi ise doğanın süreci ya da "doğanın geçişi" olarak adlandırıyor (Whitehead, 2017, s. 66). Bergson ve Whitehead'in bu doğa görüşü, Darwin'deki doğanın sürekli yeni türler yaratan evrim sürecinin, Humboldt, Haeckel ve Uexküll'de gördüğümüz canlıları çevreleri ile olan ilişkileri üzerinden ele alan ekolojik yaklaşımın felsefe alanındaki yansıması gibi görüldüğünü belirtebiliriz.

Sanayileşme ile birlikte doğa düşüncesinin değişiminde özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren, Collingwood'un modern doğa tasarımı olarak adlandırdığı doğa

düşüncesinde yer verdiği Bergson ve Whitehead gibi düşünürlerin felsefelerinde de olduğu gibi, sürekli oluş, değişim ve yenilenme hakim olur. Ancak diğer yandan sanayileşen, makineleşen, hızlanan dünyada, kalabalıklaşan kentlerde rasyonel akılla var olmaya çalışan aynı zamanda kapitalist ve fabrikasyon üretim sistemine bağımlı insanın hissettiği yabancılaşma duygusu nedeniyle Rousseau’da olduğu gibi ilkel, doğa durumuna, Schiller’deki gibi naif, primitif olana dönmeye çalışılır. Burada değişmeyen daha doğal olan ilk hale, geçmişe dönme çabası görülür. Romantik doğa düşüncesinde de nostaljik bir yaklaşım söz konusudur, koruyan, besleyen, huzur veren doğaya sığınır. Bir yandan değişimin içinde değişime uyum sağlayarak yaşama, diğer yandan değişimden duyulan korku, tedirginlik ve yabancılaşma hislerinin etkisi ile değişim içinde değişmeyi bulma, geçmişe, ilkel doğaya sığınma ihtiyacı hissedilir.

Sermaye ise doğayı tüm kaynakları ile sahiplenmeye ve kullanmaya, tüketime sunmaya çalışır. Kır hayatı, hafta sonları şehirden kaçılan doğal alanlar da tüketime sunulur. İnsan da yabancılaşmanın etkisinden kurtulmak için sığınak olarak gördüğü doğayı tüketime katılır. Bu tüketme ediminin bir parçası olur, doğaya karşı ambilavant bir tavır alır.

4.1.7 Sanayileşme ile Birlikte Değişen Doğa Algısının Sanata Yansımaları

Dönemin doğa düşüncesinin sanata yansımasının izleri ilk olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olan Neoklasik üslup örnekleri üzerinden incelenebilir. Sanayi ve Fransız Devriminin, akli yücelten Aydınlanma düşünürlerinin fikirlerinin ve doğaya bakışının sanata yansıması görülür bu üslup üzerinde. Aydınlanma düşünürleri doğa dünyasını modern öznen hareket ederek kuruyor, rasyonel akla vurgu yapıyor, akli tüm diğer boş inançlardan özgürleştirerek ahlak ve erdeme, ideal olan yaşam biçimine dini inançlar ve Tanrı yoluyla değil, insanın kendi akli ve muhakeme yetisi ile ulaşabileceğini düşünüyordu. Aydınlanma düşünürlerinin sanat anlayışını yansıtan Neoklasik sanat da ideal olanı arıyordu. Nitekim bu düşünürlere göre sanat, “*rasyonel, ahlaki ve asil ruhlu olmalıydı*” (Farthing, 2014, s. 260). Neoklasik sanat da gerçekliği idealize ediyor, çizgi, form, perspektif, geometri, ölçü, denge, uyum, simetri gibi insanın kavrama yetisine, zeka ve rasyonel aklına gönderme yapıyordu.

Neoklasik üslubun benimsenmesinde o dönemde gerçekleştirilen Pompei, Paestum ve Herculaneum kazıları kadar Winckelmann’ın Grek sanatını gerçek ve üstün sanat olarak öneren, sanatın “*soylu yalınlığı ve sakin yüceliği*” (İnankur, 1997, s. 18) amaçlaması gerektiğini vurgulayan, ressamı “*fırçalarını zekaya batırmaya*”

(Farthing, 2014, s. 260) davet eden yazılarının da etkili olduğunu belirtmek gerekir. Winckelmann, sarayın ve soylu aristokrat sınıfın gösterişli, sanat üslubu yerine sadeliği ve usçuluğu referans almayı öneriyordu. Akıl Çağı'nda bu düşüncelerin ve üslubun ağırlık kazanmasında, burjuva sınıfının, Aydınlanma düşünürlerinin, Fransız Devrimini hazırlayan düşünsel sürecin yansımaları görülmektedir. Bu üslupla resim yapan sanatçılar doğayı incelemekte, doğadan yararlanmakta ancak doğayı estetik olmayan öğelerden arındırarak, ona seçmeci bir tavırla yaklaşmakta ve doğayı idealize etmektedir. Duygulardan arındırılmış, rasyonel zeka ile kavranan, erdem ve ahlaki özellikleri yansıtan, konusunu çoğunlukla tarihsel olaylar, kahramanlık hikayeleri, mitolojik karakterlerden alan, tarihi ve antik mekanlarda geçen bu resimlerde doğadan çok insanın hikayesi yer alır. Erdemli, akıllı, ideal insanın hikayesidir sanata konu olan.



Şekil 4.2 Jacques-Louis David, Horacelar'ın Yemini, 1785, Tuval üzerine yağlıboya, 329,9 x 424,8 cm, Musée du Louvre, Paris

https://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Karde%C5%9Flerin_Yemini

Jacques-Louis David'in, Fransız Devriminden sadece dört yıl önce resmettiği Neoklasik üsluptaki en önemli eserlerden biridir "Horacelar'ın Yemini" (Şekil 4.2). Antik dönem mimari elemanlarının yer aldığı bir mekanda geçen sahnede Romalı kıyafetleri içinde gördüğümüz üçüz kardeşler Horacelar'ın karşısında babaları Horatius yer alır ve elinde üçüzlerin kılıçlarını tutar. Kardeşler babalarına yaşamları

pahasına da olsa ülkelerini savunmak için yemin etmektedir. Bireysel yaşamları ve isteklerinden daha üstün olan ülkelerinin kaderidir ve kendilerini yaşadıkları şehir için feda etmeye hazır olduklarını görürüz. Roma'yı, komşu şehir Alba'ya ve Alba'nın koruyucusu olan kuzenleri Curiacelar'a karşı savunacak olan üçüz kardeşlerin idealize edilmiş, erdemli kahramanlık hikayesidir sunulan. Sahnede önemli olan insanın hikayesidir, kahramanlığı, vatanseverliği, erdemleri, fedakarlığı, cesareti. İnsanın zekasına, becerisine, kendisine ve kardeşlerine olan inancı, inandığı erdemler ve üzerinde yaşadığı ülkenin geleceği için savaşıma ve kendini feda etme cesareti. Dönemin devrim ve aydınlanma ruhunu en iyi yansıtan resimlerden biridir. Bu dönemde doğa halen mekanik bir yer kaplamadan ibarettir. İnsanın yaşamında önemli olan değerleridir, doğa ise bu değerler listesine dahil edilmemiştir.



Şekil 4.3 Jacques-Louis David, *Marat'ın Ölümü*, 1793, Tuval üzerine yağlıboya, 160,7 x 124 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüksel

https://tr.wikipedia.org/wiki/Marat%C4%B1n_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC

“Marat'ın Ölümü”nde (Şekil 4.3) ise David, Fransız Devriminin önderlerinden biri ve yakın arkadaşı Jean-Paul Marat'ın, Charlotte Corday tarafından öldürülmesi sonrasında banyosunda bulunan ölü bedenini betimlemiştir. David, cinayetten bir gün

önce Marat'yı bu mekanda ziyaret etmiş, olay sonrası ise polis kayıtlarını incelemiş, son derece titizlikle, neredeyse tarihi bir belge niteliği gösterecek şekilde resmini gerçekleştirebilecekken Marat'nın muzdarip olduğu sedef hastalığının izlerini gizlemekten, Marat'nın ölü bedenini olduğu gibi resimlemek yerine idealize etmekten kendisini alıkoyamamıştır. Marat'nın, cilt hastalığına iyi gelmesi nedeniyle çalışmalarını sık sık banyosunda sürdürmektedir. Yine böyle bir çalışma anında banyosunda öldürülen Marat'yı, üzerinde beyaz çarşafı, başını hafifçe geriye yaslamış, aşağı sarkan elinde kuş tüyü kalemini ve diğer elinde ise bir not tutmaya devam eder şekilde, ölüm hali henüz gerçekleşirken resmetmiştir. Katil sahnede yer almaz ama cinayet silahı olan ekmek bıçağı onun yokluğunu doldurur. Marat'nın akli sembolize eden kuş tüyü kalemine karşılık katilin şiddeti simgeleyen bıçağı yan yana, resmin izleyiciye en yakın bölümünde yer alır. Marat'nın pozu ve kullanılan ışık sanki bir pieta sahnesini andırır. Sanki bir cinayet mahalli değildir resmedilen, onu inandığı bir dava uğruna kurban edilen bir aziz, bir kahraman olarak, idealize ederek resmetmiştir. David, neredeyse cinayete ait tüm işaretleri ortadan kaldırarak Marat'yı dünyevi detayları aşan bir tür kahramanlık, azizlik mertebesine yükseltmiş, modern dünyaya özgü yeni bir çeşit din yaratmaya çalışmış (Rosenblum & Janson, 1986, s. 34-35).

Neoklasik dönem nasıl ki Sanayi ve Fransız Devriminin, akli yücelten Aydınlanma düşünürlerinin fikirlerinin ve doğaya bakışının sanata yansımaysa, sanayileşme ve devrimlerin beraberinde getirdiği akılla çözülemeyen sorunlar Aydınlanmaya eleştirel bir yaklaşımı doğurmuş, doğayı bu sorunlardan bir kaçış, sığınak halinde algılamaya neden olmuştu. Bu doğaya dönüş temasını ise 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Romantik yaklaşımda görürüz. Romantizmin resimdeki başlangıcını Kenneth Clark, 1755'de gerçekleşen son derece yıkıcı Lizbon depremine ve Burke'nin 1756'da "sublime" yüce kavramı üzerine yazdıklarına dayandırır. Akıl Çağı'nda gerçekleşen bu deprem, insanın akılla çözemediği sorunların varlığını ve doğanın yıkıcı etkilerini hayatında ezici bir şekilde hissettiğini gösterir. Burke'nin yüce kavramı korku, dehşet, karanlık, tehdit ve tehlike içerir. Akıl Çağı'nın klasizmi yerini Romantizmin duygu ağırlıklı, korku, dehşet ve irrasyonelite içeren dünyasına bırakmaya hazırlanır.

Hayal dünyası, irrasyonel olan, korku ve dehşet duyguları en belirgin olarak Goya'nın 1792'de geçirdiği hastalık sonrası tamamen sağır olmasının ardından yaptığı resimlerinde gözlemlenir. Clark'a göre, "*Goya, Akıl Çağının bir insanıdır ancak*

hastalığından sonra aklın denetiminden çıkan insanlığın neler yapabileceği sorusu sürekli kafasını kurcalamıştır.” (Clark, 2003, s. 87; İnankur, 1997, s. 32). Aklın hakimiyetinde yaşanan Aydınlanma döneminin son yıllarında Goya, insanların akıl dışı davranışlarının doğurabileceği sonuçları, aklın ve insanlara özgü olduğu kabul edilen erdemlerin egemen olmadığı bir dünyada yaşanabilecekleri resimlerinde göstermeye çalışmıştır. “Los Caprichos” (Kaprisler) serisinin en bilinen resimlerinden biri olan “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratıyor”da (Şekil 4.4) olduğu gibi. Aydınlanma döneminin akla yaptığı vurgu resimde de görülür. Ressam ya da yazar olarak betimlediği, yüzünü göremediğimiz kendi portresinde Goya, bir çalışma masasının üzerine kapanmış muhtemelen uyumakta, rüya (ya da kabus) görmektedir. Aydınlanmanın modern seküler öznesi olan ressamımız ve kendisi ile/insanla özdeşleştirdiği akıl, uykuda bir düş görmektedir ancak aklın egemenliğinden kurtulan ve tek başına insan zihnine hakim olan hayalgücü, imgelem, duygular, insani zevkler ve belki de metafizik düşünce canavarlar, kötülükler yaratmaya başlamıştır. Kabusu olan, arkasındaki karanlıklardan gelen canavarlar, insanın zaafı, karanlık ve kötü yönleri ise baykuş, kedi, yarasa ve vaşakla gösterilmiştir. Goya, doğa ögesi olarak görebileceğimiz hayvanları, resminde insanın kötü yanları ile sembolik olarak özdeşleştirmiştir.



Şekil 4.4 Francisco Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratıyor*, *Los Caprichos*, No: 43, 1799, Gravür, 19 x 15 cm, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Goya - Caprichos \(43\) - Sleep of Reason.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Goya_-_Caprichos_(43)_-Sleep_of_Reason.jpg)

Goya'nın bu serisinde “tema ‘insan’dı” ve serinin geneli düşünülürken, insanın aklını kullanmadığı, zaaflarına, duygularına, hırslarına yenik düştüğünde ortaya çıkan kötülükler ya doğa öğeleri ya da kadınla özdeşleştirilmiştir (Öncel, 2000, s. 54). Ancak burada doğa öğeleri olarak görülen canlılar aynı zamanda doğaüstü ile de ilişkilendirilmiştir. Onun bu resimlerinde “gerçek olanla hayal ürünü olanı keskin bir çizgiyle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Doğalı ve doğaüstünü aynı zamanda içinde barındıran bu sanatın muğlak sınırını, en titiz araştırmacı bile belirleyemez.” (Baransel, 2012). Gerçek ve hayalin, doğa ile doğaüstünün sınırlarının eridiği resimde doğa; yaratıcı, besleyici, korunması gereken, bir sığınak/kaçış olarak algılanan anlayışın aksine insanın bilinçaltının karanlık yanlarının aktarıldığı, canavarlar yaratan, korku, dehşet unsurları içeren, akıldışının gösterimi olarak karşımıza çıkar. Doğa, insanın temsil ettiği aklın karşısında konumlanan akıldışı, irrasyonel alandır, aklın çatışmak zorunda kaldığı, insanın yenmesi gereken zaafı, ahlaki, etik olmayan yanlarının simgesine dönüşmüştür. Dönemin İspanyasının sorunlarını yansıtmakla, içinde Hogarthvari hiciv öğeleri barındırmakla, Clark'ın belirttiği gibi topluma, kiliseye ve krala ağır bir eleştiri içermekle birlikte aklın karşısının, insanın kötü yanlarının doğaya yüklenerek sanata yansıtıldığını görürüz (Clark, 2003).

Philippe Descola, Doğa ve Kültürün Ötesinde adlı çalışmasında manzaranın özerklik kazanmasını, dini konulu resimlerde yer alan iç pencereden görünen doğa manzarasının tuval ölçeğinde büyütülmesi ve “öznenin resmettiği doğa karşısında geri çekilmesinin” gözlemlendiği Patinir, Dürer, Ruysdael ve Claude Lorrain gibi ressamın tablolarında manzaranın egemen oluşu (bilimsel gelişmelerin, icatlar, güneş merkezli evren anlayışının etkisinin önemini belirterek) ile ilişkilendirir (Descola, 2013, s. 57-62). Ancak manzaranın gerçek anlamda özerklik kazanarak, insan eylemlerine arka fon oluşturmak yerine resimde bağımsız bir ana tema olarak öne çıkması yabanıl doğanın, pastoralin önem kazandığı, pitoresk görüntülerin peşine düştüğü, doğanın sürekli değişen, evrim halinde, organik bir bütün olduğu, gizem ve mistik öğeler barındıran, hem yaratıcı hem de yaratılan nesnelere mekan, bir yandan kentin kalabalıklığından kaçılabilen bir sığınak, diğer yandan güzel, estetik olmasının ötesinde içinde coşku, korku, dehşet unsurlarını barındıran yüce'nin deneyimlendiği bir alan olarak görüldüğü 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ve 19. yüzyılda gerçekleşir.

Semra Germaner, 18. yüzyıl Avrupa Resmi adlı çalışmasında bu dönemde yapılan doğa tasvirlerinin, “*eski Yunanistan’ın dağlık bölgeleri (Arkadya) ile özdeşleştiril*”diğini belirtir. Geometrik formların oluşturduğu, perspektif odaklı, simetrisinin hakim olduğu, uzaktan seyredilen, insan zekası ile kavranarak hoşlanma yaratmak üzere tasarılanan “imperial” anlayışın hakim olduğu klasik doğa, Fransız bahçe, manzara tasarımı yerini duyulara hitap eden, nostalji barındıran, daha fazla kıvrımların, doğal hareket etkisinin hakim olduğu, içinde dolaşılabilen “Arkadien” bir doğa anlayışına ve İngiliz bahçelerine bırakır (Germaner, 1996, s. 62-63). Arkadya aynı zamanda kaybolan cennet, bir ütopya dünyayı ifade eder. Arkadien doğa anlayışına ek olarak bu dönemde yapılan bahçe tasarımlarında, doğa görünümünde Lorrain ve Possuin gibi ressamın resimlerindeki manzaralara benzer pitoresk özellikler aranır (İnankur, 1997, s. 33-34). Kısaca doğada aranan resmi yapılacak kadar güzel bir kayıp cennet görüntüsüdür. Schelling’in doğayı seyredilecek ya da okunacak bir sanat yapıtı olarak görmesinde olduğu gibi doğa estetik olarak algılanır. Constable bu cennet görüntüsünü ve estetik doğayı içine doğduğu ve büyüdüğü çevrede bulur.

Kenneth Clark, insan ve doğa ilişkisinde üçüncü ve son aşama olarak önerdiği Wordsworthian doğa düşüncesinin resimdeki temsilcisi olarak Constable’ı gösterir. Ona göre, Wordsworth gibi, Constable da Aydınlanma filozoflarının düşüncesinde doruk noktasına ulaşan mekanik bir doğa dünyasına doğmakla birlikte doğanın estetik, ilahi, ahlaki ve manevi bir nitelik barındırdığını düşünür (Clark, 1949, s. 78). O, Aydınlanma döneminin değişmeye başlayan doğa düşüncesinde olduğu gibi, insan ve doğa düalizmi yerine insanın her an değişmekte olan ancak içinde estetik, ilahi ve manevi bir şeyler barındıran doğanın bir parçası olduğu düşüncesini resimlerinde yansıtır. Düzenlenmiş parklar, bahçeler yerine kırsalda, doğada zaman geçirir ve bilimsel devrimle başlayan us çağında doruğuna ulaşan şekilde doğayı bir bilim adamı gibi bölerek, parçalara ayırarak, analiz ederek değil de bir sanatçı duyarlılığı ile içeriden gözlemler. Onun estetik dilini sanatçı ve filozoflara özgü bir duyarlılıkla okumaya çalışır. Yaptığı resimler çoğunlukla yaşadığı ve ailesine ait topraklara aittir. Yaşadığı çiftliği “*insani hırs yahut ‘gelişim’ yüzünden tahrip olmamış doğanın ve güvenliğin sembolü*” olarak görüp resimlerinde sıklıkla kullanır (Farthing, 2014, s. 269). Pitoresk bir görüntü bulmak için başka bir ülkeye gitmeye gerek duymaz, tüm doğanın estetik bir görünüm içerdiğini düşünür ve doğaya sevgi ile yaklaşır. Onu ressam yapan şeyin gördüğü, duyduğu, sevdiği görüntüler, manzaralar, doğa olduğunu düşünür (Clark, 1949, s. 79). Rasyonel aklın egemenliğinde olduğu gibi idealize

etmeden, içinde yaşadığı, sessizlik ve huzur bulduğu, dingin kır hayatının, Romantik pastoral manzaranın resmini yapar. Belki de Schiller'in doğayla birlik içinde olduğunu söylediği naif yaklaşımın bir örneğini sunar.

Constable, doğanın besleyici, koruyucu, ilahi, manevi, estetik yönüne vurgu yaparken yaşadığı dönemin doğa düşüncesinde öne çıkan bir diğer kavramı "yüce", doğanın vahşi, yıkıcı, yok edici, korkutucu, tehlikeli, coşkun, dinamik hali ise Turner'ın resimlerinde en belirgin olarak ortaya çıkar. Ancak Turner'ın resimlerinde doğa kadar dönemin insanı etkileyen en önemli olguları sanayi devrimi, teknoloji ve bilim de yer alır. Hatta onun resmini buharlı makineler, gemiler, trenler, duman, sis, hız, değişim gibi endüstri devriminin getirdiği yenilikler olmadan düşünemeyiz. O resimlerinde bir yandan doğadaki estetiği, yüceyi, doğa güçlerini ortaya çıkartıp vurgularken diğer yandan endüstri devriminin kentte yarattığı (kentten doğasına hakim olan) sanayi atmosferi, makine estetiği, teknolojinin yüceliği de resmine damga vuracaktır.

Dönemin İngiltere'sinde şehir manzarasına sanayi egemendir. Artık manzara sanayiden, buharlı makinelerden, dumandan, sisten ayrı düşünülemez hale gelmiştir. Tıpkı şehirde olduğu gibi Turner'ın resimlerinde de doğa ve teknolojinin sınırları karışacak, birbiri içinde eriyecek, birbirlerini dönüştüreceklerdir. Endüstri devriminin getirdiği yenilikler, teknoloji, bilim ve us çağının yansımalarının doğaya etkisi de onun resimlerinde izlenebilmektedir.

İnsanın varoluşundan beri gerçeği olan insan ve doğa arasındaki mücadeleyi tuvaline yansıtır. İnsanın doğa karşısında, 19. yüzyılın başlarında rasyonel aklı, teknik becerisi, ürettiği bilim ve teknoloji ile geldiği noktada, insanın üretimi sanayinin yüce hali ile doğadaki yüce arasındaki mücadele görülür. İnankur'a göre Turner, "*insanın daima yenik düştüğü bir insan-doğa savaşının ya da büyük uygarlıkların çöküşünün ana tema olduğu manzaralarında... doğada en güçlü ve dramatik olanı betimlemiştir.*" (İnankur, 1997, s. 36). Ancak Turner'ın resimlerinde bu mücadelenin kaybedeni insan olarak gösterilmez. Hatta Bell Rock Deniz Feneri'nde (Şekil 4.5) insanın ürettiği teknoloji ile doğa güçlerine karşı gösterdiği sağlam duruşunu görürüz. İskoçya kıyılarından en tehlikeli yerlerinden biri olarak bilinen Bell Rock'ta gerçekleşen deniz kazaları ve can kayıplarını önlemek için inşa edilen ve günümüze ulaşan en eski deniz fenerlerinden biri olan "Bell Rock Deniz Feneri", 19. yüzyılın yedi harikasından biri ve dönemin mühendislik teknolojisinin ulaştığı en büyük başarılarından biri gösterilir (Cadbury, 2004).



Şekil 4.5 J. M. W. Turner, *Bell Rock Deniz Feneri*, 1819, Kağıt üzerine suluboya ve guaj ile kazıma, 30,6 x 45,5 cm, National Gallery, Scotland

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Joseph_Mallord_William_Turner_-_Bell_Rock_Lighthouse_-_Google_Art_Project.jpg

Feneri tasarlayan Robert Stevenson’ın siparişi üzerine suluboya tekniğinde yaptığı resminde Turner, doğa gücüne karşı dimdik ayakta duran, gemilerin yolunu aydınlatan, insanların olası kazalara karşı görüşünü arttıran feneri konu edinmiştir. Dalgalı denizin, fırtınanın önüne katıp, yutup, yıkmak, doğanın elinin uzanıp yakalayarak yerinden sökmek ister gibi görüldüğü, azgın dalgaların üzerine çarptığı, insanın teknolojik ilerlemesinin, mühendislik becerisinin, endüstri devriminin, akli ve becerisinin, kısaca insanın bin yıllardır doğaya karşı verdiği mücadelede geldiği noktanın, başarısının sembolüdür. Doğa ne kadar yıkıcı, yok edici, güçlü, hiddetli olsa da bu ezeli savaşta insanın ona direnebileceğini, onu akli ve teknik becerisi ile alt edebileceğini gösterir. Endüstri Devrimine ve teknolojiye bir övgü ve saygı duruşu olarak görebileceğimiz resimde Turner’ın yücelttiği ise, insan akli ve tekniğinin ürünleri olan teknoloji, bilim ve sanayi ile doğanın yüceliği karşısındaki duruşu, mücadelesi belki de zaferidir (The Genius of Turner: Painting The Industrial Revolution, 2013).

Turner, “Köle Gemisi” (Şekil 4.6) tablosunda ise, yaklaşan fırtınanın yıkıcı, yok edici yüce etkisini vermekle birlikte aynı zamanda insanın yok edici yanını da gözler önüne serer. Afrikalı köleleri taşıyan bir geminin sigortadan para alabilmek için köleleri denize atarak ölüme terk etmesini konu edinir resim. Batılı insanın kullandığı,

tahakküm uyguladığı doğa ile özdeşleştirilen köleler, ellerinde ve ayaklarında zincirleri ile ölmek üzere, doğaya, denize bırakılıyor, balıklar, yırtıcı kuşlar ve azgın dalgalar tarafından yutulmak üzere olan vücut parçaları görülüyor resimde. Yavaş yavaş gün batarken, önde kölelerin ölüm kalım mücadelesi, arkada geminin içinde bulunduğu azgın dalgalar ve yaklaşmakta olan fırtına tezatlık ve bir dehşet hissi, yüce duygusu uyandırıyor.



Şekil 4.6 J. M. W. Turner, *Köle Gemisi, Köleler Ölülere ve Ölmekte Olanları Denize Atıyor, Fırtına Yaklaşıyor*, 1840, Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 123 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship#/media/File:Slave-ship.jpg

Resim, daha önce yaşanmış ve defalarca tekrarlanmış tarihi bir olayın belgesi ve eleştirisi niteliğindedir. Bu nedenle biliyoruz ki doğanın bu katliam karşısında gösterdiği öfke, ortaya koyduğu yok edici yanına rağmen gemi, Batılı sahipleri ve mürettebatı İngiltere'ye dönmüştür. Batılı insanın yarattığı teknoloji, doğa güçleri karşısında direniyor ve üstün geliyor. Sanayi, teknoloji, bilim ve Batılı insan doğa güçlerini yeniyor. Sanayileşmenin sonuçlarından ve getirdiği sorunlardan biri olan, doğa ile özdeşleştirilen köleleri ise alıp satabilmeyi, zorla yerlerinden edebilmeyi, ölüme terk etmeyi ve sırf sigortadan para almak için böylesi bir katliamı gerçekleştirmeyi kendinde bir hak olarak görüyor. İnsanın doğayı bir kaynak olarak kullanmayı doğal bir hak olarak görmesinde olduğu gibi insanı da kullanma hatta yok etme hakkını kendinde bulduğunun görsel bir ifadesi gibi resim. İngiltere'de kölelik

ancak 1833’de kaldırılıyor. Resim de köleliğin kaldırılmasından sonra, köleliğin kaldırılmasına katkıda bulunan ve toplum tarafından tepki çeken gerçek tarihi olaylara dayanarak yapılmış. Kölelerin uzakta görülen gemiden atılmış olabileceği ya da aslında izleyicinin köle gemisinden resme baktığı üzerine iki farklı yorum var. Batılı insanın gözünden Batılı insana ayna tutarak, doğanın yıkıcı gücü içerisinde verdiği yaşam mücadelesinde kendi yok edici gücünün, zarar veren yanının, hırslarının sonuçlarıyla yüzleştirmek istemiş olabilir. Bu nedenle izleyiciyi köle gemisine yerleştirmiş bu katliamı gerçekleştirenlerin gözüyle ya da denize atılacak olan sıradaki kölenin gözünden bakarak, olay anının içinde bu dehşeti, tezatlığı ve katliamı daha derinden hissetmemizi, yaşamamızı istemiş olabilir.

Doğa ise bir yandan günbatımının kıızıllığında güzel ve estetik, diğer yandan ilahi bir adaleti tecelli ettirmek, yaşanan bu katliamdan dolayı Batılı insanı ve gemisini cezalandırmak, yutmak ister gibi hiddetli, şiddetli, coşkun ve yüce olarak resmedilmiş. Balıklar ve kuşlar ise köleleri yutmak, yok etmek üzereler ve yine doğanın yok edici tarafını vurguluyorlar. İnsan kendi hırsları içinde çekişmeye ve diğer insanlara zarar vermeye devam ederken doğa ise kendi düzeninde, hem güzel hem de yüce, insandan bağımsız yaratıcı, yaratılan ve yok edici olarak var olmaya devam ediyor.

Turner, içinde yaşadığı doğayı, endüstrinin kentte ve manzarada yarattığı atmosferi hem deneyimlemiş hem de izleyiciye hissettirmeye çalışmıştır. Uras Kızıllı, Romantizm üzerine kaleme aldığı tezinde, William S. Rodner’ın J. M. W. Turner, “Romantic Painter of the Industrial Revolution” adlı kitabından hareketle, Turner’ın Endüstri çağında, döneminin bir tanığı olarak bir flaneur edasıyla kalabalık kirli şehirleri ziyaret ettiğini, buharlı gemi, tren yolculuklarını deneyimlediğini, çok sayıda tura iştirak ettiğini yazar (Kızıllı, 2018, s. 87). O, Köle Gemisi’nde olduğu gibi yaşanan sahneye kendisini ve izleyiciyi dahil etmeye, atmosferi hissettirmeye, o anı yaşatmaya çalışır resimlerinde. Bunun en önemli yolu olarak da gözlemlemek, deneyimlemek, sahneye dahil olmaktır. “Kar Fırtınası, Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi”de (Şekil 4.7) olduğu gibi. Bockemühl, Turner’a ait olduğunu belirttiği sözlerden yola çıkarak, onun bu resmi yapabilmek için kendisini bir gemi direğine bağlatıp dört saat boyunca fırtınanın ortasında kaldığını ve bu anı deneyimlediğini, Turner’ın anlaşılacak bir resim yapmaya çalışmaktan ziyade böyle bir sahnenin neye benzediğini, nasıl görüldüğünü göstermeye çalıştığını yazar (Bockemühl, 2000, s. 69).



Şekil 4.7 J. M. W. Turner, *Kar Fırtınası, Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi*, 1842, Tuval üzerine yağlı boya, 123,5 x 153,5 cm, Tate Britain, Londra

https://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Storm:_Steam-Boat_off_a_Harbour's_Mouth

Hem Rodner hem de Bockemühl'ün yorumlarından yola çıkarsak Turner, Endüstri Devriminin en önemli simgelerinden biri olan buharlı bir geminin direğine kendisini bağlatarak, resmettiği sahnenin, bir kar fırtınasının içine dalmıştır. Kar fırtınasını, insanın üretimi teknolojik bir makine, sanayinin simgesi buharlı bir geminin içinde deneyimlemiş ve bu deneyiminin atmosferik etkisini, coskusunu, duygu yoğunluğunu, orada olmanın nasıl bir şey olduğunu neredeyse soyuta varacak son derece yenilikçi bir boyama tekniği ile ortaya koymuştur. Başta da belirttiğimiz gibi o doğanın ve aynı zamanda dönemin teknoloji, bilim ve sanayi ürünlerinin tam da merkezinde yer alır. Resmin ismi bile bir yandan doğaya diğer yandan sanayiye, teknolojiye vurgu yapan ikili bir anlama sahiptir. Turner, doğayı sanayi ile deneyimler, bundan son derece haz duyar ve bu hazzı resimlerine gösterişli, coşkulu bir şekilde yansıtır. Resimde geminin ve doğanın sınırları bir biri içinde erir, deniz nerede biter gökyüzü nerede başlar anlaşılmaz. Makine dışlısının hızla dönüşünde olduğu gibi dönen koca bir girdap gibi görünür tüm sahne ve izleyiciyi içine çeker.

Belki iki farklı yücenin mücadelesi belki de bu çatışmanın yarattığı estetik uyum, birliktir verilmeye çalışılan. Burke'nin yüce deneyiminin kaynağı dehşet, korku anları idi. Oysa Kant'ın yüce kavramında insan bu korku, dehşet anlarında önce bir hoşnutsuzluk hissediyor ardından ise kavrama yetisi ile duyular üzerine çıkıp yüceyi

insan anlığında buluyordu. Taylan Altuğ'un eklediği üzere, yüce, “*duyulur dünyanın sınırsız büyüklüğü ve ezici gücü karşısında duran ‘ben’in kendi akılsal bağımsızlığı, kendi özerkliği*” idi (Altuğ, 2016, s. 232-266). İnsanın doğanın üzerine, duyular üzerine akıl yolu ile yükselme deneyimiydi ve doğa yerine özne'nin tasarımında aranmalıydı yüce. Bu kısa hatırlatmadan sonra resme döndüğümüzde Turner'ın da yüce deneyiminde benzer bir durumu görürüz. O insan yapımı bir makine içerisinde doğanın en korkutucu, yıkıcı, dehşetengiz halini deneyimler ve duyular üzerine yükselerek akıl yolu ile kavradığı yüce deneyimini kendi tasarımından geçirerek tuvaline aktararak izleyiciye sunar. İzleyicinin belli bir mesafeden baktığı coşkun, son derece dinamik ve sarsıcı sahneyi, sanki oradaymışçasına, eriyen formlar, sınırları kaybolan nesnelere ve doğa öğeleri, neredeyse sadece boya katmanları ve renk lekelerine dönüşmeye başlayan yenilikçi tekniği ile deneyimlemesini, hissetmesini ve kavramasını sağlamaya çalışır.

Turner çağının getirdiği hız ve değişim düşüncesini doğada da görür ve resmine konu ve teknik olarak da yansıtır. Onun doğa manzaraları hızla değişen atmosferik etkiyi anlık olarak vermeye çalışır. Sanayinin, buharlı geminin, kömürle çalışan makinenin dumanı manzaranın hızla değişen bulutuna karışır. Makinenin çarkı azgın denizdeki bir girdaba benzer. Teknolojinin gelişmesiyle zaman hızla akar, mesafeler kısalmış, değişim her yerdedir. Doğada bu sürekli değişimden ve hız olgusundan payını alır Turner'ın resimlerinde. Onun Yağmur, Buhar ve Hız, Büyük Batı Demiryolu adlı resminde (Şekil 4.8) dönemin en önemli olgusundan biri hız ve değişim başrolde.



Şekil 4.8 J. M. W. Turner, *Yağmur, Buhar ve Hız, Büyük Batı Demiryolu*, 1844, Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 121,8 cm, National Gallery, Londra

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rain, Steam and Speed %E2%80%93 The Great Western Railway](https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,_Steam_and_Speed_-_The_Great_Western_Railway)

Constable'ın kırsal yaşamda bulduğu dinginlik, maneviyat, estetik güzellik Turner'da yerini sanayinin coşkısına, hıza ve değişime bırakır. Endüstri Devriminin en önemli simgelerinden biri olan demiryolu rayları ve trenin hızla değiştirdiği manzaraya bakmaktayızdır bu resminde. Demiryollarının yapımı sırasında değişen doğa, yok olan ormanlık alan ya da sanayileşme ile kirlenen doğa değildir Turner'ın konu edindiği. Koruma gibi bir derdi de yoktur. O endüstri ve teknolojinin getirdiği yeniliğe, değişime, hıza odaklanmakta, bundan coşku duymakta ve bu coşkuya katılmamızı istemektedir.

Turner, resimde bu kez hız duygusunu hissettirmek için izleyiciyi hızla gelen trenin karşısına koyar. Hızla yağan yağmur manzaraya hakim olmakla birlikte, yağmurun içinden, sanki onu yarararak izleyiciye doğru son sürat gelir tren. Resimde yer alan eski ve yeni köprünün tezatlığında olduğu gibi doğa ve sanayi arasında da bir tezat, bir mücadele görülür. Rüzgarla birlikte hızla yağan yağmura rağmen ilerlemektedir tren. Doğadaki en hızlı hayvanlardan biri olarak bilinen tavşanı sağ alt köşede koşarken betimlemiştir. Doğanın hızını gösteren rüzgar, yağmur ve tavşanla teknolojinin, insanın yarattığı ikinci doğanın hızı arasında, doğa ve teknoloji, doğa ve insan arasında gerçekleşen bir yarış göze çarpmaktadır. Bu yarışın kazananı Turner'a göre doğaya bağımlı eski güçler değil, yeni olan, sanayi ve teknoloji yani insandır. Belki de bu nedenle tekniğinde yeniliklere açıktır. Turner resimlerinde form bütünlüğünü kırıyor, çizgisel olmak yerine kalın boya vuruşlarına, katman katman bir dokuya yer veriyor. Tüm açıklığı ile anlatmak yerine hızı boyama şeklinde, birbirine karışan eriyen formlarda, doğanın atmosferik etkisinde göstermeye çalışıyor. Yeniye, endüstrileşmeye, teknolojiye doğa ile karşıtlığı üzerinden vurgu yapıyor ancak aynı zamanda formda, üslubunda, boyama tekniğinde görüldüğü gibi doğa öğeleri ile bir kaynaştırma da söz konusu. Bu kaynaştırma değişimi, dönüşümü, geçişliliği vurguluyor da olabilir.

Teknolojiye, yeniye, dönemin değişim ve hız olgularına vurgusuna ek olarak onun inceleyebildiğimiz resimlerinde genel olarak yansıttığı şeyin teknoloji ve doğa arasında yaşanan mücadelenin yüce görüntüsü, coşkuluğu, hissettirdiği duygu yoğunluğu olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce de belirtildiği gibi bir yandan bu ezeli mücadele gerçekleşirken diğer yandan bu iki güç arasındaki birlik ve kaynaşma da hissedilmektedir. Tıpkı dönemin doğa düşüncesinde olduğu gibi bir yandan kapitalist, Batılı, rasyonel, bilimsel düşünceye uygun olarak doğaya hakim olmaya ve kaynaklarını sınırsızca kullanmaya çalışan insan, onun akli ve tekniği ile

dönüştürdüğü, üstün geldiği doğa; diğer yandan doğa ile uyumlu, birlik içinde yaşamaya, onda doğaüstünün tezahürünü gören ve onu korumaya çalışan Romantik doğa duyarlılığını hissedilen insanın bakışının birlikte var olması gibi. Burada Turner'ın doğaya korunması gereken bir varlık olarak yaklaşmadığı ancak iki güç arasında yarattığı kaynaşmanın ise dönemin doğa düşüncesinde yer alan ambivalent tavra uygun olduğu görülmektedir.

Dönemin doğa anlayışının sanata yansımaları açısından Almanya'daki en önemli örnekleri Caspar David Friedrich'in işlerinde görürüz. Almanya'da dönemin doğa düşüncesinde doğaya, din, mistisizm ve tinselliğin yüklendiğini, kutsallık atfedilerek yüceleştirildiğini daha önce belirtmiştik. Schelling doğayı sürekli devinim halinde olan bir organizma, okunacak, seyredilecek bir sanat eseri gibi görüyor, onda tını buluyor, doğaya içkin bir tanrısallıktan bahsediyordu. Novalis'e göre, doğa ve tanrı ayrı değil özünde tekti, bütündü, Schleiermacher'de ise doğa ruh sahibiydi, insan/özne, doğanın içinde eriyor, Tanrı ile bir oluyor, bu dünyada doğa içinde sonsuz yaşama katılıyordu. Hölderlin'e göre ise doğa tanrısal bir şeydi, mitik bir karaktere sahipti, içinde tanrıları barındırıyordu. Friedrich'in manzaralarında da doğada tanrısallık, kutsallık, tinsellik ve yücelik görülmektedir.

Caspar David Friedrich, "Dağlardaki Haç" (Şekil 4.9) resminde klasik dini resim tasvirindeki tüm bilinen temsil kurallarını yıkar. Resme bir kayalık, dağ manzarası ve ağaçlarla giriş yaparız. Resmin neredeyse yarısını kaplar bu dağlık ve ağaçlık doğa manzarası, geri kalan bölümü ise gökyüzü. Gökyüzünden gelen ilahi bir ışık yerine bilinmeyen bir yerden, dağın arkasından, bir spot ışığı gibi tek noktadan gelip kırılarak dağılır gibi görünen bir ışıkla aydınlanır sahne. Bu ışık hüzmesinin bir parçası, haç ve üzerine gerilmiş İsa'nın arkasından geçerek onu aydınlatmaktadır. İsa'ya ayrılan alan ve doğaya ayrılan alan arasında müthiş bir tezatlık söz konusudur. Haç da sanki köknar ağaçlarından biri gibi yer alır resimde. Klasik sahnelerdeki gibi İsa'nın dramına, acılarına tanık olmayız, havariler ya da başka herhangi bir figür yoktur. Kimsesiz, terk edilmiş gibi görünen İsa tek başına çarmıha gerilmiştir. Neredeyse hareket halinde hiçbir şey yoktur resimde, İsa'nın ölümünü, doğanın sessizliğini görürüz. Sahneyi Hristiyan ikonografisi ile okumak neredeyse imkansızdır, Poussin ya da Claude Lorrain'in klasik doğa manzaralarına uygun hiçbir şey yoktur. Resme belirsizlik hakimdir. İnsan-doğa ilişkisinde incelemeye çalıştığımız noktada öne çıkan ise İsa'nın ve haçın neredeyse doğa manzarası içinde ve köknar ağaçları, sarmaşıklar arasında kaybolacak gibi gösterilmesidir. Resim, doğada kutsallığı, ilahiliği, dini bulan

ve insanın doğadan ayrı bir şey olmadığı, onunla bir bütün olduğuna dair dönemin Alman Romantiklerine özgü doğa düşüncesiyle örtüşmektedir ancak sahneye belirsizlik hakimdir.



Şekil 4.9 Caspar David Friedrich, *Dağlardaki Haç-Tetschen Altarı*, 1808, Tuval üzerine yağlı boya, 115 x 110,5 cm, Galerie Neue Meister, Dresden

https://en.wikipedia.org/wiki/Cross_in_the_Mountains#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Kreuz_im_Gebirge.jpg

Ömer Behiç Albayrak, Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkılık başlıklı seminer dizisinin ikinci oturumunda, dönemin doğa ve sanata bakışını şöyle açıklar; Winckelmann'ın daha önce Yunan sanatında bulduğu ideal düşüncesinde olduğu gibi Almanya'da var olan din krizi, sanayileşmenin diğer Avrupa ülkelerine göre geç yaşanması ve siyasi birliğin henüz sağlanamamış olması nedeniyle her alanda bir Alman ideali yaratma çabası vardır. Hem Protestanlığın ana vatanı olması nedeniyle hem de kilisenin toplumun dinle ilgili beklentisi, ihtiyacına cevap verememesi nedeniyle arayış içinde olan, Kant'ın bıraktığı yerden devam eden dönemin filozofları bir yandan öznenen kalkarak, Fichte'de olduğu gibi tüm dünyayı ben'den, öznenen hareketle kuruyordu. Fichte, Schelling ve Hegel'in temsilcileri olduğu idealizm düşüncesinde özellikle Fichte'de öne çıktığı üzere Dünyayı, dolayısı ile doğayı özne yaratıyordu. Buna karşılık ise yine Schelling, Schlegel kardeşler, Hölderlin, Novalis gibi Romantikler ise doğadan, nesneden kalkarak dünyayı kuruyordu. Spinoza'nın ve

onun cevher kavramının bu dönemde düşünürler arasında keşfedilmesinin de etkili olduğunu söyleyen Albayrak'a göre, Yunan idealinde olduğu gibi çok tanrılı, doğa güçlerinin sembolleri olan tanrılar ve tek tanrılı din düşüncesi birleştirilmiş, doğaya içkin, doğanın her yerine yayılan bir tanrısallık olduğu düşüncesi sonucuna varmışlar, doğayı yüceltmişlerdir (Albayrak, 2020).

Kısaca ideali, tanrıyı, yüceyi, maneviyatı, sonsuzluğu doğada bulduklarını söyleyebiliriz. Winckelmann'a göre, Yunan sanatında ideal güzellik insan bedeninde bulunmuştu ama dönemin düşünürleri ideali doğada buluyordu. Ancak onların amacı doğayı güzelleştirmek değildi. Doğa zaten sonsuzca üretiyordu ve ona içkin bir tanrısallık, güzellik vardı. Sanat da bu estetiğin bir yansımasıydı. Schlegel'in yeni mitolojinin yani eski Yunan toplumundaki dinin artık sanat olması gerektiğini, modern dünyanın dininin sanat olduğunu söylediğini belirten Albayrak'a göre, Romantikler'e göre sanat nesnesi sonsuz nesnedir, her yeni üretimde her yeni alımlamada yeni anlamlar, okumalara açılır ve sonsuzca yeniden üretilir, anlamlandırılır. Sonsuzun, mutlağın Romantiklerce kuşatılmasının mümkün olmadığı için ancak sanatta işaret edilebileceğini ekler (Albayrak, 2020). Bu bilgiler ışığında düşünüldüğünde Friedrich'in de sonsuzluğun, mutlağın işaretlerini sanatında görebileceğimizi belirtebiliriz. Aynı zamanda resim farklı, sonsuz okumaya da açıktır, belirsiz, müphem anlamlar içerir.

Hugh Honour, Romanticism adlı kitabında, resmin ilk sergilenmesinin ardından sanat tarihçisi Basilius von Ramdohr'un hem dini konulu bir resim hem de manzara anlamında birçok açıdan eleştirdiği bu eser üzerine yazdığı incelemesinin sonuç bölümünde, Friedrich'i felsefeden, sanata, bilimden dine kadar neredeyse her alana sindiğini söylediği Jena mistizmiyle ilişkilendirdiğini ve resmin bu düşünürlerin transandantal panteizminin ifadesi olarak yorumlanabileceğini yazdığını belirtir. Friedrich'in cevaben yazdığı mektubundan çıkarılabilecek şey Honour'a göre, resmin kelimelerle tanımlanamayacağıdır (Honour, 1979). Honour da resmin belirsiz, müphem anlamlar barındırdığını belirterek 19. yüzyıla özgü bir şüpheciliğin izlerini bulur resimde.

Schelling'in ve Humboldt'un düşüncelerinden etkilenen, Friedrich'in arkadaşı, doktor, bilim adamı aynı zamanda yazar ve ressam olan Carl Gustav Carus, Nine Letters on Landscape Painting adlı kitabında "*güzellik, doğadaki ilahi özü hissetmemizi sağlayan şeydir... din ise doğanın en mutlak olana teslimi*" (Carus, 2002, s. 96) diye yazar. İnankur'a göre, Carus gibi Friedrich de Schleiermacher'den

etkilenerək doğayı tinselleştirmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi Alman Romantik okul dūřınurleri doğada tanrıyı görüyor, ona kutsallık atfedip, bir tür panteizme varıyordu. Carus ve Friedrich de başta Schelling olmak üzere bu dūřınurlerle tanışmış, onların dūřıncelerinden etkilenmişti ve sanatlarında bu etkilerin varlığı açıkça hissediliyordu. Kısaca bu çok tepki toplayan resimle ilgili Friedrich'in Hristiyanlığın en kutsallarından İsa ve haçı doğada bir başına, doğanın bir parçası olarak onunla kaynaşmış küçük bir detay olarak vermekle doğaya içkin bir dine gönderme yaptığını, doğayı tinselleştirip kutsallaştırdığını, yeni bir görşel, simgesel ve belki de mitolojik bir dil yaratmak niyetinde olduğunu söyleyebiliriz.

Carl Gustav Carus'a göre, doğadaki yaşamın özü sonsuzluktur ancak o durmaksızın, sürekli değişime tabidir ve doğadaki tüm değişimler, doğanın yaşamdaki aşamalarından başka bir řey değildir. Bu aşamalar ona göre; evrim, olgunluk, dūřüş ve yok olmadır. Bu dört aşamanın keşişimiyle çeşitlenen ara aşamalar da söz konusudur. İnsan da bu daha büyük ve sonsuz bütünün bir parçasıdır, aynı zamanda insan doğası gereği sonsuzluğa yönelik bir özlem üzerine kuruludur. Gökyüzü, hava ve ışın özüdür, sonsuzluğun gerçek görüntüsüdür, aynı zamanda üzerinde yayıldığı tüm manzaranın ruh halini derinden ve güçlü bir şekilde belirler. Su ise yeryüzündeki cennet gibi gökyüzünün sonsuzluğunu yansıtır (Carus, 2002, s. 92-95).



şekil 4.10 Caspar David Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş*, 1808-1810, Tuval üzerine yağlı boya, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

https://tr.wikipedia.org/wiki/Deniz_Kenar%C4%B1nda_Ke%C5%9Fi%C5%9F#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_029.jpg

Caspar David Friedrich'in Deniz Kenarında Keşiş (Şekil 4.10) adlı tablosuna bu bilgiler ışığında bakıldığında, resimde küçük görünen, doğası gereği sonsuzluğa yönelen insanın sonsuzlukla ve onun yansıması ile sarılmış olduğunu söyleyebiliriz. Onu saran sonsuzluğun içinde fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak kaybolan figürün de bu sonsuzluğu deneyimlediğini, onun bir parçası olduğunu söylemek yerinde olacaktır. O bir başmadır, belki Akıl Çağı'nda birbirine yabancılaşan insanın doğada, doğanın tinselliğinde ya da materyal dünyadan uzaklaşıp düşsel bir aleme dalan insanın kendini bulma çabasıdır.

Resme tam olarak sessizlik, dinginlik hakimdir. Dalga, bulutlar ve önde figürün üzerinde durduğu toprak ya da kumdan oluşan parçada kıvrımlar görülse de neredeyse gökyüzü, deniz dahil sahne donmuş gibidir. Zamansızdır resim. Bu dünyaya ait bir doğa görüntüsüne bakar gibi değildir izleyici. Kant'ın zihin kategorileri zaman ve mekandan bağımsız bir sahne gibidir baktığımız. Friedrich'in alışıldığı üzere yaptığı gibi figür arkadan, tek başına verilmiştir. İzleyiciyi, onun durumuna bakmaya, onun yerine geçip bu manzara karşısında, sonsuzluk içinde daldığı düş alemini deneyimlemeye çağırır gibidir. Ancak mesafe fikri figür ve izleyici arasında da hissedilir.

İnankur'un belirttiği gibi, onun bu resmi ilk kez "Meşe Ormanında Manastır" resmi ile birlikte aynı salonda sergilenmiştir ve halen aynı odada sergilenmeye devam eder. Bu nedenle her iki resmin birlikte okunması faydalı olacaktır. Bu resimde, Gotik bir kalıntı, kurumuş ağaçlar içerisinde haçlar, mezarlık ve bir cenaze töreni görülür. Tabut tam olarak bir kapının altından geçirilmek üzeredir. Hareketsiz, karanlık, kasvetli görünen resme ölüm hakimdir. Yaşamdan ölüme geçiş anı, cenaze alayında olduğu gibi, gökyüzünde doğmakta olan Ay'da da gösterilir. Bir geçiş anı, sınırda olma belki de değişim hali vardır. Keşiş de benzer şekilde bir kıyıda, sınırda gibidir. Belirsizliğin hakim olduğu, deniz, bulutlar ve gökyüzü hariç hiçbir şeyin yer almadığı sonsuz bir manzaraya bakar. Her iki figürü de sonsuzluk, belirsizlik beklemektedir. Belki de her iki figür aynı kişidir. Yüzü görünmeyen bu figür herhangi biri olabilir, izleyici de. İzleyici kendi sonsuzluğunu deneyimlemeye davet ediliyor, ölüm seremonisine bakıyor olabilir. Ancak Carus'un yok olma aşamasının aynı zamanda yeni bir doğumla, evrim aşaması ile iç içe olduğunu belirttiği gibi, doğada ölüm yeni bir başlangıcı beraberinde getirir. Tinselliğin yansımasının ve sonsuzluğun içinde bir geçiş anında sonsuzca var olmaya devam edecektir.

Novalis, Romantizmi şöyle tanımlar; “sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışlagelmiş gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek romantikleştiriyorum.” (Safranski, 2013, s. 11). “Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin”de (Şekil 4.11) çıktığı gezintide gördüğü manzarayı seyreden bir insan görürüz ancak sahne Novalis’in tanımında olduğu gibi romantikleştirilmiştir.



Şekil 4.11 Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin*, 1818, Tuval üzerine yağlı boya, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

Dönemin doğa düşüncesini açıklarken daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi doğada, kırsal alanlarda yapılan gezintiler son derece yaygındı. Herder’in deniz yolculuğu ile başlamıştı Romantik dönem, Tieck’in roman kahramanı Franz Sternbald’ın Kır Yürüyüşleri ile devam edecek, her ikisi de diğer Romantikleri etkileyecekti. Modern dünyanın, Paris’in, en önemli karakterlerinden biri ise flaneur’dü, kentli bir gezgin. Friedrich’in bu resminde de Romantik dönem gezginin doğaya bakışını ve doğa ile ilişkisini görürüz. Uras Kızıl’a göre, Friedrich “*bir gözlemci gibi flaneur titizliğiyle doğayı gözlemler. Doğa, Friedrich’in resimlerinde*

gözlemlenecek bir alandır. Doğa, Friedrich'in adeta laboratuvarıdır." (Kızıllı, 2018, s. 88). Friedrich, doğayı gözlemleyip yaptığı eskizlerden atölyesinde yaptığı düzenlemeler ile resmini oluşturuyordu ancak onun bilim adamı gibi doğayı bir laboratuvar olarak gördüğünü söylemek doğru olmayacaktır. Schelling'in belirttiği gibi doğanın kendine özgü dilini filozoflar ve sanatçılar öğrenmelidir. Carus da mektuplarında bir sanatçının bu dili konuşmayı öğrenmesi gerektiğini belirtir. Honour da benzer şekilde hem Friedrich hem birçok çağdaşı için tüm doğanın Tanrı'nın hiyeroglif dili olduğunu yazar. Romantik dönem sanatçıları, doğayı seyredilecek estetik bir nesne, sanat eseri gibi görmüş, gözlemlemiştir. Ancak bu gözlem daha çok bir seyre dalış gibiydi ve İngiliz bahçelerinin yapılma amacıyla olduğu gibi içeriden deneyimlenerek, gezilerek deneyimlenmeli, hissedilmeliydi. Friedrich'in resimleri doğaüstünün, tinselliğin, sonsuzluğun doğada ve sonunda görünümünün pek çok sembolünü içerse de onun doğanın bu kendine has dilini resmine tercüme etmeye çalışan sanatçı hassasiyeti ile gözlem yaptığını söylemek daha yerinde olacaktır.

Resimde yer alan gezgin de doğanın içinde yaptığı yürüyüşün bir anında belki dinlenmek için kısa bir ara vermiş ya da gördüğü Romantik manzara karşısında büyülenmiş ve seyre dalmış olabilir. Yine figür arkadan verilmiştir ve bizi figürün yerine geçmeye, onun gördüklerini izlemeye çağırır. Gezginin gördüğü şey ve izleyicinin hissetmesini istediği şey, Novalis'in dediği gibi sonunda görünen sonsuzluktur. Carus da böyle bir tepeye tımandıktan sonra insanın içinde uyanan duyguyu şöyle özetler; "*İçinde sessiz bir hürmet oluşuyor; kendini sonsuz boşlukta kaybedersin; sessizce, tüm varlığın arınır ve temizlenir; egon yok olur. Sen bir hiçsindir; Tanrı ise her şey.*" (Carus, 2002, s. 87). Gezginin sanatçının kendisi olarak yorumlanması durumunda görülen ise "*yüce doğayla bütünleşmiş, acı çeken bir deha olarak romantik sanatçı... sembolik olarak varoluş uçurumunun kenarındadır*" (Farthing, 2014). Schiller'in Saf ve Duygusal Şiirindeki gibi doğadan, tabiatın uzaklaştığının farkında olan ve tekrar doğaya dönmenin yollarını arayan, Romantiklerde olduğu gibi doğayı Tanrısalın tezahürü olarak gören düşünceli şairi gibidir gezgin.

Norbert Wolf ise, sisin doğadaki dönüşümü sembolize ettiğini, Jean-Jacques Rousseau'nun dağları, gökyüzüne en yakın yer olarak beşinci element olarak önerdiğini belirtir ve resimde gezginin dağların üzerinde gökyüzünü seyre dalışında ve Carus'un yorumunda olduğu gibi bir yüce çağrışımının varlığını kabul eder. Ancak o aynı zamanda dönemin yönetimi tarafından yasaklanmış olmasına rağmen 1815'ten

itibaren Friedrich'in resimlerinde resimdeki figürün giydiği gibi, Bağımsızlık Savaşı'nda da giyilmesi tavsiye edilen eski Alman kıyafetlerinin görüldüğünü ve bu kıyafeti giyen figürün de resimle izleyici arasında anlam bütünlüğünü kurduğunu belirtir. Onun eski kıyafetler ve dini sembollere dönüşünün aslında birbirinden ayrılması mümkün olmayan dini ve politik bir yenilenme arzusunu gösterdiğini belirtir (Wolf, 2006, s. 56-62). Rosenblum ise onun resimlerindeki figürün hep bir sınırdaki, doğal dünyanın sınırında gezindiğini belirtir. Bu resimdeki gibi, bir adım daha atılacak yer kalmamıştır ve önünde uçsuz bucaksız bir sonsuzluk vardır. Figür de ileriye bakar ve bu sonsuzluğu seyrederek. İnsanın gezerek ulaşamayacağı bu yerleri hayal edebileceğini belirtir Rosenblum. Hareketsiz, arkadan verdiği figürleri ile insanın doğa ile olan birliğini yansıtmaya çalıştığını belirten Rosenblum'a göre, ayrıca "*sıklıkla resmettiği dağ motifleriyle, doğanın sınırsız ihtişamına duyduğu hayranlığı ifade etmiştir*" (Rosenblum & Asvarishch, 1990).

Bir anlamda Romantik bir gezinti diğer yandan imgelem gücü ile hayalde canlandırılan bir manzara ya da doğaüstünün doğadaki tezahürüdür figürün baktığı. Belki de Wolf'un belirttiği gibi onun din ve politika alanındaki yenilenme arzusunun, idealinin örtülü bir sunumudur. Daha önce de görüldüğü gibi onun resimlerine belirsizlik hakimdir. Baktığı yeri sisler kaplamıştır. Figürün yüzünü de göremeyiz, bize onun portresini bakılan manzara verir. Manzara bir anlamda figürün portresini oluşturur, bize figürü ve onun ruh halini anlatır, onu aynalar. Bu da Rosenblum'un belirttiği insan ve doğa arasındaki birlik duygusunun, figürün doğada görülen sonsuzluğu hissedişinin izleyiciye daha güçlü geçmesini sağlar. Figürün duruşu bir yandan insanın doğa üzerine elde ettiği güce benzer bir hakimiyeti, Wolf'un belirttiği gibi kıyafetleri ile yenilenme idealini hissettirmekle birlikte diğer yandan Carus'un, Rosenblum'un ve Alman Romantik düşüncesinden hareketle bakıldığında arkadan görünen gezginin doğada görünümüne çıkan Tanrısallığı, sonsuzluğu ve insanın varabildiği, duyuları ile algılayabildiği eşğin/sınırın ötesindeki yüceliği seyre dalmış ve onunla bütünleşmiş olduğu bir anı betimlediği sonucuna varılabilir.



Şekil 4.12 Caspar David Friedrich, *Buz Denizi-Umudun Kırılışı*, 1824,Tuval üzerine yağlı boya, 96,7x124,9 cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Buz_Denizi#/media/Dosya:Caspar David Friedrich - Das Eismeer - Hamburger Kunsthalle - 02.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Buz_Denizi#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg)

Onun böylesi çoklu okumaya açık olan bir diğer resmi, *Umudun Kırılışı-Buz Denizi*'nde (Şekil 4.12) ise bir gemi kazasına yer verilmiştir. Wolf, dönemin politik ortamı düşünüldüğünde, kırılan buzlar arasında batmakta olan geminin betimlendiği resimde “*Almanya'yı saran baskıcı siyasi kışa karşı sembolik bir protesto*” olarak okunabileceğini belirtir (Wolf, 2006). Diğer yandan Friedrich ölümle çocukluk yaşlarında tanışır. Onu en etkileyen ise buzdan düşen Friedrich'i kurtarmaya çalıştığı sırada boğulan erkek kardeşinin kaybıdır. Resmin bu kişisel anı ile ilgili olabileceği de belirtilir. Bu farklı yorumlardan bağımsız olarak resme bakıldığında, Kant'ın dinamik yüce olarak kavramsallaştırdığı doğanın yıkıcı gücü karşısında insanın ve onun ürettiği teknolojinin küçüklüğünü hissederiz. Yine ölüm ve bir düzlemden, aleminden diğerine geçiş söz konusudur.

Fransa'da bir grup sanatçı ise Fontainebleau Ormanı yakınlarında Barbizon köyüne yerleşir ya da belli zamanlarda bu köyü ziyaret ederek resimler yapar. Paris'e bir tren yolculuğu kadar yakın Fontainebleau Ormanı daha önce kraliyet avlanma törenlerine sahne olmuş, 1830'lardan itibaren ise doğadan çalışmak isteyen sanatçıların uğrak yeri, toplanma mekanı olmaya başlar. 1824'te Salon'da gördükleri Constable'a ait resimler bu sanatçıların üzerinde oldukça etkili olur. O dönemde

ressamlardan Akıl Çağı'nın, Aydınlanma, Fransız Devrimi ve sanayileşmenin yansıması olarak hakim olan Neoklasizmin ölçü, oran, simetri, klasik sanat eserlerindeki gibi idealize edilen bir dünyayı ve tarihi konuları resimlemeleri ya da Claude Lorrain ya da Poussin gibi ideal, pitoresk İtalya peyzajlarını resimlemeleri beklenmektedir. Oysa akli yücelten bu anlayışa ve sanayileşmenin getirdiği bozulmaya, yabancılaşmaya karşı doğayı yücelten ya da doğaya sığınan, kırsal, dingin doğada huzur bulan Constable gibi ya da Rousseau'nun öğütlediği gibi toplumdan ayrılıp doğa durumuna dönmeye, bozulmamış vahşi doğa ile iletişim kurmaya çalışan başka bir anlayış gelişir. Bu yeni doğa anlayışına benzer şekilde doğayı resmine konu edinmek isteyen ressamların buluşma mekanı haline gelir Barbizon köyü. 1850'lerde Emerson'un filozoflar kampı ya da Thoreau'nun Walden Gölü kıyısına yerleşerek orada iki yıl yaşamasında olduğu gibi bir tutumu görürüz. Şehirde kırılsal kaçışın bir diğer nedeni ise Millet'de olduğu gibi o dönemde görülen kolera salgınıdır.

Diğer yandan Juliette Pegram, Fransız manzara resmi üzerine yazdığı tezinde, Robert Rosenblum'un çalışmasını refere ederek, École des Beaux-Art'ta perspektif ve manzara resmi hocalığı yapan Neoklasik ve Akademik tarzın temsilcisi olan Pierre Henri Valenciennes'in bir öğrenme modeli olarak doğadan etüt yapmayı önerdiğini belirtir. Açık havada doğadan etüt uzun zamandır kullanılmakla birlikte Valenciennes kara kalemle değil de yağlı boya kullanarak bu eskizleri yapmalarını ister öğrencilerinden. Bu yöntem öğrencilerin doğada daha fazla etüt yapmasını gerektirir. Her ne kadar sergilenmek için yapılması istenmese, tarihi manzara ve pastoral peyzajın altında etüdü üçüncü kategoride sınıflasa ve en mükemmel manzara resmi olarak düşündüğü tarihi peyzajlar için bir hazırlık olarak görse de bu yöntem önemli değişimlere neden olacaktır. Valenciennes'in öğrencisi, Prix de Rome yarışmasını ilk kazanan öğrenci olarak İtalya'ya giderek çalışmalar yapan Neoklasik dönem sanatının bir başka temsilcisi ve Jean-Baptiste Camille Corot'nun öğretmeni olan Achille Michallon, Barbizon Ekolü sanatçılarından çok daha önce etütlerini yapmak üzere Fontainebleau Ormanını ziyaret eder. Klasik, akademik sanat eğitiminin bir parçası olarak dönemin akademisyenlerinden biri Valenciennes tarafından önerilen açık havada yağlı boya ile yapılan etüt yöntemi başlı başına bir devrime neden olacaktır. Yöntem, Barbizon Ekolü'nden çok önce kullanılmaya başlamakla birlikte, Barbizon ressamlarının 1830'lardan itibaren Fontainebleau Ormanında yaptıkları etütler bir çalışma yöntemi olmaktan daha fazlası olacaktır. Artık insan hikayesinin, tarihi, mitoloji konulu kahramanlık öykülerinin, idealize edilmiş sahnelerin arka planını

oluşturmak için açık havada hızla çalışılan ve günün değişik saatlerinde farklı mevsim/hava koşullarında yapılan birer taslak, ön çalışma olmaktan çıkan bu manzara etütleri birer sanat ürünü olarak sergilenmeye başlayacaktır (Pegram, 2012).

“*Taslak ile bitmiş tablo ayrımını kaldırmış*” (İnankur, 1997, s. 40) olan, teknik olarak son derece devrimci bir anlayışa giden yolu açan sanatçılar dönemin doğa düşüncesine uygun olarak şehirden, medeniyetin, gelişmenin, teknoloji, sanayi ve modern hayatın getirdiği kaotik yaşamdan kaçacakları huzur buldukları bir sığınak bulmuşlardır orada. Rousseau'nun öğütlediği gibi toplumdan/şehir yaşamından kaçan, Schiller'in Naif ve Duygusal Şiir/Şair'inde olduğu gibi doğadan ayrıldığı için acı çeken sanatçı tekrar ona dönüş yollarını aramaktadır, Fontainebleau Ormanı ve Barbizon köyü bu ihtiyacı karşılar.

John Muir'in ormanların, yabanıl, vahşi doğanın korunmasına, milli parkların oluşturulmasına öncülük etmesine benzer bir tavırla buraya kalıcı olarak yerleşen Théodore Rousseau da ormanların kesilmesini durdurmak üzere III. Napolyon'a başvurur. Bu başvuru sonrasında 1853'te imparator burada bir koruma alanı kurar. Théodore Rousseau ve Millet'nin yakın arkadaşları ve biyografilerinin yazarı Alfred Sensier, bu sanatçıların Fontainebleau Ormanındaki doğada gördükleri güzellik ve kokular tarafından sarhoş olup, bu orman tarafından ele geçirildiklerini yazar (Amory, 2007). Bu sanatçılar, doğada yaptıkları etütleri atölyelerinde tamamlıyorlardı ancak doğada yaptıkları gözlem ve eskizler için geçirdikleri zaman daha önceki resamlara göre bir hayli uzamıştı hatta Charles-François Daubigny bir tekneyi atölye haline getirmiş Sen Nehri üzerinde çalışıyordu. Doğa onların laboratuvarı olmasa da ikinci evleri ve atölyeleri halini almaya başlıyordu.

Barbizon Okulu kurucularından Théodore Rousseau, dini, tarihi, mitolojik konulu resimler yerine yaşadığı zamanı ve doğayı resmetmeye tercih etmiştir. Şekil 4.13'de Fontainebleau Ormanında, sabah saatlerinde hayvanların su içmesini betimler. Ancak neredeyse göğe ulaşmış ağaçların aralığından görülen gökyüzünde beliren sabah ışığının sarılığının üzerine vurduğu inekler ve su birikintilerinin yansımasıyla sanki sahne ilahi bir ışıkla yıkanmış gibi görünür. Sanatçının kır yaşamının olağan bir anında bulunduğu huzur, dinginlik ve bu sahne ile sarmalanmanın verdiği hazzı hissederiz. Gördüğü, duyumsadığı dünya, doğa mutluluk, huzur verici, diğer canlılar gibi insanlar için de besleyici, koruyucu ve bir sığınak olarak gösterilirken aynı zamanda düşsel ve estetik, bir başka dünyayı, bir cenneti anımsatır.



Şekil 4.13 Théodore Rousseau, *Fontainebleau Ormanı-Sabah*, 1849-1851, Tuval üzerine yağlı boya, 97,5 x 134 cm, Wallace Collection, Londra

<https://www.pubhist.com/w34928>



Şekil 4.14 Jean-Baptiste-Camille Corot, *Parkta*, 1862, Tuval üzerine yağlı boya, 47 x 48 cm, National Museum, Belgrad

https://www.wga.hu/html_m/c/corot/corot13.html

Bu sanatçılar farklı sanat anlayışlarına sahip olmakla birlikte ortak noktaları Fontainebleau Ormanı ve Barbizon'dur. Barbizon ekolüne dahil olmamakla birlikte

Fontainebleau Ormanı'nı ziyaret eden sanatçılardan Jean-Baptiste-Camille Corot ise bir yandan İtalya seyahatleri ile pitoresk görünüşleri resmine taşıırken diğer yandan Paris yakınlarındaki kırsal alanlarda, açık havada çalışıyor, pastoral doğa sahnelerini (Şekil 4.14) resmine konu ediniyordu.

Realizm akımının temsilcilerinden ve Barbizon köyüne yerleşen sanatçılardan bir diğeri, Millet ise dini, tarihi, mitolojik konulu resimler yerine yaşadığı zamanı, doğayı, kırsal hayatı gerçekçi bir şekilde resmeder. Şehir hayatından kaçmış kırsal sığınmıştır, çoğunlukla kendisi gibi kırsalda yaşayan insanları doğada çalışma anlarında gösterir. Normandiya'da bir kasabada çifti bir ailenin çocuğu olarak doğan Millet ve ailesi nesillerdir aynı çiftlikte yaşamıştır. Onun çocukken tıpkı Giotto gibi doğadan çizimler yaptığını, Paris'e, kent yaşamına hiç alışamadığını ve kolera salgını nedeniyle gittiği Barbizon'da kendisini yeniden eve dönmüş gibi hissettiğini belirtir Richard Muther (Muther, 1905). Millet çocukluğundan beri aşına olduğu köy yaşamını resimlerine yansıtır. Sanat tarihinde daha önce olduğu gibi dinsel bir çerçeve içinde ya da grotesk, alaycı bir tavırla değil. O Constable da olduğu gibi köy yaşamında, Paris'te bulamadığı, huzur, dinginlik, mutluluğu bulur. Doğada çalışan, emeği ile var olan insanı yansıtır resimlerine. Resimlerinin dönemin emeği yücelten, sınıf farklılıkları ve çatışmasını gündemine alan, Marx ve Engels'in düşüncelerinin yansıması olarak kapitalizm karşıtı sosyalist düşünceye uygun olduğu da düşünülmektedir. Ancak onun resimlerinde sanayileşme ve kentleşme tarafından son derece keskin bir şekilde koparılmadan önceki insanın tarımsal faaliyeti aracılığı ile doğa ile daha bütünlüklü bir yaşam sürdüğü bir dönemi görürüz. Sanayileşen, makineleşen dünyada, makineleşen ve makinenin dışlisine takılan, kentte hızlanan hayatın ve kalabalıkların arasına sıkışan, kendisine, bedenine, diğer insanlara ve emeğine yabancılaşan insanın karşısında çocukluğunda gördüğü ve Barbizon'da yeniden bulduğu daha samimi, huzurlu ve bütünlüklü bir yaşam vardır. İçinde büyüdüğü insanın emeği ile doğada var olduğu, bedenine, diğer insanlara, emeğine ve doğaya yabancılaşmadığı, insanın diğer insanlarla, birlikte aynı çevreyi paylaştıkları hayvanlarla ve doğa ile henüz bağlarını koparmadığı bir yaşamın hala devam edişini görür ve bunu resimlerinde yansıtmaya çalışır. Onun resimlerinde kent yerine köy hayatının, sanayi yerine tarımın, makine yerine el emeğinin ve doğaya yabancılaşan insanın yerine doğa ile bütünlüklü bir yaşam süren insanın konu edildiğini görürüz. Romantik pastoralde olduğu gibi nostaljik bir özlem değildir artık onun resmettiği, içinde yaşadığı zaman ve mekanda

gerçekleşen gözlemlerinin, Schiller'in naif yaklaşım olarak belirttiği anlayışa benzer, realist bir tutumla sunumudur.



şekil 4.15 Jean François Millet, *Ağıl, Ayışığı*, 1856-1860, Tuval zerine yağlı boya, 45,3 x 63,4 cm, The Walters Art Museum, Baltimore

<https://art.thewalters.org/detail/24760/the-sheepfold-moonlight-2/>

Ağıl, Ayışığı adlı çalışmasında (şekil 4.15) oban ve doğa arasındaki bütünlüklü ilişkiyi, Millet obanın şu sözleri ile daha da net ifade eder; *“Ah, keşke işimi görenlere gecenin ihtişamını ve dehşetini hissettirebilseydim! İnsanlara havanın şarkılarını, sessizliklerini, mırıldalarını duyurabilmeli. Sonsuzluğu hissetmeliler...”* (Millet). Ay, obanın işiyle doğada varoluşunu aydınlatırken, doğa karşısında büyülenen, sonsuzluğu hisseden ressam, çobanın ve ressamın çalışırken hissettiği bu duyguları ve doğayla bütünleşmeyi izleyiciye hissettirmeye çalışır.

Onun en ünlü resimlerinden biri “Başak Toplayan Kadınlar”ı (şekil 4.16) resmettiğinde 1848’de gerçekleştirilen son devrimin üzerinden dokuz yıl geçmiştir. Resim doğal olarak çalışan sınıfı yücelten bir tavır sergilemesi ile devrim ve sosyalizm fikrine bağlanabilir. Resmin orijinal adı: The Gleaners ise Türkçeye “Toplayıcılar” olarak çevrilebilir. Eski Ahit’te de yer aldığı gibi hasattan sonra geride kalan, yere dökülenlerin ihtiyaı olan insanlar tarafından toplanmasına izin verilirdi. Bu etkinlik, tarımsal hasat döngüsünün bir parçası olarak yıllarca uygulandı. Fransa’da da bu

gelenek devam ediyordu ancak Millet'nin resmi yaptığı dönemde, arazi sahipleri toplama hakkı için Toplayıcılar'dan para talep etmeye başlamıştı.



Şekil 4.16 Jean François Millet, *Başak Toplayan Kadınlar*, *Toplayıcılar*, 1857, Tuval üzerine yağlı boya, 83,8 x 111,8 cm, Musée d'Orsay,

Paris https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gleaners#/media/File:Jean-Fran% C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg

Resimde sınıf farkı görülmekle birlikte, Millet'nin konu edindiği sınıfa mensup kadınlar, işçi sınıfının da altında yer alan bir sınıftı. Belki de bu nedenle toprağa böylesi yakın, köklü ve kopmaz bir ilişki içinde gibi resmedilmişlerdi. Üzerindeki giysiler son derece eski, yırtık görünen kadınlar, para karşılığı değil topraktan edinecekleri ürün için çalışıyordu. Direkt doğadan ürün elde ediyorlardı ve bu en eski kutsal kitaba göre de bir haktı ancak Toplayıcılar resminde dinsel bir kanıtı ihtiyaç duymuyordu Millet. Göstermek istediği arka planda yer alan hasat edilmiş ürün tepcikleri, yanında yer alan ücretli işçiler ve at üzerinde yer alan toprak sahibi ya da bir gözetmen olan figüre karşılık, onlardan bağımsız önde yer alan Toplayıcılar'ın etkinliğiydi. Bu çalışma etkinliği bedenseldi. Kadınların bellerine bağlı küçücük bez bir bohçayı doldurmak için yakıcı güneşin altında saatlerce çıplak elleriyle ürün topladıklarını anlayabiliyoruz. Belleri eğilmiş, duruşları yorgun ama bir o kadar da kendilerinden emin, yaptıkları işi benimsemişlerdir. Üçü de farklı yaşlarda olan bu kadınların hayatlarının sonuna kadar aynı sınıfta ve bu etkinlikle var olmaya

çalışacaklarını hissediyoruz. Gökyüzünün altında, toprağın verdiği üründen dökülenleri toplayarak hayatlarını sürdüren, sadece bu toprağa ve göğe bağlı, arkadaki işçiler ve gözetmenin bile görmezlikten geldiği, önemsenmeyen, en altta, toprağa en yakın insanlardır bunlar. Toplayıcılar, Platon ve Aristoteles'ten beri gördüğümüz gibi varlık hiyerarşisindeki toprağa en yakın, en alt sınıfı temsil ediyor. Böylesi bir sınıfın varlığını, onun bedensel çalışma etkinliğini, toprakla ve doğa ile başka hiçbir sınıfın olmadığı kadar yakın ilişkisinin, resim konusu olarak en altlarda görülen manzara ve köy yaşamının gerçekçi bir betimini, 1857'de Salon'da seçkin sanat izleyicisinin karşısına koyar Millet. Zihinsel olduğu için yüceltilen bir iş yerine bedenle, elle yapılan, sanayi teknoloji, kentle, yeni olanla, ilerleme fikri ile uzaktan yakından hiçbir bir ilgisi olmayan, basit bir köyde, tarlada, kadınlar, en alt sınıfa mensup insanlar tarafından yapılan, doğaya bağlı en eski iş olan tarımla ilgili, toplama işi sergilenir. Kadın/erkek, insan/doğa, sanayileşme/tarım, kent/köy karşıtlığına, sınıflar arası eşitsizliğe eleştirel yaklaştığını söylemek yerinde olacaktır. Ancak tüm bu eleştireliliğine rağmen resme dinginlik hakimdir, hafif bir güneş ışığı ile aydınlanan resimde yumuşak tonlar kullanmıştır. 1848 Şubat devrimini hazırlayan eşitsizlik ve sorunlara rağmen besleyen, doyuran, aslında tüm insanlara yetecek kadar mahsül veren bir doğanın varlığı bu dinginliği sağlıyor gibidir.

Bu dönemde görünen dünyanın, akademik kanonlara uygun olarak klasik Batı sanatında olduğu gibi idealize edilerek sunumu yerine Millet, Courbet ve Damuier'de olduğu gibi gerçekçi (realist) bir şekilde resimlenmesini görürüz. Bu anlayışın akla vurgu yapan, gözleme ağırlık veren, bu dünyanın olgularına odaklanan, görünenin tek gerçek olduğunu öne süren pozitivist düşünceye dayalı olduğunu belirtebiliriz. Aynı zamanda her alanda sekülerleşme görünüyor, kutsal olan dinden olduğu gibi doğadan, manzaradan, her alandan çıkartılıyordu. Bu nedenle Romantik doğa anlayışı ve resmi de yavaş yavaş yerini realist bir üsluba bırakıyordu. Ne Hıristiyan ikonografisini, ne insan vücudunda bulunan ideali ne de Romantizmdeki gibi kutsallığı doğada arıyordu bu dönem sanatçıları. Tek gerçek yaşanmakta olan, gözle görülen ve deneyimlenen andı. Resimde bu anı sadık bir şekilde aktarmalıydı.

Darwin'in gözleme ve pozitivist düşünceye dayanan çalışmalarının da doğa düşüncesinde olduğu gibi sanata yansımaya başladığını belirtebiliriz. Onun bulduğu sonuçlar görünen dünya dışında bir gerçekliğin olmadığını gösteriyor, tüm kutsalları yıkıyordu. Türler arasındaki hayatta kalma savaşında olduğu gibi 1848 Şubat Devrimi ve sosyalist düşünce de sınıf mücadelesi öne çıkıyor, yaşanan dönemin gerçekleri doğa

düşüncesine olduğu gibi sanatçıların işlerine de yansıyor. Mücadele ve çatışma geleneğinin, akademik sanat anlayışının temsilcileri ile dönemin yenilikçi, modern sanatçıları arasında da gözleniyordu. Bu çatışma geleneğinin kırılmasına zemin hazırlarken, fotoğrafın bulunmasıyla birlikte ilk dönemlerde gerçeğin sunumu daha da önem kazanıyordu. İçinde yaşanan mekan ve zaman önem kazanıyor, sanatçılar sıradan insanları, mekanları, günlük, sıradan işleri kendileri oradaymış gibi resmetmeye başlıyordu. Courbet'in Taş Kırıcılar resmi Millet'in Başak Toplayan Kadınlar resmindekine benzer bir sınıfsal durumu ortaya koyup emeği öne çıkartırken Günaydın Bay Courbet'de sıradan bir anı, bir selamlaşma anını betimliyordu. Kendisini idealize etmeden, günlük kıyafetleri ile boya malzemelerini taşıırken gösteriyordu. Bir diğer resminde sanatçı kendi atölyesinin bir alegorisini sunuyor bir diğerinde ise babasının cenaze törenini resimliyordu. Doğa da bu nedenle ressam tarafından görüldüğü gibi, gerçekçi bir şekilde yansıtılmaya çalışılıyordu.



Şekil 4.17 Édouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1862-1863, Tuval üzerine yağlı boya, 81,9 x 104,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda_%C3%96%C4%9Fle_Yeme%C4%9Fi#/media/Dosya:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg

Édouard Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" (Şekil 4.17) çalışması, Giorgione'nin "Pastoral Sahne" (Şekil 3.80) ve "Fırtına" gibi işlerine, Raimondi'nin "Paris'in Yargısı" adlı gravüründen bir detaya yani Rönesans resmine, natüremorttan manzaraya

ve nü'ye kadar resim geleneğine bir çok gönderme içermekle birlikte hem figürler dönemin tanınan insanlarıdır hem de mekan gerçek Paris ve Seine Nehri'dir, resim bugünde, bugünün Paris'inde ve insanları arasında geçmektedir. Resim geleneğinin, bugünle ve gerçekle olan tezatlığı, resmin her ayrıntısında görülür. Giyinik erkek figürleri tıpkı Pastoral Sahne'deki gibi çıplak kadın figürleriyle ilgili görünmemektedir ancak öndeki nü figür artık onların esin perisi değildir. O ressam, izleyiciye tuvalin dışına direk bakarak, ressamla ve izleyiciyle direk ve farklı bir etkileşim içine girer. O artık sadece bakılan, seyredilen, mitolojik bir nü değil, bakıldığının farkında olan ve buna cevap veren yaşayan gerçek çıplak bir kadındır.

Manzaraya baktığımızda idealize edilmediğini, içinde tanrısallık, tinsellik barındırmadığını, huzur kaynağı bir sığınağa benzemediğini ya da izleyende soylu duygular uyandırmak için yapılmadığını görürüz. Manzara burada artık resmin geçtiği bir mekan, Paris'te bir parktır. Natürmort ise insana yaşamın geçiciliğini, ölümü hatırlatmak için değil bu parkta yenen bir yemekten artakalanlar olarak sunulur. Dönemin doğa düşüncesine, evrim teorisine ve pozitivistliğe uygun olarak her şeyin bu dünyada var olmakta, bu dünya ve bu zaman dışında bir gerçeklik olmadığını gösterir gibidir. Ölümü, tanrıyı, ideal kutsal olanı hatırlatmayı değil bugünün gerçeğini göstermeye çalışır.

Teknik olarak bakıldığında ise resim üç boyutlu mekân yanılsaması yaratmak yerine iki boyutlu bir resim düzlemine, tuval üzerine yapıldığını özellikle hatırlatmak ister gibidir. Perspektif ve derinlik algısını yok edecek şekilde, arka plandaki kadın figürü, klasik perspektif kurallarına göre daha büyük yapılmış, öndeki figürlerle aynı büyüklüktedir. Önde sağdaki figürle arkada yıkanan kadının elleri sanki birbirine değecek gibi, arada mesafe yokmuş gibi gösterilmiştir. Dönemin sanatçılarının Doğu sanatıyla, özellikle 1860'lardan itibaren Japon sanatçıların ukiyo-e baskılarıyla tanıştığını biliyoruz. Manet'nin 1868'de yaptığı Zola portresinde işaretleri görülen ukiyo-e ve Japonizm etkisi, geleneksel perspektif kurallarının kırılması ve resmin düzleşmesinde de etkili olmuştu. *“Matematiksel perspektifin olmaması, kompozisyonda birden fazla bakış açısının yer alması, iki boyutluluk...”* gibi özelliklere sahip bu resimler Barbizon ressamları ve izlenimciler tarafından Batı sanatına taşınır (Erden, 2016, s. 24). Bu resimde bu sürecin başlangıcına tanık oluyoruz. Geleneksel referanslar içeren resim teknik olarak da gelenekle mücadele ve yenileşme çabasını gösterir. Doğu etkisi aynı zamanda Batılı insanın doğaya artık sadece kendi açısından değil, Doğu etkilerini, ilerleyen dönemde primitivizmi de

ekleyerek, dönemin diyalektik anlayışına uygun olarak, yeni bir senteze ulaşmaya çalıştığını da gösterir.

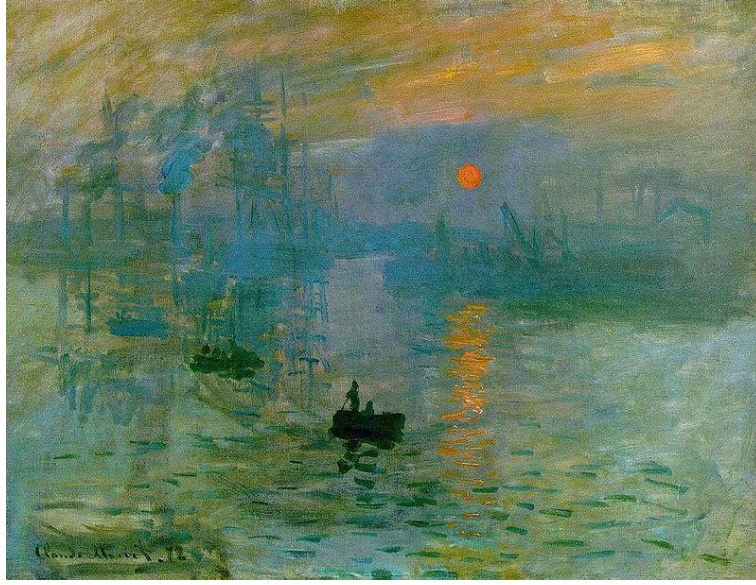
Neredeyse taslak, bitmemiş gibi bir izlenim verir resim. Barbizon ressamlarında da gündeme gelen tartışmada olduğu gibi resim de bu açıdan tartışmalara neden olmuş, eleştirilere maruz kalmıştır. Etüt-taslak/bitmemiş halde, sanki ressamın çalışması tamamlanmamış gibidir. Bu da dönemin doğa düşüncesindeki gibi her şeyin bir evrim içinde olduğunun yansıması gibidir. Sanatçının düşleminde bir araya getirdiği figürler pekala dönemin gerçek yaşayan insanlarıdır. Onları bir tuval üzerine yerleştirmiştir, pekala perspektif ve derinlik izlenimi vermeyi isteyebileceği gibi bunu reddedebilir de. Resmi istediği noktada bitirebilir. İzleyici de bu farklı tarihi göndermeleri kendi zihninde yorumlayabilir, zihindeki kategorilere uygun olarak mekanı algılayabilir ve resmi zihninde tamamlayabilir. Resmin aşamaları, evrimi ona her bakan izleyici tarafından farklı duyumsanabilir ve zihninde oluşturulmaya devam eder. Hayat gibi, doğa gibi, dünya gibi sanat da sürekli bir oluş hali içinde; anlam, içerik okuması bakımından değişmeye, yenilenmeye, yeni formlar üretmeye devam edecektir. Resimde renkler de bazı bölgelerde karıştırılmadan yan yana, kalın fırça vuruşları ile uygulanmıştır. Fırça vuruşlarının belli olması resmin dönüşüm aşamalarını yansıtırken, illüzyon yaratmak yerine resim olma gerçekliğini artırır. Resim bu fırça vuruşlarının zihinde birleştirilmesi, dönüşümü ile oluşur, tamamlanır. Ressam izleyiciye bir şok ve yabancılaştırma etkisi uygulayarak onu idealize edilen bir dünya yerine tek gerçek olan yaşadığı, gördüğü dünyanın gerçekliğine döndürmeye çalışıyor gibidir.

Darwin, Humboldt ve Haeckel'in buluşları ve teorize ettiği üzere doğanın evrim halinde olduğu; Schelling'in doğa felsefesinden, Romantik doğa korumacılığından geçerek Bergson ve Whitehead'de doruğuna ulaşan modern doğa düşüncesinde olduğu gibi doğanın sürekli bir oluş, yenilenme halinde olduğu görüşü en belirgin olarak görsel ifadesini İzlenimcilikte bulacaktır. Ancak İzlenimcilikte gördüğümüz değişime yaklaşım ve doğa düşüncesi ile evrim teorisine bağlı doğa düşüncesindeki sürekli değişim fikri arasında çok önemli bir fark olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Evrim düşüncesinde mücadele, güçlülerin, doğa koşullarına en uygun olanların, adapte olanların hayatta kaldığı, yeni türler yarattığı, sürekli bir değişim evrim söz konusuydu. Ya da Humboldt da olduğu gibi bu değişimleri türler arasındaki ilişkiler ve yardımlaşma sağlıyordu. Uexküll'ün "umwelt" teorisinde olduğu gibi sürekli değişen dünyada her canlının kendi öznesi olduğu ayrı bir dünyası vardı. Romantik

doğa düşüncesinde doğaya içkin tanrısallık vardı, Schelling’de, sürekli değişse de çatışmalardan sentezle üst varlık tabakalarına doğru ilerliyordu. Ancak Empresyonizmde ortaya çıkan sürekli değişim halindeki doğa bu anlayışlardan şu noktada ayrılıyordu; doğa sadece görünüşten, duyumlardan oluşuyordu ve gerçekliği görünüşten ibaret olan doğa sürekli değişiyordu.

İsmail Tunalı, Empresyonizmi, ilk olarak Hume’da daha sonra 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Ernst Mach’ın felsefesinde görülen izlenim ve “duyum” üzerinden açıklar. Bu görüşe göre, insanın dış dünyadan edindiği bilgi, ilk halde izlenimlere, duyumlara dayanır. Mach’a göre, “*obje duyumlardan meydana gelir ve her obje duyumlar grubudur, dış dünya da duyumların toplamından ibarettir.*” (Öndin, 2019, s. 24). Renk, ses, ısı gibi duyum elemanları sürekli bir değişim halinde var olurlar. Bunların arkasında değişmeyen bir öz, kendinde şey, numenler alanı yoktur. Her şey görünüştür. Duyum elemanları ve arasındaki bağımlılık bu sürekli değişen görünüşler dünyasındaki birliği düzeni tesis eder. Ancak burada en önemli nokta olarak duyum elemanlarının insan süjesi tarafından algılanarak objeler dünyası, yani doğanın var olduğunu belirtmek gerekir. Bu, süjenin duyumlarından oluşan bir doğadır ve konstrüktiftir (Tunalı, 2013, s. 15-23). Empresyonizmdeki doğa düşüncesi, evrim teorisindeki gibi sürekli değişim ve oluş halinde bir doğa tasarlamakla birlikte sadece görünüşler dünyasından ve duyumlardan hareket eder. Duyumlar ise dış dünyaya doğaya değil yine süjeye, insana göre kurulur. Yine süjenin, insanın kurduğu bir doğa söz konusudur.

Empresyonizmin buradaki yeniliği, Nicolas Bourriaud’un belirttiği gibi, iki bin yılı aşkın bir süre boyunca doğanın, insan hikayesinin arka planı, tiyatro sahnesi olarak resmetmekten vazgeçmesiydi. Aldığı eleştirilerin nedeni ise “*insanların konturlarını flulaştırması ve onları atmosfere karıştırması, fırça darbelerinin figürleri yapay bir şekilde birbirinden soyutlamak yerine üst üste bindirmesiydi*”. Bu tutum ona göre klasik temsil ideolojisinden (figür/arka plan), “*doğanın efendisi ve sahibi*” olan insan anlayışından uzaklaşmanın sanattaki ilk adımıydı (Bourriaud, 2019, s. 20). Bourriaud’nun altını çizdiği üzere insan ve arka planı olarak temsil anlayışı, insan-doğa düalizmi sanatta terk ediliyordu. İnsanın doğanın sahipliği ve efendiliği anlayışı henüz bu dönemde değişmemişti. Bunun gerçekleşmesi için 1960 sonrası çevreci hareketler beklenecek, insanın gezegen üzerindeki dönüştürücü etkisine yönelik eleştiriler de bu dönemde ağırlık kazanacaktı.



Şekil 4.18 Claude Monet, *İzlenim: Gün Doğumu*, 1872-1873, Tuval üzerine yağlı boya, 81,9 x 104,5 cm, Musée Marmottan Monet, Paris

https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg

Tekrar İzlenimciliğe döndüğümüzde, doğayı görünüşler alanı olarak sürekli değişim içinde gören bu anlayışta formun, figürün ve tüm doğanın değişiminin optik olarak görüldüğünü söylemek yerinde olacaktır. Mevsimlere, günün saatlerine, değişik ışık ve atmosfer koşullarına göre sürekli değişen, değişmeyen tek şeyin değişim olduğu, akıcı, flulaşan bir doğa görürüz. Bu etkileri en net şekilde gösteren ve akıma adını veren *İzlenim: Gün Doğumu*'nda (Şekil 4.18), Monet, Le Havre'de bir limandaki gün doğumunun bir anlık görünüşünü, kendisi üzerinde yarattığı izlenimi, duyumu resimler. Resimde, daha önce hiçbir sanatçının görmediği gibi görülmüştür doğa. *“Yalnız duyu yoluyla kavranan doğa görselleştirilir.”* (Öndin, 2019, s. 24). Resimde çizgi ve form bütünlüğünü koruyan, kesin olarak ayırt edilebilen hiçbir şey yoktur. Her şey renk lekelerine, ışık etkilerine, atmosfere, bir izlenime dönüşmüştür.

Akıp geçen zamanın ve ışığın etkisi ile değişen görünüşler doğasına odaklandığı için Monet aynı konu, nesne üzerinde (Rouen Katedrali ve saman yığınları gibi) farklı mevsim, hava koşulları ve günün farklı saatlerinde çalışmalar yapar. Bu Barbizon Ekolü etüt çalışmalarına bağlanmakla birlikte artık bitmemiş bir taslak olup olmadığı konusunu tartışmak gereksizdir. Amaç zaten sürekli değişen andaki, sürekli değişen renk, atmosfer, ışık ve hareketi yakalamaktır. Bunlar bir etüt çalışması gibi hızlıca

yapılır, konu önemsizdir, önemli olan değişimin etkisidir. Bu dönemin değişen dünyası, fotoğrafın bulunması gibi birçok farklı nedene bağlansa da doğaya yaklaşma biçimi, insan figürünün de içinde eridiği sürekli oluşu, değişimi, akış halini tuvale taşıma üzerinedir.



Şekil 4.19 Vincent van Gogh, *Yıldızlı Gece*, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 73,7 x 92,1 cm, Museum of Modern Art, New York

https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Dosya:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg

Doğanın akış halindeki durumunu ise en net şekilde van Gogh'un resimlerinde görürüz. O kendi ruh durumunu, duygularını doğanın renklerinde, hareketinde gösterir. Yıldızlı Gece (Şekil 4.19) resminde öndeki servi ağacı rüzgarda salınan bir hareketten daha fazlası yerden gökyüzüne doğru uzanan hareket halindeki bir alev gibi görünür. Kent manzarası oldukça küçük bir yer kaplar ve gökyüzünün ışığını yansıtır. Resimde figür yer almaz. Gökyüzü ise resmin büyük bir bölümünü kaplar. Yıldızlar sanki servinin taşıdığı alevi almış, ateş topları gibi kendi etrafında dönmektedir. Gökyüzünün hareketi ise Turner'in denizdeki girdapları ya da Japonizmin etkisi ile Hokusai'nin büyük dalgası gibi son derece büyük bir hareketi yansıtır hatta türbülansa benzetilir. Öndin, Glesier'den yaptığı aktarımda, "*van Gogh'un psikolojik olarak en çalkantılı döneminde yarattığı eserlerinin doğadaki türbülans akışını*" yansıttığını, "*onun fırçasının doğanın fırçasına*" dönüştüğünü yazar (Glesier, 2015, s. 1 aktaran Öndin, 2019, s. 47). Bir suyun akışı gibi tüm resim hareket halindedir, ışık ve renkle

ve bunların yansması ile yıkanmıştır. Ayrıca sanatçının ruh hali, yoğunluğu ışık, renk, hareket ve doğaya aktarılır, sanatçının ve doğanın enerjisi resme yayılır.



Şekil 4.20 Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1895, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, Barnes Foundation, Pensilvanya

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg

Monet'nin aynı konuyu farklı ışık ve atmosfer koşullarında defalarca resmetmesi gibi Cézanne da "Sainte-Victoire Dağı"nı (Şekil 4.20) defalarca resmeder. Ancak Cézanne, değişen atmosferin etkisini, görünüşte değişeni değil, değişim içinde aynı kalanı göstermeye çalışır. Özellikle yaşamının son döneminde sürekli resmetmeye döndüğü dağda, zamansız, kalıcı, değişmeyen özü bulmaya çalışır. Doğadan duyumla elde edilen bilgiyi sağlam bir geometrik yapıya dönüştürmeyi amaçlar. Hem gözleme hem de düşünsel bir tasarıma dayalıdır onun resmettiği doğa. Doğanın geometrik bir yapıya, ölçü, oran ve uyuma bağlı olarak yaratıldığı görüşü Platon felsefesinde ve Hıristiyan düşüncesinde yer alır. Platon düşüncesinde geometriye kutsallık atfedilir (Öndin, 2019, s. 50-53). Aynı zamanda bu yaklaşımı Wilhelm Worringer'in belirttiği gibi ilkel insanın doğayı değişken özelliklerinden arındırarak geometrikleştirmesinde, soyutlamasında olan yaklaşıma da benzetebiliriz. Zira bu dönemde primitivizm ağırlık kazanmaya başlamış, doğa durumundaki yaşamın doğaya naif yaklaşımı sanatçılara ilham olmaya başlayacaktı. Bu yaklaşımın en belirgin örneği de "modern, medeni"

Batı dünyasından uzaklaşarak Tahiti'ye yerleşen Gaugin olur. Daha önce de belirtildiği gibi doğanın ve insanlığın bozulmamış, en saf-naif hali, yitirilen cennete, vahşi doğaya dönüş arzusu, Romantik bir özlem duygusunun ifadesidir. Ancak Gaugin Paris'e yakın bir orman köyüne değil yerlilerin yaşadığı egzotik bir adaya yerleşmeyi tercih etmiştir. Gaugin naif bir doğal hayata dönmeye çalışırken "*sanatın esas kaynağına dönme arzusu*" da hisseder (İnankur, 1997, s. 78). Gaugin, hem doğal, egzotik, medeniyet öncesi bir hayata dönmeye çalışırken sanatında da dolaysız, yalın, doğrudan ve doğal bir ifadeye ulaşmaya çalışmış, renkleri saf haliyle ve bloklar oluşturacak şekilde ve duyguların ifade aracı olarak kullanmıştır.

Gaugin, Tahiti'deki yaşamına dair aldığı notlarda 63 gün süren bir yolculukla geldiği Tahiti'de (Papeete) kaçtığı Avrupa'yı görür. Üç ay kaldığı ilk ziyaretinde Papeete'yi çoktan Avrupalılaştırmış bularak aradığı primitif cenneti bulamamın hayal kırıklığına uğrar (Gaugin, 1919, s. 5-7). Bulduğu, Batı medeniyeti tarafından ele geçirilmemiş, kirlenmemiş bir cennet değil, bir Fransız kolonisidir. Gaugin aslında Doğu'nun sanatını öğrenmek ve Paris'e döndüğünde resim adına kendisini güçlendirmesini beklediğini yakın arkadaşı Emile Bernard'a söylemiştir (Bowness, 1971, s. 11). 19. yüzyılda, Oryantalizm, Japonizm ve primitivizmle Batılı olmayan tüm farklı kültürlerin Batı kültürüne dahil edilerek bir tür kültür kolonyalizmi şeklinde Batılı gözün zevkine hitap edecek şekilde temellük edildiğini görürüz. Takip eden yüzyılda da Batı kültürü tüm dünyayı ele geçirecek, bir tür tek kültürlüğe geçilecektir. Gaugin'in tavrı sanatsal bir saflığa, doğanın en ilkel haline ulaşarak sentezlemeci, simbolist ve naif bir sanata ulaşmak olmakla, hatta Tahiti'de otantik kültürlerin Batı tarafından bozulduğunu eleştirel bir şekilde dile getirmekle birlikte onun Batılı erkeğin gözünden Doğu'ya bir bakış sunduğunu da belirtmek yerinde olacaktır.

Gaugin Tahiti gibi kültürlerin Batı tarafından yok oluşuna dair eleştirel bir bakışı yine Noa Noa'da anlattığı Tahiti inancında yer alan bir hikayede özetler. Taaora ve Hina aynı Tanrı'nın farklı yönleridir. İlki Taaora ruh ve zeka, erkektir, Hina ise madde ve beden, kadındır. Her ne kadar Batı kültüründe hakim olan ruh/beden, zeka/madde, erkek/kadın ikiliğine benzer gibi görünse de aslında tüm doğanın özü olan bu iki yön bir birlik oluşturur. Madde, beden ölmek durumundadır ama onunla bütün olan ruh da ölecektir ama ölüm yeni formların doğuşunu yansıtır. Gaugin, bunu hayatın evrimi, maddenin birliği olarak özetler. Dönemin hakim düşüncesi evrim anlayışının yansımaları da görülür bu hikayede. Anlatılan öyküde ölüm bir doğuma dönüşür, madde yeni formlara dönüşerek hayatın devamlılığını sağlar. Ancak şunu açıkça

duyumsamıştır ki özellikle belirtir; Batı'nın sömürgesi olarak “*Tahiti ölecektir, Tahiti tekrar doğmamak üzere ölecektir.*” (Gauguin, 1919). Gauguin'in notları benzer kültürlerin de zamanla yok olacağını haber verir gibidir.

“*Sanatın mesajı yoktur olsa olsa yaşama sevinci vermesidir*” diyen Matisse ise, nesnelere değil aralarındaki ilişkileri, uyumu, armoniyi, oluşan atmosferi, bu ilişkilerden kendisinde kalan etkileri, duyumu son derece yalınlaştırarak resmeder (Günay, 2020). Sanatı yaşama sevinci vermesi üzerinden tanımlayan Matisse'in aynı isimli (Şekil 4.21) tablosunda doğadaki figürler, figürlerin hareketleri, kullandığı renkler, çizgiler ve bunların arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi ile oluşan uyum ve atmosferle yaşam sevincini hissettirmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Resimde flüt çalan, çiçek toplayan, kaval çalarak sürüsünü otlatan, uzanan çıplak figürler, öpüşen dans eden insanlar görürüz. Doğada, belki bir cennet bahçesinde, Arkadya'da, Romantik pastoral bir sahnenin içinde gibidirler.



Şekil 4.21 Henri Matisse, *Yaşama Sevinci*, 1905-1906, Tuval üzerine yağlı boya, 176,5 x 240,7 cm, Barnes Foundation, Pensilvanya

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

Resminde kendisinin en çok ilgilendiği şeyin “*ne ölü doğa ne manzara daha çok insan figürü*” olduğunu dile getiren (Matisse, 1908) diğer yandan bu resimdeki gibi insanı doğa ile uyum içinde, doğada mutlu, huzurlu, neşe içinde resmeder. Doğanın, insanın hikayesine arka plan olarak gösterildiği klasik gelenekteki sahnelere, figürlere göndermeler olmakla birlikte, doğa bu resimde, hissedilen sevincin kaynağı,

figürlerden ayrılmayacak şekilde yaşam sevinci duyumunu veren ortam, atmosfer olarak verilmiştir. Figürler bu sevinci muhtemel bir ilkbahar gününde, güneşle yıkanan bir doğanın, çıplak oldukları cennet bahçesinin, ilkel bir doğa durumunun içinde bulurlar. Matisse, modern, kentli, yabancılaşma yaşayan insanın özellikle Rousseau'dan beri görüldüğü üzere doğa durumuna dönme çabasını hissettirir. Doğu'da olduğu gibi resminde yalın formlar, stilistik, dekoratif düzenlemeler ve Fovlar (Vahşiler) olarak anılmalarına da neden olacak "ilkel", doğal, parlak renkler, enerjik fırça vuruşları kullanması yabancı ama aynı zamanda insancıl bir doğaya dönen insanın yaşama sevinci hissini daha da yoğun hissetmemizi sağlar.

İnsanın doğaya ve diğer canlılara karşı içgüdüsel olarak pozitif yönde bir eğilim ve ihtiyaç hissetmesini Edward O. Wilson'ın biyofilik hipotezi üzerinden açıklar Didem Kara. Afrika savanalarında yaşayan ilk insanlar, doğayı yiyecek veren, barınmasını sağlayan koruyucu, besleyici bir anne olarak görmüş, bu düşünce ve duygu gen aktarımı ile nesilden nesle aktarılmıştır. Bu nedenle günümüzde insan hala doğada, diğer canlılarda, biyofilik uyaranlarla karşılaştığında keyif hisseder (Wilson ve Zülal'den aktaran Kara, 2004, s. 4-5).

Resim hem içerdiği biyofilik uyaranlar, doğa öğeleri ile hem de canlı renk kullanımı, resmin ahengi, armonisi ile keyif, sevinç, tazelenme, canlanma hissi uyandırır da Ingres'in hayali, Oryantalist sahnelerindeki gibi Batılı erkeğin düşsel dünyasında yarattığı açık havadaki bir harem sahnesi olarak da algılanabilir sahne. Oysa resim farklı eleştirel okumalara açıktır. Ekofeminizmin getirdiği eleştirel bakışa uygun bir okuma yapıldığında, kadın doğa ile özdeşleştirilmiş, hem kadın hem doğa verdiği sevinç, haz duygusu üzerinden temsil edilmiş görünür.

Monet gibi İzlenimciler, görünüşün bir anlık izlenimine odaklanırken, Matisse, farklı zamanlardaki doğa gözlemlerinden oluşan duyumu yansıtmaya çalışırken, Picasso ve Kübist ressamın işleri ise Bergson'un süre, durée ve sezgi kavramlarını yansıtır. Onun süre kavramı, ölçüme dayalı, bölünebilir, homojen bir zaman algısı yerine, içinde farklı yoğunlaşmaları da içeren, tıpkı evrim düşüncesinde olduğu gibi tamamlanmamış, sonu olmayan süreç ve oluşu ifade eder. Bu sayede birçok farklı anın, yaşantının tek bir anda birikmesinde, yoğunlaşmasında olduğu gibi farklı anlarda görülebilecek görüntülerin aynı tuval üzerinde gösterilmesi de olanaklı olur. Apollinaire'e göre, Einstein'in görelilik kuramı, dördüncü boyutla ilgili yeni teoriler de aynı nesnenin farklı açılardan görünecek şekilde zihinsel bir tasarımdan geçirilerek konstrüktif, inşacı bir yaklaşımla bir araya getirilmesi üzerinde etkili olur. Aynı anda

ve aynı noktadan bakma üzerine kurulan Öklid uzamı ve Brunelleschi'nin lineer perspektifinin yıkılmasını gördüğümüz bu sanat anlayışında, form parçalanır, analiz edilerek gözün farklı noktalardan gördükleri tıpkı ilkel kabile sanatlarında, Afrika ve Mısır sanatında olduğu gibi tekrar bir araya getirilir. Afrika masklarının dolaysız, doğrudan anlatımından etkilenen Picasso ve Braque'ın işlerinde primitif etkiler de görülür. Bu tutumda doğa durumuna, ilkel, vahşi olana dönme anlayışına benzer bir yaklaşım görüldüğünü söyleyebiliriz. Ancak kolonyalizmin sonucu olarak sömürgeleştirilen topraklardan getirilen (ya da yağmalanan) halk sanatı örneklerinin müzelerde sergilenmesi söz konusu olur bu dönemde. Bunları gören Batılı sanatçıların da sanata bu etkileri aktardığını görürüz. Bu bir yandan geleneksel Batılı mimesis, perspektif anlayışının ve resim kurallarının yıkılmasına neden olurken diğer yandan Batılı bakışın bu halkların sanatını da temellük ettiğini görürüz. Gaugin'in Tahiti örneğinde olduğu gibi sömürgeleştirilen toprakların, doğal kaynakları, iş gücü, kadınları, kültürleri de ele geçirilmiş olur.

Batı sanatında ise Cézanne'nin değişmeyen özü ararken doğada gördüğü geometri onları etkiler. Bu etkiler sonucunda vardıkları sonuç ise doğanın, yöneldikleri objenin tıpkı bir matematikçi tarafından parçalanarak incelenmesi, analizini doğurur. Bu süreç, duyuşal değil zihinsel bir süreç olarak ortaya konur. Kısaca söylemek gerekirse sürekli değişen görünümünün bir illüzyonunu tuvale geçirmek yerine doğadaki nesnelerin formunun düşüncesine, analizine, analitik olarak kavranmasına ve kavrama doğru giden bir yolu benimserler. Bu dönemin sürekli değişim halindeki dünyasının düşünsel olarak kavranmasıyla düşünülen bir dünya yaratılır. Picasso'nun az sayıdaki manzaralarından biri olan İki Figürlü Manzara'da (Şekil 4.22) Cézanne'nin resimlerinde gördüğümüz gibi doğayı geometrize edilmiş şekilde buluruz. Primitif etkilerin de hissedildiği resimde figürler adeta ağaçlarla bütünleşmiş ayırt edilemeyecek duruma gelmiştir. Değişen doğanın özü düşünülen dünyada, geometride bulunmuştur. Matisse'in duyuma dayalı ve yaşam sevincini hissettirmeye çalıştığı resmindeki kıvrımlar, canlı renk tonlarına karşın burada doğa ve figürler toprak tonları ile verilmiş, çoğunlukla köşelerden oluşan geometrik formlar ağırlık kazanmıştır. Resimde insan ve doğanın bütünleşmesine tanık olmakla birlikte onun sanat tarihinde önemli bir dönemeç olan Avignonlu Kızlar tablosu ise Batılı erkeğin, seyreden, seçen, hakim olan, üstünlük kuran bakışını yansıtır. Üstelik bu bakış kadına yönelik olduğu gibi Batılı olmayan halklara, ilkel, vahşi olana ve kadının özdeşleştirildiği doğaya da yöneliktir.



Şekil 4.22 Pablo Picasso, *İki Figürlü Manzara*, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 73 cm, Musée Picasso, Paris

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1908,_Paysage_aux_deux_figures_\(Landscape_with_Two_Figures\),_oil_on_canvas,_60_x_73_cm,_Mus%C3%A9e_Picasso,_Paris.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1908,_Paysage_aux_deux_figures_(Landscape_with_Two_Figures),_oil_on_canvas,_60_x_73_cm,_Mus%C3%A9e_Picasso,_Paris.jpg)

“Bazı dünya fuarlarında ‘gerçek ilkeller’ in sergilenmesine varacak boyutlara ulaşan ve günümüzde “Batı sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak ele alınmaya” başlansa da Antmen’e göre sanatta görülen primitif kaynaklardan beslenme “burjuvaziye ve burjuva değerlerine... Avrupa sanat akademilerinin köhnemiş muhafazakar sanat anlayışlarına” bir tepkidir (Antmen, 2008, s. 36). Bu tepkiyle ve Nietzsche’nin “insanda büyük olan, onun köprü olmasıdır, erek değil...” (Nietzsche, 1997, s. 8-9 aktaran Öndin, 2019, s. 88) sözünden hareketle, insanlar arasında ve sanatta daha üstün olanla, yeniyile, gelecekle köprü kurmaya çalışır Die Brücke sanatçıları. Onlar sanatı, dış doğanın mimesise uygun birebir kopyasını yapmak yerine modern toplumun getirdiği yabancılaşma, mekanikleşme, tek tipleşme gibi sorunlara karşı kendi bireysel iç dünyalarının, içsel doğalarının dışavurumu olarak görüyorlardı. Bu nedenle de “bireyin içinde yabancılaştığı medeni toplumdan sıyrılarak doğaya, çıplaklığa sığınması gerektiğini” (Erden, 2016, s. 144) düşünüyorlar, yaz aylarında Dresden yakınlarındaki göllere seyahat ederek sanayileşmenin etkilerinden ve kaotik kent yaşamından kaçmaya, ilkel, basit bir yaşamı deneyimlemeye çalışıyorlar, doğada çıplak modelden çalışmaya yöneliyorlardı.



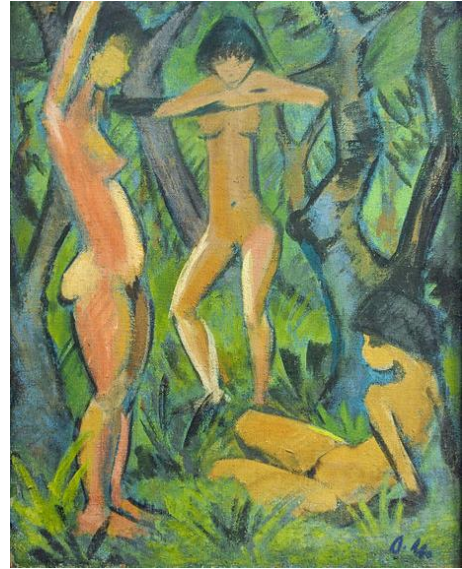
Şekil 4.23 Ernst Ludwig Kirchner, *Moritzburg'da Yıkananlar*, 1909- 1926, Tuval üzerine yağlı boya, 151,1 x 199,7 cm, Tate Modern, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kirchner-bathers-at-moritzburg-t03067>



Şekil 4.24 Karl Schmidt-Rottluff, *Kumsalda Yıkananlar*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 88 x 101 cm, Sprengel Museum, Hanover

<http://impressionnistes.canalblog.com/archives/2011/01/28/20244713.html>



Şekil 4.25 Otto Mueller, *Ormanda Üç Çıplak*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 110,5 x 85 cm, Sprengel Museum, Hanover

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCller_Otto_Drei_Akte_im_Wald_Sprengel_Museum_01.JPG

Öndin'e göre, Dresden'de o dönemde görülen “güneşe tapınma ve nüdizm”den de etkilenen grup doğada özgürce hareket ediyor “modern ilkeller” gibi yaşıyordu (Öndin, 2019, s. 89, 92). Batının değerleri yerine ilkel halkların doğada çıplak yaşamından etkilenirler. Ernst Ludwig Kirchner'in “Moritzburg'da Yıkananlar” tablosundan (Şekil 4.23), Karl Schmidt-Rottluff'un “Kumsalda Yıkananlar” (Şekil 4.24) Otto Mueller'in “Sarı Nülü Manzara”, “Ormanda Üç Çıplak” (Şekil 4.25) gibi resimlerine kadar doğa ve çıplaklık, nüeler, doğada uzanan, yıkanan kadınlar, doğada çıplak kadın teması sık sık tekrarlanır bu dönemde.

Matisse'in Yaşama Sevinci, Picasso'nun Avignonlu Kızlar, Die Brücke sanatçılarının doğada nü çalışmalarından (bu sanatçıların Doğu'ya ve ilkel toplulukların sanatına yönelmelerinden, daha saf ve ilkel olana dönerek geleneksel sanata karşı çıkmalarından) birkaç yıl sonra hatta eş zamanlı olarak İtalya'daki bir grup sanatçı ise ilgilerini doğadan makineye, teknolojik ilerlemeye, hıza dinamizme ve geleceğe çevirir. Sanayileşme, makineleşme, kapitalist üretim ilişkileri nedeniyle kalabalıklaşan kentlerde hissettiği yabancılaşma nedeniyle, Romantik dönemden itibaren insan teknoloji ve akıldan uzaklaşıp doğaya dönmeye çalışmıştı. Rousseau, Barbizon Köyü'ne yerleşirken van Gogh Fransa'nın güneyine inmiş, Gaugin ise Tahiti'ye gitmiş, Die Brücke sanatçıları yazlarını göl kenarında doğada “modern ilkeller” gibi yaşayarak geçiriyordu. Diğer yandan İtalya'da Fütüristler ise ilkel, vahşi, yabani doğaya dönmek, eski altın çağa nostaljik bir özlem duymak yerine 17. yüzyıldaki gibi makine ve teknolojinin geleceği yaratacağına inanıyor, makineyi estetikleştiriyor, insan-makine arasındaki etkileşimi öne çıkartıyordu. Eskiye, tüm gelenekleri yıkmak, yeni, modern bir dünya yaratmak istiyorlardı. Doğa fenomenleri ile çevrili bir cennet bahçesi yerine makinelerle kuşatılan teknolojik bir gelecek ütopyası kuruyorlardı. Bilim, teknoloji, makine, endüstri, insanın doğaya karşı kazandığı zaferin göstergeleri haline geliyordu. Bu nedenle doğa ya da insanların üretimi geleneksel sanat yerine makineler daha estetikti. Makine ve teknolojiye önem vermeleri nedeniyle dingin, sakin, huzurlu bir doğaya sığınmak yerine hareket, hız, dinamizme, yeniye ve değişime odaklanıyorlardı. Buradaki sürekli hareket ve değişim, doğanın organik bütün olarak algılandığı anlayıştan son derece farklıydı. Makinelerle ve teknoloji ile hızlanan modern hayatın getirdiği karmaşa, dinamizm, enerji, sürat, coşkuydu aradıkları. Bir sokak lambasının ışığı, güneşten, gün doğumunun izleniminden daha estetikti. Doğanın renkleri, sıcaklığı yerine trenler, silahlar,

makineler, motorlar, çıkardıkları sesler, gazlar, gürültüyü resme taşınmaya çalışılıyordu.

Giacomo Balla'nın, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi"nde (Şekil 4.26) metal tasma ile sahibi tarafından gezdirilen evcil bir köpeğin yürüyüşünü görürüz. Köpeğin ayakları, kuyruğu, tüm bedeni hareket halindedir. Sahibinin ayakları da dinamizmi yansıtır. Resim tümüyle hareketi, dinamizmi, hızı, zamanın hızla değişimini, doğanın bilim, teknoloji ve makine ile kontrol altına alındığı, parlak bir geleceği çağırır. Vahşi, kendi doğası içinde bir hayvan yerine evcilleştirilmiş, insanın doğaya karşı kazandığı zaferi hatırlatan metal tasmayla gezdirilen bir köpektir gördüğümüz. Doğa insandan bağımsız değildir artık, tasma takılmış, kontrol altına alınmıştır. Korkutucu değil, eğlendirici, insana eşlik eden bir süs köpeğidir. Fütüristler için insan-doğa karşıtlığı insan lehine sonsuza dek ortadan kaldırılmıştır.



Şekil 4.26 Giacomo Balla, *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 95 x 115 cm, Albright-Knox Art Gallery, New York

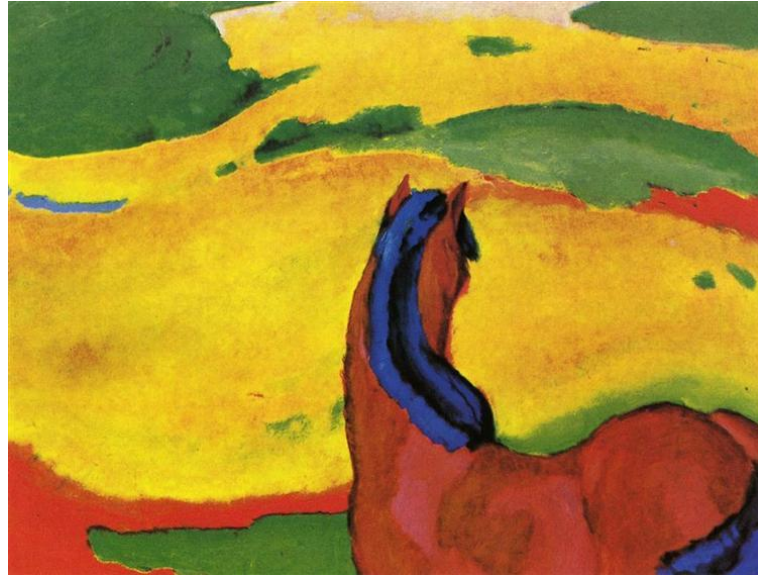
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/balla-giacomo/giacomo-balla-tasmali-kopegin-dinamizmi/>

20. yüzyılın başlarında Fütüristlerin, hızla değişen dünyayı, makineleşme ve modernleşmeyi sevinç ve coşku ile karşıladığı, Balla'nın evcilleştirilmiş bir köpeği hız, sürat ve dinamizmi yansıtacak şekilde betimlediği dönemlerde, Almanya'da Franz

Marc ise modern dünyanın getirdiği yabancılaşmaya çare olarak insan dünyasından kaçarak, doğal hayata, hayvanların dünyasına kaçar. Marc'ın doğaya bu yaklaşımı, Rousseau'dan beri farklı şekillerde gördüğümüz doğa durumuna dönüşe benziyor, doğa Constable'daki gibi modern hayattan kaçtığı sığınak, huzur veren, ruhunu iyileştiren başka bir alem haline geliyordu. Aynı zamanda insanın modern yaşamından çıkardığı mistik, tinsel, ruhsal güçleri içinde barındırıyordu.

Marc, *Çayırdaki At* (Şekil 4.27) adlı çalışmasında, Friedrich'in manzarayı seyreden, arkadan gördüğümüz figürleri gibi ön plana arkadan görünen bir at yerleştirmiştir. Nasıl ki Friedrich'in resimlerinde öndeki figür bir aracı görevi görüyor ya da onun yerine geçip manzaraya onun gözü ile bakmamızı istiyorsa Marc da bu atın gözünden doğayı algılamamızı ister gibidir. Marc'ın aşağıdaki sözleri, dünyanın bir hayvanın gözünden nasıl görüldüğünü merak ettiğini ve bunu sanatına yansıttığını gösterir;

Bir sanatçı için, doğanın bir hayvanın gözüne nasıl yansıdığından daha gizemli bir şey var mıdır? Bir at dünyayı nasıl görür, ya da bir kartal, geyik veya bir köpek? Hayvanların imge çemberlerini sezme için kendimizi hayvanın ruhuna daldırmak yerine onları bizim gözümüze ait bir manzaraya yerleştirme geleneğimiz ne kadar da kötü ve ruhsuz... (Marc, *Schriften*, s. 99 aktaran Fischer, 2013/2014, s. 48; Marc, 1968)



Şekil 4.27 Franz Marc, *Çayırdaki At*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 85 cm, Folkwang Museum, Essen

<https://www.wikiart.org/en/franz-marc/horse-in-a-landscape-1910>

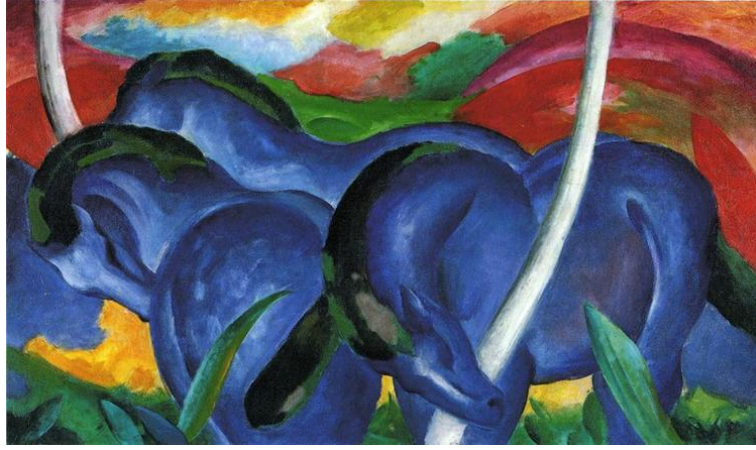
İnsanın modern dünyasından kaçan Marc, insanı merkeze alan görme, algı biçiminden ve bakış açısından da uzaklaşmak ister. Bu tutum sanatta geleneksel görme ve temsil biçimlerine bir karşı çıkış olmakla birlikte doğayı başka bir canlının görme biçimi üzerinden algılamaya çalışması Uexküll tarafından 1909'da öne sürülen umwelt teorisini akla getirir. Her canlının kendi öznesi olduğu çoklu dünyalara yer açan Uexküll gibi o da diğer canlıları resminin süjesine, eyleyen öznesine dönüştürür. Atın nesneleştirilmekten, bakılan, evcilleştirilen, insanın ihtiyacını karşılayacak bir araç olarak görülmekten çıkarıldığı, süjesi olduğu kendi doğa dünyasını onun gözünden görmeye ve göstermeye çalışır ve sanatın hayvanlaştırılması dediği (the animalization of the art) hayvanların gördüğü gibi resmetme yolunu tercih eder.

Bu pratiği, Batı resim geleneğinden Caspar David Friedrich gibi bir ressamın tavrından ziyade²⁴ Marc'ın Doğu kültürleri ile ilişkisine bağlayan Morgan Rinehart'a göre, Marc'ın burada ulaşmak istediği görme yöntemi Şamanizme dayanır. Primitif kültürleri inceleyen Marc'ın, şamanların ritüelleri esnasında insan ruhunun bedenden ayrılarak yardımcı hayvanının bedeni aracılığı ile dünyayı ruhani olarak başka bir gözle görme deneyimi ile ilişkilendirdiğini belirten Rinehart, Friedrich'teki gibi neyin görüldüğü değil, nasıl görüldüğünün önemli olduğunu belirtir. Bu da ona göre ruhani bir görme yöntemidir ancak bu teorinin ispatlanmasının mümkün olmadığını da ekler (Rinehart, 2013). Luke Fischer ise Marc'ın tutumunun doğada daha büyük metafizik bir birlik, bütünlük arayışı ile ilgili olduğunu belirtir ve bu tutumu Romantik gelenekle ilişkilendirir. Aynı zamanda hayvanların görme biçimlerinin hem sonluyu hem sonsuzu görmeye açık olduğunu, böyle bir deneyimin metafizik, ruhani bir görme biçimi olduğunu belirtir. Bu açıklık sayesinde sonsuzluğu deneyimlemeye çalıştığı sonucuna varılabilir (Fischer, 2013/2014, s. 52-55).

Dönemin primitivist yaklaşımına benzer şekilde doğaya dönmekle birlikte aşağıdaki sözlerinden Romantik gelenekteki gibi tanrısal, tinsel olanı doğada, doğanın tamamına sızan bir özde, "gizilgüç"te (Antmen, 2008, s. 38) bulduğunu görürüz. "Her şeyde hissettiğim organik ritim için duyarlılığımı yükseltmeye çalışıyorum ve ağaçlarda, hayvanlarda, havada, doğadaki kan akışının coşkusunu panteist bir şekilde hissetmeye çalışıyorum ..." (Franz Marc, aktaran Cramer & Grant, 2020) diyen

²⁴ Rinehart, Barbara Eschenburg'un, "Animals in Franz Marc's World View and Pictures," s. 59-62 çalışmasında Caspar David Friedrich'in resimlerinde manzaranın arkadan görünen figürün gözünden gösterilmesindeki gibi Franz Marc'ın arkadan görünen hayvan resimlerinin de hayvanın gördüğü manzarayı gösterdiği tezini refere eder.

Marc'ın tavrı onu doğaya içkin bir din, bir tür Panteizme götürür. Onun bu görüşüne uygun olarak atlar, hayvanlar ruhani yaratıklar olarak düşünülür. Ne Aristoteles'teki gibi varlık zincirinde insan ve bitki arasındadır, ne Hristiyanlıktaki gibi insanın ihtiyacını karşılamak için yaratılmıştır, ne de Descartes'teki gibi özü hareketten ve yer kaplamadan ibaret olan bir makinedir. Onun yaklaşımı doğada her şeye sinen o özü, gizilgücü hissetmek, hayvanların görme, hissetme şeklini anlayabilmek ve bunu tuvaline yansıtabilmek üzerine kuruludur. Bu yöntem bir yandan primitivizme, animalistik inanışa, Şamanizme yaklaştırmakla onun anthropocentric (insan merkezli) yaklaşımdan da ayrıldığını gösterir. Onun hayvanları ve çevreyi sanatının merkezine alması nedeniyle biocentric bir yaklaşım gösterdiğini söylemek hatalı olmayacaktır.



Şekil 4.28 Franz Marc, *Büyük Mavi Atlar*, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 105,7 x 181,1 cm, Walker Art Center, Minneapolis

<https://www.wikiart.org/en/franz-marc/the-large-blue-horses-1911>

Büyük Mavi Atlar'daki (Şekil 4.28) gibi canlıları çevreleri ile olan ilişkileri açısından, ruhsal bir bağlamda da olsa, incelemesi ecocentric (çevre merkezli) ve ekolojiye uygun bir yaklaşıma da yöneldiğini gösterir gibidir. Onun hayvanları çevreleri ile ilişkileri açısından ele alması Darwin, Humboldt ve Uexküll'ün bilimsel teorilerini de akla getirir. İnsanın duyu yetilerine göre algıladığı bir canlılar dünyası (görünen dünya) resmetmek yerine daha ruhani olan, tüm canlıların, doğanın her hücresine sinen görünmeyen özü, doğanın ruhani tarafını yakalamak ister. Bu öz tüm canlılar tarafından paylaşıldığı için onları çevreleri ile olan ilişkileri ve birliği açısından kavramaya çalışır. Bu birliği atların formları ile arkadaki tepeliklerdeki

dairesel formların, kulaklar ve yaprakların formları arasındaki benzerlik, ritim duygusu ve renk kullanımında da hissederiz. Aynı zamanda onun resimlerinin hayvanların hem ruhani hem de görünüş özelliklerini içeren birer portre sunduğu da söylenebilir.

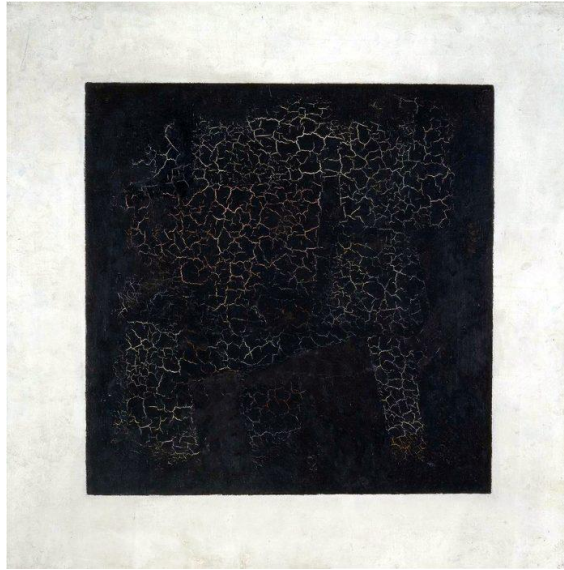
Son dönemlerinde hayvanlara karşı düşünceleri değişmiş olmakla birlikte onun sanatında canlı yaşamına, onların hissediş, görüş biçimlerine insan merkezli olmayan yaklaşımı son derece önemlidir. Doğayı hayvanların görme ve hissetme yöntemi ile yeniden kavramaya çalışan Marc'ın, insanın çoktan yabancılaştığı bir dünyanın bütünlüğüne bu canlılar aracılığı ile yeniden dahil olmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Marc'la yakın arkadaş olan Vasily Kandinsky ise dönemin getirdiği değişim, hız, yabancılaşmanın da sonucu olarak doğada görülen bu sürekli değişimin ardında yatan yani görünen dünyanın ötesinde her şeyin özünde yer alan, değişmeyen şeyi, sanatta tinselliği bulmaya çalışmıştı. Modern dünyanın değişimi, ilkel insanlardaki doğanın sürekli değişimine benzer bir korku, tedirginlik ve yabancılaşma hissi yaratıyordu. Romantik gelenek, ilkel, vahşi olan, saf doğaya, doğa durumuna dönmeye çalışıyordu. Sanatçılar hem doğaya dönüyor hem de primitif öğelerle modern sanatı yaratıyordu. İkel insan ise daha önce bu sürekli değişimin yarattığı tedirginliği, “tinsel uzay korkusu”nu yenmek için doğayı soyutlama yöntemine gitmişti. Modernleşmenin getirdiği yabancılaşmaya ek olarak, tinsel-dinsel anlamda değişmeyen başka bir dünyanın varlığı inancının dayanaklarının da yok olmasının yarattığı boşluk ve karmaşa sanatçıları görünüşler dünyasını resmetmek yerine Wörringer'in belirttiği gibi insanda doğuştan var olan soyutlama iç tepisi ile değişmeyen özü resmetmeye, soyut resme götürmüştü. Kandinsky, Malevich ve Mondrian gibi sanatçılar yaptıkları soyut resimlerde, gördüğümüz doğa dünyası ile görsel olarak benzerlik gösteren bir öğeye yer vermemekle, keyfi, değişken, tesadüfi olan her şeyi dışarıda bırakmakla birlikte tinsel, özsel, değişmeyen bir doğayı yansıtmaya, doğanın özüne ulaşmaya çalışmışlardı. Bu da sanatçıyı evrenin değişmeyen mutlak özüne götürüyordu.

Wörringer'in soyutlama iç tepisine ek olarak soyuta giden sanat anlayışının fenomenolojik tavır ile yakından ilgili olduğunu belirten Nilüfer Öndin'e göre, sanatçılar bu tavra uygun olarak doğa dünyasını, nesnelere değişken tüm özelliklerinden ayıklayarak (reduktion) işe başlar. Görünen dünyanın tüm değişken özelliklerinin çıkarılmasından, ayıklanmasından sonra geriye mutlak bilinç alanı, mutlak varlık, mutlak öz, “*mutlak olana açılan pencere*” kalır. Varlığın, doğanın, evrenin değişmeyen mutlak özüne lirik soyut çalışmaları ile ulaşmaya çalışan

Kandinsky de görünüşler alanı ile ilgilenmeyip doğayı “*tinsel gözle*” görmeye, sezmeye, onlarda duyduğu ruhsal sesleri duyumsatacak soyut formlar ile saf resimsel etki yaratmaya çalışır (Öndin, 2009, s. 47-50).

Uygar insanın kırsaldan koparak kentlerde yaşadığı modern hayat doğadan fiziksel ve zihinsel uzaklaşmayı beraberinde getiriyor, doğa modern insanın hayatından çıktığı gibi sanat da doğanın temsilinden bu dönemde uzaklaşıyordu. Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, “*günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüyor.*” diyen Mondrian’a göre sanatın da buna uyarak doğaya bağlı mimesis geleneğini, natüralizmi terk ederek soyuta döneceğini düşündüğünü belirtir. Mondrian doğadaki karşıtlıklardan hareketle kompozisyonlarında uyum ve dengeye ulaşmaya çalışırken Malevich ise nesnesiz bir dünya tasarlar (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s. 51-55).



Şekil 4.29 Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 79,5 x 79,5 cm, Tretyakov Galleri, Moskova

<https://www.tesadernegi.org/tablolari-okumak-siyah-kare-kazimir-malevich.html>

Malevich, nesnelere dünyasına, görünen dünyaya ait hiçbir şeyin yer almadığı, hiçliğin resmi olan, işlevsellikten arınmış, yanılısamaya dayalı geleneksel estetik beğeniyle ilgili olmayan bir sanat anlayışına; Süprematizme, beyaz bir zemin üzerine siyah bir kareye (Şekil 4.29) ulaşır, “*resmi sıfır noktasına götürür*” (Öndin, 2009, s. 51) . Kare doğal olarak bu dünyada bulunmayan bir form olması ile önemlidir. Ona

göre, “*görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur*” ve onun resmi, “*boş bir kare’ değil, non-objektiflik duygusudur.*” (Malevich, 1927 aktaran Antmen, 2008, s. 90-91). Karenin duyguya eşit olduğunu belirten Malevich’e göre, beyaz zemin ise duygunun ötesindeki boşluğu temsil eder. “*Sonsuzluğa açılan bir kapı*” (Öndin, 2019, s. 163) ve “*insanın empirik dünyanın karmaşası karşısındaki üstünlüğünün ifadesi*” (Öndin, 2009, s. 52) olarak kare formunu kullanan Malevich, materyalizmden, insan üretimi nesnelere çokluğundan kurtularak sadece akılla algılanan bir dünya yerine, içsel bir sezgi ve duygu ile kavranan, tinsel, mutlak, dördüncü boyutla ilişkili olarak da sonsuz bir dünya yorumuna varır.

Onun “Süprematizm-Nesnesiz Dünya Çağı” olarak adlandırdığı bu çağda “*nesnelere dünyasından sıyrılan insan ‘Hiçlik’ içine atılacak ve onun içinde eriyecektir... ‘Hiçlik’ içinde insan, Malevich’e göre ‘evrensel titreşimler’in ürpertisiyle sarsılır.*” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s. 57). Malevich’in evrensel titreşimi, yaratıcı oluşum süreci, yaratıcılık çağı ile Bergson’un yaşam atılımı arasında bağ kuran Nazan ve Mazhar İpşiroğlu’na göre bu o dönemin teknoloji ve materyalizme karşı gelişen ortak bir tepkisinin sonucudur. Bergson’a göre “*bir merkezden kopup gelen şey, hayat hamlesinin kendisidir. Hayat hamlesi sürekli olarak önüne çıkan engeli yani maddeyi aşmak için kendisini zorlamaktadır.*” ve küçücük bir toz zerresinin güneş sistemi ile ilişkisinden yola çıkarak belirttiği gibi maddeye, maddenin hareketine karşı koyan ve bütünü oluşturan aynı içtepdir (Bergson, 1986, s. 342-348). Hayatı süreç, yaratıcı bir eylem, evrim, sürekli yaratma hamlesi olarak açıklayan Bergson’a göre, “*hayatın kaynağı hayat hamlesidir ki o ham maddeye etki ederek onu aşmaya çalışır*” çünkü madde “*hayatın sonsuzluğunu sınırlar.*” (Cengiz, 2017, s. 84, 96). Bergson’un madde ve yaratıcı, yaşam hamlesi üzerine yorumuna benzer şekilde Malevich’in de nesnesiz, geometrik soyut sanatı Süprematizm, beyaz üzerine siyah karesi ile maddeyi, maddenin sınırlarını aşmaya, sonsuzluğa açılan kapıyı göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz.

“*Paul Klee’nin altını çizdiği gibi, ‘dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış’ görünmektedir*” (Antmen, 20. 2008, s. 84). Bergson ve Whitehead’in doğayı oluşum ve yaratıcı bir süreç olarak algılamasına benzer şekilde Paul Klee’ye göre de “*sanatçının yaratma gücü, doğadaki yaratma sürecinin devamı*”dır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s. 62). Oysa, aklın, bilimin ve teknolojinin ilerlemesine dayalı Batı dünyasının ulaştığı son nokta Birinci Dünya savaşı olur. Savaşın korkunçluğu ve

inandıkları tüm değerlerin yıkımı ile yüzleşmek zorunda kalan sanatçılar artık ne soyut sanata, ne ilkelerin saf dünyasına dönebilir, ne geleneksel anlamda mimesise dayalı bir doğa anlayışını sunmaya devam edebilirlerdi. Doğanın ne mimesise bağlı kopyasına, ne görünüşlerin retinasal izlenimine ne de doğada değişmeyen özü arayan zihinsel yoruma dayalı bir sanat bu korkunç, saçma dünyada yer bulamazdı. Artık bu saçma dünyada mantık ve rasyonalitenin de anlamı yoktu, sanat da absürd ve rastlantıya dayalı olmalıydı. Hatta sanata da karşı olmak gerekirdi. Marcel Duchamp, insanın var olduğu andan itibaren alışlageldiği üzere doğanın farklı bir yorumunu sunmak yerine endüstriyel, seri üretim bir hazır nesnenin işlevini değiştirerek sanat olarak önerir. Bu dönemde organik doğa yerini inorganik nesneye bırakır. İnsanla özdeşleştirilen, insanı hayvanlardan ayıran ve onun varlık zincirinde özel bir yere oturmasına neden olan akıl/bilinç yerine rüyalar ve fantezilere yönelen Sürrealistler ise doğayı bilinçdışının bir yansıması olarak görür. Organik ve inorganik doğanın, nesnenin alışlagelmiş anlamını ve işlevini sorguladıkları, değiştirip biçimini bozdukları gibi bu malzemeleri de birbiri içinde eritirler.

Kısaca özetlenmeye çalışıldığı gibi son derece kısa ancak çeşitli ve birbirine zıt doğa anlayışının görüldüğü bu dönemin doğa düşüncesinin sanata yansıması da yukarıdaki örneklerle açıklanmaya çalışıldığı gibi birçok farklı yönelimi doğurmuştur.

4.2 Modern Çevreci Hareketler ve Ekoloji Yaklaşımı

Sanayileşmenin getirdiği doğadan kopuş ve yabancılaşma ile başa çıkmak için son derece sınırlı bir grup arasında varlık gösteren doğaya, kırsala dönüş ve Romantik korumacılık hareketleri 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eder. Yaşanan iki dünya savaşından sonra, özellikle ilk atom bombasının kullanılmasından itibaren girilen dönemde modernizm, ilerleme düşüncesi, akıl, teknoloji, bilime dayalı bir gelecek ideali ve bu idealin insan-doğa ilişkisi üzerindeki etkileri daha önce hiç olmadığı kadar sorgulanmaya, eleştirilmeye başlamıştır. Bu eleştirilerin de etkisi ile 1960'lardan itibaren, doğa artık insanın savaştığı, yenmek zorunda olduğu, tahakküm altına aldığı, kaynaklarını limitsizce kullanabileceği bir alan ya da basitçe bir sığınak olmaktan ziyade insan ve diğer tüm canlıların yaşam koşullarının devamlılığı için hayati bir öneme sahip ve korunması gereken bir alan olarak belirlenir ve modern çevreci hareketler hız kazanır. 1960-1970'ler arası dönemde, Romantik korumacılık

yerini modern çevreci anlayışa bırakırken öğrenci hareketleri ve toplumsal hareketlerle birleşerek oldukça geniş bir tabana yayılarak kitlesel hareketler arasında yerini alır.

Rachel Carson'ın Sessiz Bahar adlı çalışması modern çevreciliğin miladı gibidir. Carson, kitabına geleceğe dair bir masalla (Yarının Masalı) başlar. Masal, Amerika'da bir zamanlar tüm yaşamın ahenk içinde aktığı, kayıp bir cenneti hatırlatan bir kasaba tasviriyle başlar. Kasabaya insanların yerleşiminden sonra ise zamanla bu cennette bir bahar günü kuş sesleri bile duyulmaz olmuş, yaşamı, canlılığı yansıtan her şey kaybolurken yerini ölüm sessizliği kaplamıştır. *“İnsanlar bunu kendileri yapmışlardı.”* sözleriyle kasabadaki yaşamın yok oluşun nedeni ve failini Carson, insan olarak belirler. Carson aynı zamanda evrim teorisindeki gibi milyonlarca yıldır çevre tarafından belirlenen, evrimleşen canlı türleri ve yaşam yerine, 20. yüzyılın, *“dünyanın doğasını değiştirebilecek derecede önemli bir güç kazanmış olan bir canlı türüne... İnsan!”*a sahip olduğunu yazar (Carson, 2021, s. 1-4). Carson'ın masalında bahsedilen kasaba dünyanın küçük bir örneğini sunar ve gerekli önlemler alınmazsa gelecekte insanlığı bekleyen tehlikeleri işaret eder. Sessiz Bahar'ın yaşandığı kasabanın dünya ölçeğinde büyütülmesinin, insanın dünyadaki tüm canlılığı yok edecek, gezegeni altıncı yok oluşa götürecektir bir fail olarak önerildiği P. Crutzen'in Antroposen çalışmasını öncelendiği görülür. 1962'de yayınlanan kitabında, DDT, pestisitler, kontrolsüzce ve sonuçları düşünülmeden kullanılan kimyasal böcek ilaçlarının içerdiği tehlikeye karşı yaptığı uyarılar oldukça ilgi çekmiş, 1970'de Amerika'da Çevre Koruma Kurumu (EPA), 1972'de Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP) kurulmuştur.

1970'lerden itibaren ise modern ekolojik/ çevreci hareketler, ekozofi, derin ekoloji, mistik ekoloji, ekofeminizm, toplumsal (sosyal) ekoloji gibi farklı isimler altında çeşitli temsil alanı bulurlar. Bu düşünce biçimlerinin ortak noktası insanı dikey hiyerarşik bir sistem içine yerleştirmek yerine, onu ekosistem içinde, çevresi ile olan ilişkileri üzerinden yeniden tanımlaması ve yatay bir düzleme oturtmasıdır. İnsan artık ne Tanrısal özellikleri, ne de aklı, bilimi, teknolojisi, ürettiği kültürü ile ayrıcalıklı bir yerde konumlanmaz. O doğadaki karmaşık ilişkiler bütünü'nün bir parçasıdır ve bu bütüne saygılı bir yaşam tarzı oluşturması gerekliliği öne çıkan noktadır.

Arna Naess'in, 1973 yılında “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movements: A Summary” adlı makalesinde temellendirdiği üzere, sadece kirlenme ve kaynakların tükenmesiyle mücadele eden, insanı merkeze yerleştiren, gelişmiş ülkelerdeki insanların sağlığı, refahını ve ihtiyacını odağına alan, kısa dönemli, dar ve

“sıg” bir ekolojik yaklaşım yerine daha uzun erimli, çevre merkezli derin bir ekolojik hareketi, ekolojik denge ve uyumun felsefesi, ekolojik bir bilgelik olan ekofilozofik bir yaklaşımı önerir. Aristoteles ve Spinoza’nın felsefelerine benzediğini belirttiği “ekozofi” olarak isimlendirdiği bu yaklaşım çevreyi, doğayı sadece insana yararı açısından korumak ve sürdürülebilir kılmak yerine, insan dışı varlıkları kendinde değere sahip varlıklar olarak gören bir ekoloji felsefesidir (Naess, 1999, s. 18-22).

Naess, derin ekoloji hareketinin sekiz ana ilkesini aşağıdaki gibi belirler;

- 1) Dünyadaki, insan ve insan dışı yaşamın gelişimi içsel/asli bir değer taşır. İnsan dışı yaşam formlarının değeri, insan dışı dünyanın insan amaçları için kullanılabilirliğinden, faydasından bağımsızdır.
- 2) Yaşam formlarının zenginliği ve çeşitliliği ayrıca kendinde değere sahiptir ve dünyadaki insan ve insan dışı yaşamın gelişimine katkı sağlar.
- 3) Hayati ihtiyaçlarını karşılamak dışında insanların bu zenginlik ve çeşitliliği azaltmaya hakları yoktur.
- 4) İnsan yaşam ve kültürünün gelişimi, insan nüfusunun önemli ölçüde azalmasıyla mümkündür. İnsan dışı yaşamın gelişimi de böyle bir küçülmeyi zorunlu kılar.
- 5) Günümüzde insanın, insan dışı dünyaya müdahalesi aşırı boyutlardadır ve durum son derece hızlı bir şekilde kötüye gitmektedir.
- 6) Yukarıda belirtilen noktalar dikkate alınarak politikalar değiştirilmelidir...
- 7) İdeolojik değişim, yaşam standartlarının gittikçe daha da yükseltilmesine bağlı kalmak yerine, esasen (içsel değer durumlarına uygun olarak) yaşam kalitesinin takdir edilmesidir...
- 8) Yukarıda belirtilen maddeleri kabul edenler, gerekli değişiklikleri uygulama girişimine doğrudan ya da dolaylı olarak iştirak etmekle yükümlüdür (Naess, 2008, s. 111-112).

Kısaca sıg bir ekoloji yaklaşımı, doğanın insana faydası nedeniyle korunmasını önerirken, derin ekoloji daha ilk maddesinde belirtildiği üzere kendinde içsel/asli bir değere sahip olması nedeniyle, insana olan yararından bağımsız olarak doğadaki insan dışı yaşamın korunması gerekliliğinin altını çizer. Burada kastedilen sadece canlı yaşamı yani biyosfer değildir. Onun yerine, nehirler, manzara, kısaca yaşayan yeryüzü, ekosferdir. Yeryüzünü, tüm bileşenleri ile canlı bir ekosistem olarak gören Naess, bu kendinde değere sahip bütüne saygılı bir yaşam biçimi ile insanın kendisini var edebileceğini düşünür. Ona göre insanın varoluşunu, kendiliğini ortaya koyabilmesinin koşulu doğaya saygılı, derin ekolojiye ve ekozofiye uygun bir yaşam biçimidir. Bu yaşam biçimine göre, insan temel, zaruri ihtiyaçları kadar tüketmeli, insan dışı dünyaya müdahalesinin boyutlarının farkında olmalı, bu müdahaleyi sınırlandırmalı, azaltmalı, doğanın kaynaklarını korumalı, nüfus artışını kontrol etmelidir. Bu yaklaşım derin bir ekolojik bilinç gerektirir ve bu bilince ulaşmak derin

bir sorgulama süreci ile olanaklıdır. Bu sorgulama süreciyle insan diğer insanlar ve insan olmayan varlıklarla özdeşlikler kurarak, kendine ait “*biricik manevi/biyolojik kimli*”ğine ulaşabilir “*kendini gerçekleştirir*”. Naess’in “*kendini gerçekleştirme*” ve “*biyomerkezci eşitlik*” dediği iki normdan bahseden Devall ve Sessions, derin ekoloji anlayışına göre, ekosferdeki tüm varlıkların herhangi bir hiyerarşik yaklaşıma dahil edilmeden kendinde içsel bir değere sahip olduğunu, tıpkı insan gibi bu biyomerkezci eşitlik içerisinde her canlı, varlık, organizmanın da kendini gerçekleştirme hakkına sahip olduğunu belirtir (Devall & Sessions, 2019, s. 136-146).

Greg Garrard, derin ekolojinin “*insanmerkezli değerler sisteminden doğamerkezli değerler sistemine geçiş*”i önerdiğini, çevre krizinin kökeninde, Batı düşüncesindeki insan-doğa düalizminin yattığını belirten bu hareketin “*Friends of the Earth (Dünya’nın Dostları), Earth First! (Önce Yeryüzü!) ve Sea Shepherd (Deniz Çobanı)*” gibi pek çok çevreci örgüte ilham verdiğini belirtir (Garrard, 2016, s. 41-45).

Derin ekoloji, insan-doğa arasında yaratılan düalizmde insanmerkezci bir bakış açısının etkili olduğunu ve bunun da çevre krizine neden olduğunu belirtirken ekofeminizm hareketi ise erkekmerkezli bakış açısı ve eril tahakkümün yarattığı düalizmi bu krizin sorumlusu olarak belirler. İnsanın karşısına yerleştirilen doğa gibi kadın da doğayla, vahşi olanla, duygu ve irrasyonel olan ile özdeşleştirilmiş, aklın, kültürün, Batı’nın temsili erkeğin karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Kadın tıpkı doğa gibi erkeğin ele geçireceği, fethedeceği, bedeni ve zihni üzerinde tahakküm kuracağı öteki olarak belirlenmiştir.

Ekolojii, çevre sorunsalını, toplumsal cinsiyet kavramından hareket ederek feminist bir yaklaşımla ele alan ekofeminizm terimi, ilk kez 1974’te Françoise d’Eaubonne tarafından “*Feminism or Death*” (Le Feminisme ou la Mort) adlı çalışmada kullanılır. D’Eaubonne, kitabının isminden de anlaşılacağı gibi, feminizmin, ekofeminizmin karşısına ölüm seçeneğini koyarak çevre sorunlarının çözümü için bu düşüncenin ne kadar hayati olduğunu altını çizer. Ona göre kadın bedeni, cinsiyeti, sömürgeleştirilen halklar, ırklar üzerindeki ve doğa üzerindeki baskı, eril tahakküm arasında yakın bir ilişki söz konusudur ve bu çevre krizinin temel nedenidir.

1980’de “*Kadın ve Dünya Üzerinde Yaşam: Seksenlerde Ekofeminizm Konferansı’nda*” ekofeminist yazar ve aktivist Ynestra King’in şu sözleri dikkat çekicidir;

Ekofeminizm... tüm canlıların özel gücünü ve bütünlüğünü savunur... Biz kendini kadın kimliğiyle tanımlayan bir hareketiz... Dünyanın ve üzerindeki varlıkların şirketler tarafından tahrip edilmesini ya da nükleer kıyım tehdidini feminist meseleler olarak görüyoruz. Bu kendi bedenlerimizin ve cinselliğimizin üzerinde karar verme hakkımızı elimizden alan ve kendi iradesini dayatmak için çeşitli tahakküm sistemlerine ve devlet gücüne dayanan erilci zihniyetin aynısıdır (King, 1983, s.10 aktaran Shiva & Mies, 2019, s. 58-59).

1980’de yayınladığı “The Death of Nature” adlı çalışmasında Carolyn Merchant ise kadın ve doğa kavramlarının tarihsel ve sosyal olarak inşa edilmiş olduğunu belirtir. Ona göre kadın da doğa kavramı da değişmez özelliklere sahip değildir, sosyal bir inşa sonucu bu özellikler kendilerine yüklenmiştir. Gerek Doğu gerekse Batı’da eski kültürlerde, insanın uyum içinde yaşadığı, içsel değere sahip, insan bedeni gibi organik bir bütün olarak kavranan doğa 16 ve 17. yüzyıllarda Bilimsel Devrim ve üretim biçiminde gerçekleşen değişime, kapitalist üretim biçimine uygun olarak, insan bedeni gibi organik bir bütün olarak değil mekanistik hareketler gerçekleştiren bir makine gibi düşünölmeye başlar. Kadının imajı da bu dönemde değişime uğrar. Hem kadın hem de doğa yenilmesi, üzerinde hakimiyet kurulması gereken bir alan olarak belirlenir. Kadın ve doğa üzerindeki baskının asıl nedenlerinin ortaya çıkartılması, arka planda bırakılan düşüncelerin keşfi ile hem kadın hem de doğa kavramının özelliklerinin yeniden tanımlanabileceğine, değiştirilebileceğine işaret eder (Merchant, 1990).

Plumwood’a göre ise Batı düşün tarihi, insan-doğa, kültür-doğa, zihin-beden, erkek-kadın gibi ikiliklerle ve ilki lehine ikincinin radikal dışlanmasıyla karakterize olur. Ona göre, bu karşıtlıklar Batılı, zengin, akıllı, erkek “efendi” kimliği üzerinden kurulmaktadır. Akla sahip olması ile ayrıcalık kazanan Batılı erkek efendinin hükmettiği doğa, aklın dışında kalan her şeyi (kadın, çocuk, köle, Doğulu vs.) içine alır. Doğa, sahnede, ön planda yer alan efendinin, çoğunlukla görölmeyen, itilmiş, dışlanmış, baskılanmış arka planını, çevresini oluşturur. Sadece kadın değildir doğa ile ilişkilendirilen, efendi kimliği ile hükmeden Batılı erkeğin karşısında yer alan tüm sömürölen, baskılanan, tahakküm altına alınan farklı ırk, sınıf, cinsiyete mensup insanlar ve doğa birlikte değerlendirilir. Böylece onun ekolojik yaklaşımı doğayı sadece kadın cinsiyeti ile ilişkisi üzerinden değil, tüm sömürölen gruplarla olan bağı üzerinden ele alır ve daha kapsamlı bir ekofeminist yaklaşım sunar (Plumwood, 2017). “Kadına yönelik şiddet ve doğanın sömürölmesi”nin benzerliğine dikkat çeken Vandana Shiva ve Maria Mies’e göre çevre sorununun ana nedeni kapitalist ataerkidir

ve çevre sorunlarından en çok etkilenenler kadınlar ve çocuklardır (Shiva & Mies, 2019).

Kapitalizmi, kapitalist üretim biçimini, buna bağlı olarak sürekli artan doğal kaynak kullanımını, tüketimi ve sermaye ilişkilerini ekolojik sorunların nedeni ve kaynağı olarak görme düşüncesi Marx'a kadar giden bir düşüncedir. İnsanlar arasındaki eşitsizliğin ve sınıf çatışmasının kökeni de Marx'a göre bu üretim biçimi ile ilişkilidir. Marx ve Frankfurt Okulu, Eleştirel Teori ile benzer bir izlek üzerinde yer alan Muray Bookchin tarafından temellendirilen toplumsal (sosyal) ekolojiye göre ise yaşanan ekolojik krizin nedeni insanlar arasında, aile içinde, toplumun her alanına ve tüm kurumlarına yayılan hiyerarşi ve tahakküm ilişkileridir. Çevre sorunlarının ana nedeni ona göre ne tek başına teknoloji, nüfus artışı, büyüme ve bolluk, ne de kıtlıktır, onun yerine bakılması gereken *“hiyerarşi ve tahakkümü doğuran insan toplumunun derinlerinde yatan kurumsal, ahlaki ve tinsel değişimler”*dir. Ataerkil ailede erkeğin kadına hükmü ile başlayan hiyerarşinin toplumun her alanına ve tüm kurumlara yayıldığını, insanın nesne olarak görülmeye, köleler gibi doğanın da sömürülecek kaynak, nesne ve hammadde olarak algılanmaya başladığını belirtir. Bookchin'e göre *“insanın insan üzerindeki tahakkümü ve sömürüsü”*, insanın doğa üzerindeki tahakkümünden ayrı düşünülemez (Bookchin, 1996a, s. 39-47).

Hiyerarşi ve tahakkümün olmadığı, yazı öncesi, organik toplumlarda topluluk içinde görülen uyumun toplumun doğa ile olan ilişkisine yansıdığını belirten Bookchin'e göre, kadınların gerçekleştirdiği küçük çaplı bahçecilik faaliyetleri ile karakterize olan *“erken neolitik köy toplumunun çöküşü”* önemli bir kırılma anıdır. Bu dönemde önce kadın eşitliğini kaybeder, erkeğin yaptığı işe göre kadınının yaptığı küçük çaplı bahçecilik faaliyetleri, ev işleri daha önemsiz görülür. Kısaca giderek erkeğin kadın üzerinde, yaşlının genç üzerinde, zenginin fakir üzerinde hakimiyet kurduğu, şamanın ve savaşçı liderlerin, askerlerin özel bir yer edindiği hem hiyerarşik bir toplum doğmaya başlar hem de insanlar arasında yaratılan bu eşitsizlik tahakkümü doğurur. Hiyerarşi ve tahakküm ilişkileri gittikçe artarak karmaşıklaşır ve toplumun her alanına nüfuz ederken, toplum ve doğa arasındaki ilişkiye de yansır. Bu nedenle krizin çözümü de eşitlikçi, özgür ve ekolojik bir toplum yaratmadan geçer. Sanayi Devrimi ve özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren daha önce hiç görülmediği kadar büyük bir çevresel bozulma yaşandığını belirten Bookchin, tüm hiyerarşi ve tahakküm biçimlerinin ortadan kaldırıldığı, doğada ve toplumda çeşitlilik içinde

birliğin olduğu, özgür ve ekolojik bir topluma geçişle bu bozulmanın önüne geçilebileceğini belirtir (Bookchin, 1994, s. 95-181).

Frankfurt Okulu temsilcilerine geri dönersek, Adorno ve Horkheimer'a göre, Aydınlanmanın hedefi, "*insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek*"ti (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 19). Bacon'ın doğa üzerinde bilgi ve akıl ile erk elde etmeye çalışmasının devamı olarak gördüğü bu süreçte, insanın doğayı boyunduruk altına alabilmek için düşünce ile kendisini doğadan uzaklaştırdığını, doğayı nesneleştirip üzerinde güç elde ettiği oranda bu nesneye yabancılaştığını belirtir (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 19-67). Onlar, "*Baconcu doğa tahakkümünü, insanların birbiri üzerinde tahakküm kurduğu aynı tarihsel sürecin bir parçası olarak analiz etmişlerdir*" (Nelson, 2019).

Adorno'ya göre, aklın önem kazandığı Aydınlanma, ilerleme düşüncesi ve modern Batı idealleri yanılısamadan başka bir şey değildi ve bu süreç insanlığı iki dünya savaşına getirmiş, insanın insan üzerinde uyguladığı güç, barbarlık, yok etme eylemleri, katliam ve soykırımla, gaz odalarında son bulmuştu. Adorno, insanı bu noktaya, bu denli yok edici bir şiddet kullanımına götüren şeyi araştırır, "*insanın doğaya karşı kullandığı kaba kuvvetin onu başka insanlara karşı şiddet kullanmaya da teşvik ettiği*" (Fischer, 2017; Fischer, 2005) tezine ulaşır. Onun bu yaklaşımı Fischer'ın da belirttiği gibi ekolojik bir çerçeve sunmak yerine toplumsal şiddetin, insanın hemcinslerine uyguladığı şiddetin kaynağını tespit etme motivasyonu üzerinden gerçekleşir ancak insanın doğaya yönelik sömürsü ve insana yönelik şiddeti arasındaki benzerlik son derece çarpıcıdır ve toplumsal ekoloji düşüncesi ile örtüşür.

Adorno'ya göre insanın kendi iç doğasını denetim altına alarak doğal çevresi üzerinde kurduğu tahakküm, insanlık ufkunun kendini korumayla ve güçle sınırlanmasına yol açar. Ayrıca, insanın yeryüzünü boyunduruk altına almasının ve tüm yaratıklar üzerinde egemenlik kurmasının ilahi bir emir olduğu yolundaki haklılaştırıcı fikir, uygarlaşmış insanların duyarlılığını azaltarak, toplum içinde ve toplum tarafından örgütlenen, doğa üzerinde şiddet yoluyla tahakküm kurma koşullarını kanıksamalarına yol açar. Son olarak, doğa üzerinde şiddet yoluyla kurulan tahakkümün içselleştirilmesi, toplum hayatında güç kullanmayı kolaylaştırır (Fischer, 2017; Fischer, 2005).

Frankfurt Okulu düşünürleri sanayileşme, Aydınlanma sürecinin, kapitalist modern toplumun hem insanın iç doğasını hem de dış doğayı tahakküm, boyunduruk altına almasına eleştirel bir yaklaşım sunar. İnsan kendisine, bedenine, cinselliğine (özellikle kadın bedeni üzerinde uygulanan baskı) yönelik baskıya maruz kalarak

duyularından koparak sadece bir akıl varlığı haline getirilerek, aklın denetimi altına sokularak, ehlileştirilir, yönlendirilir; doğa ise sanayinin hammaddesini sağlayan bir kaynak olarak sürekli sömürüye uğrar, dönüştürülür ve tüketilir.

Horkheimer, özellikle Descartes'tan beri insan-doğa, benlik/ego ve geri kalan her şey olarak içteki ve dıştaki doğa ikici bir anlayışlı birbirlerinden kopartılmasının, uzaklaştırılmasının modern sanayi toplumunun hücrelerine işlediğini belirtir. İnsan tam olarak bir akıl varlığı halini almıştır. Doğuştan itibaren toplum tarafından denetlenen, yönlendirilen insan kendi iç doğasına ve doğa dünyasına yabancılaşmaktadır. *“İnsanın doğayı boyunduruk altına almak çabalarının tarihi, insanın insanı boyunduruk altına almasının da tarihidir.”* diyen Horkheimer'a göre, *“doğa üzerindeki egemenlik, insan üzerindeki egemenliği getirir. Her özne sadece dışsal doğanın (gerek insanın fiziksel varlığının, gerekse insanın dışındaki doğanın) köleleştirilmesine katılmakla kalmaz, bunu yapabilmek için kendi içindeki doğayı da boyunduruk altına alır.”* (Horkheimer, 1998, s. 120-128).

Herbert Marcuse'ye göre, “Karşı Devrim ve Başkaldırı” adlı çalışmasında “Doğa ve Devrim” adlı bölümde belirttiği üzere, kapitalist üretim biçimlerine uygun olarak günümüz toplumunda insan ve doğa sömürsü, doğaya hükmedilmesi ile insanın yönetilmesi ayrılmıyorsa, insan ve doğanın özgürleşmesi de birlikte düşünülmelidir. Ona göre, *“Havanın ve suyun kirlenmesi, gürültü, endüstri ve ticaretin açık doğal alanlara tecavüzü, köleliğin, mahkumiyetin fiziksel bir görünümüdür.”* Teknoloji ve bilimin, aklın araçsallaştırılmasının kapitalist sömürü, tahakküm biçimlerine hizmet ettiğini, Nazi Almanyasında, savaş sürecinde ya da atom bombası kullanımında olduğu gibi saldırganlığın teknoloji kullanımına aktararak toplumsal olarak yönlendirildiğini ve bunun da faili meçhulleştirerek suçluluk hissini ortadan kaldırdığını belirten Marcuse'ye göre doğa kapitalizm içinde çoktan ticarileştirilmiş, kirlenmiş, militarize edilmiştir. Ancak asıl yapılması gereken içteki ve dıştaki doğanın özgürleştirilmesidir. İnsanın ve toplumun özgürleşmesi, bu özgürleşme süreci ile doğrudan bağlantılıdır (Marcuse, 1991, s. 55-72).

1979 yılında Capitalism Nature Socialism adlı dergide yayınlanan “Ecology and the Critique of Modern Society (Ekoloji ve Modern Toplumun Eleştirisi)” makalesinde Marcuse, doğaya karşı gösterilen yıkıcılığı, içinde yaşadığı modern toplumu karakterize eden yıkıcılık bağlamında ele almak üzere Freud'un psikanalitik kuramında yer verdiği iki temel dürtü, içgüdüden hareket eder. Freud'un her bireyde, insanda, doğuştan gelen içsel bir dürtü olarak Eros dediği, yaşam içgüdü, erotik

enerji vardır. Diğeri ise Thanatos olarak isimlendirdiği, hayatı yok etme, ölüm dürtüsüdür. Bu iki temel dürtü her insanda vardır ve her insan bu iki içgüdüyü dengelemeye çalışır. Bu ilksel dürtüler de toplumun kurumlarına, sosyal iş bölümü ve güç yapılarına da sirayet ederken, toplumsal yapılar ve politikalar aracılığıyla bireylere tekrar yansıtılarak, bireylerin bilinç ve bilinçdışına sızarak, bireylerin kendi ihtiyaç ve istekleri haline getirilir. Yok etme ve şiddet dürtüsü modern Batı toplumunda üretim süreçlerine, popüler kültüre, savunma sanayine kadar pek çok alanda kendini gösterir. Ona göre, modern sanayi toplumunda, tatmin her zaman yok etmeye, doğaya üstünlük doğanın ihlaline, yeni enerji kaynakları arama çalışmaları çevrenin zehirlenmesine, güvenlik köleliğe, ulusal çıkar küresel genişlemeye, teknik ilerleme ise insanların sürekli manipülasyonuna ve kontrolüne bağlıdır. Çevre tahribatının engellenmesi, insanı yeni bir Auschwitz yaratmaya, soykırımı götürecektir süreçlerin engellenmesi, insanın özgürleşmesinin sağlanabilmesinin yolu ise politik ve psikolojik bir özgürleşme sağlayacak ekoloji hareketiyle, insanın bu temel dürtülerinde gerçekleştirilecek radikal bir değişimle (yok etme enerjisinin, erotik enerjiye/yaşam enerjisine çevrilmesi ile) mümkün olacaktır (Marcuse, 1992, s. 29-38).

Douglas Kellner ise Marcuse'nin makalesi üzerine yaptığı yorumda, Marcuse'nin radikal ekoloji düşüncesinin Marx ve Freud'un düşüncelerinin bir sentezi olduğunu, özellikle Vietnam savaşı ve savaş suçlarına karşı yürütülen mücadeleden hareketle, nasıl ki kapitalizm ve savaş endüstrisi el ele yürüyorsa çevre tahribatı ile insanlara yönelik soykırımın da benzer şekilde ayrılmaz bir şekilde düşünülmesi gerektiğinin altını çizdiğini belirtir. Ona göre, ana sorun kapitalist üretim tarzının doğayla çelişki içinde olması, sürekli doğanın tüketilmesi, kaynaklarının kullanımını zorunlu kılmasından kaynaklanır. Savaş endüstrisi de modern kapitalist toplumun bir sonucudur, bilim ve teknik de doğaya ve insanlara karşı yok edici bir anlayışla kullanılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda kapitalizm insanı emeğin, çalışmanın; bilim, teknik ve araçsal akla dayalı savaş endüstrisi ise insanı yok etmenin bir aracı haline getirmiştir. Kapitalizm ve gelişmiş sanayi toplumunun temelinde yer alan mücadelecilik, yarışmacılık, var olma, daha fazla büyüme için yok etme üzerine kurulu zihniyet bireylerin iç doğasına, bilinç ve bilinçdışına yansıtılarak bireylerde de benzer bir yok etme dürtüsüne neden olur. Bu nedenle doğanın kapitalizm ve kapitalist devletlerin yarattığı kirlilik ve yıkımdan korunmasını sağlayacak radikal bir ekolojiye ihtiyaç olduğu gibi insanın içsel doğasında da şiddet ve yıkıcı dürtülerin yerine yaratıcı

enerjinin getirileceği radikal bir dönüşümün zorunluluğuna dikkat çeker (Kellner, 1992, s. 43-46).

1989’da yazdığı Üç Ekoloji adlı kitabına Guattari ise, önlem alınmazsa “*yeryüzünde yaşamın varolmasını tehdit edecek ekolojik dengesizliklerin*” görülmeye başlayacağını ve buna “*paralel olarak kollektif ve bireysel insani yaşam biçimlerini belli bir yozlaşmaya doğru*” ilerlediğini belirterek başlar (Guattari, 1990, s. 11). Soğuk savaş döneminin bitmek üzere olduğu, Berlin duvarı henüz yıkılmamışken, mevcut sol yönetimlerin, sosyalist devletlerin var olan sorunlara bir çözüm sunmadığının anlaşıldığı, yeni kurulmakta olan Neoliberal bir dünyaya geçiş sürecinde, Çernobil kazası gibi çok büyük boyutlu bir çevresel felaketin yaşandığı bir dönemde yazılmıştır bu kitap. Guattari’nin hemen girişte çerçevesini çizdiği üzere bu dönemde üç ekolojinin birlikte düşünülmesi ve çözüm için acil önlemler alınması gerekir. Onun üç ekoloji ile kastettiği, ilk olarak insanın bireysel yani zihinsel, psikolojik ekolojisi, ikincisi insanlara kurumlar ve modern toplumsal ilişkiler tarafından dayatılan kollektif kimliklere, ırksal, dinsel, dilsel, cinsel kimliklere, toplumsal ilişkilere bağlı toplumsal ekoloji ve sonuncusu ise dünya gezegeni dediği doğa, toprak ana Gaia’ya, çevreye bağlı ekolojidir (Akay, 2020).

Ali Akay, kitaba yazdığı önsözde Guattari’nin çevre sorununu silahlanma, sanayileşme, doğu-batı, kuzey-güney eksenindeki kutuplu dünyanın arasındaki teknik, bilimsel, sanayileşme, ekonomik yarışın, soğuk savaşın bir sonucu olarak ve tıpkı dünyadaki bu yarışa benzer şekilde gerçekleşen “*insanlar arasındaki sosyal ve sömürge ilişkileri*” ile de birlikte düşünülmesi gerektiğini vurgular. Guattari, çevresel bozulmada olduğu gibi kirlenmenin aile içi ilişkilerinden devletlerarası siyasete kadar her alana yayıldığını belirtir (Akay, 1990, s. 5-9). Bu nedenle ekoloji bilinci her alana yayılmalı, özgürleşme, tekilleşme olanakları bu üç ekoloji alanında da birlikte aranmalıdır.

Guattari aynı zamanda bu yaklaşımı “ekozofi” olarak adlandırır, bu üç alana yönelik ekolojik bilinç, yani ekozofi “*çevresel, toplumsal ve zihinsel olmak üzere üç tür ekolojiyi bağlayan ‘ekozofi’ düşüncesi*” (Guattari, 1991) etiko-politik ve estetik bir yaklaşımı içermelidir. Donald Trump’ın daha o günlerde New York, Atlantik City’deki mahallerleri yenilemek adı altında kiraların yükseltilmesine, insanların evlerinden olmasına neden olmasından, gelişmekte olan ülkelerin pazar dinamiklerinde daha çok yer edinmek için çocuk ve kadın emeğini sömürmesi, kadının hem ev içinde hem çalışma ve sosyal hayatta, zihnine ve bedenine yönelik baskılardan,

yabancı-göçmen işçiler gibi var olan sosyal sorunların çevre sorunlarıyla, çevresel kirlenme ile birlikte düşünülmesini önerir. Bireylerin ise toplumsal normlara hapsedilerek, dayatılan ve medya tarafından da sürekli empoze edilen kimliklere ve normalara göre hareket etmesi, kendilerini gerçekleştirmelerini engeller ve normlardan özgürleşmenin, tekilleşme ve öznelleşmenin yolları zihinsel, bireysel, psikolojik boyutta aranmalıdır (Guattari, 1990). Kısaca, 1960'larda gelişen ekolojik bilinçten itibaren gelinen noktada artık çevre sorunlarının sadece bir çevre koruma meselesi ya da çevreye romantik bir bakış olarak düşünülmesi yerine daha derin bir anlayışla, tek tek bireylerden, toplumsal ilişkilere, siyasete, ekonomiye, sanat ve kültür alanına, doğal çevreye kadar pek çok alana yayılan kirlenmenin (nedenleriyle) birlikte düşünülmesi gerekliliğini ortaya koyarak etik, politik, estetik yeni bir ekolojik yaklaşımı, ekozofik bilince geçişi önerir Guattari.

Bruno Latour ise, 1991'de yazdığı "Biz Hiç Modern Olmadık"ta, 1990'lardan itibaren, ekolojik sorunların bilim teknik ve siyasetten ayrı düşünülemeyeceğini belirtirken ülkeler, kimlikler ve ideolojilerin temsil edildiği gibi toprak, okyanuslar, ağaçlar, hayvanlar gibi insan olmayan varlıkların da politik olarak parlamentoda temsil edilmesi gerektiğine vurgu yapar. Onun "Şeyler Parlamentosu" adıyla kavramsallaştırdığı önermesine göre insan ve doğa iki farklı varlık alanı olarak düşünülmemelidir. Çevre krizini anlamak ve insanların bu krize dikkatini çekmek için insan ve doğa arasındaki ilişkilere bakmak, doğanın sesini duymak önemlidir. Bu da tıpkı parlamentoda insanların seslerini duyurabilmeleri, politik olarak temsil edilebilmelerinde olduğu gibi doğanın da sesini duyabileceğimiz, eşitlikçi politik bir temsiliyet alanının yaratılmasını gerekli kılar (Latour, 2008).

2000'lerden itibaren ise bir önceki bölümde daha detaylı açıklanmaya çalışıldığı üzere Paul Crutzen tarafından ortaya atılan Antroposen terimi ve insanın dünyayı yok oluşturan bir fail olarak önerilmesine getirilen eleştiriler çevresinde çevre sorunları ve iklim krizi tartışmaya başlanır. Son derece çeşitli ve önemli tezler öne sürülmekle birlikte burada bu tezlerin hepsine yer verme imkanımız maalesef yoktur. Son dönemdeki bakış açısında altı çizilmesi gereken insan ve doğanın ikici bir yaklaşımla özne/nesne, hakim/hükmedilen, kültürel/doğal gibi ayırımlara tabi tutulması yerine ilişkiselliği içinde incelenmesidir. Anna Tsing'in ilham verici çalışmasında olduğu gibi bir mantar üzerinden bu dolaşıklık, bağlılık, yardımlaşma, iş birliği ve ilişkiler ağını düşünmek mümkün hale gelir (Tsing, 2015). İnsanın vücudunu mikrop ve bakterilerle paylaştığı düşünülüğünde, insanın ve insan

olmayanın sınırı karışır ve asıl ortakyaşamın hakim olduğu görülür. İnsan sadece bir insan değildir. Doğada hiçbir şey kaybolmayıp birbirine dönüşür, insan kendi ürettiği makineler de dahil olmak üzere bu dönüşümün içinde var olur. İnsan ve insan olmayan arasındaki sınırın yokoluşu gibi Haraway'ın de belirttiği gibi insan yapımı olan makinelerle de ortak bir yaşamı sürdürürüz. İnsanın vücudundaki diğer canlılarla ortak yaşamından başlayarak yediği içtiği maddelerin dönüşümü ve dokunduğu her organik-inorganik varlıktan ona yansıyan, karşılıklı bir enerji akışının varlığı (Guattari ve Deleuze'ün "oluş" kavramı, Heidegger'in "varlığın açığa çıkması" dediği ya da Maurice Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi insanın dokunduğu bir ağacın da aynı zamanda insana dokunuyor olması gibi karşılıklı ilişki ve enerji akışı) bu ilişkiler ağı içinde insanı düşünmenin önemini ortaya çıkartır. Bu da insanın kendi zihinsel özgürleşiminden başlayarak toplumsal ilişkiler ve çevre ile olan ilişkilerinde ilişkiselliği düşünmesini, Guattari'nin altını çizdiği üzere etik-estetik-politik bir yaklaşımı beraberinde getirir²⁵.

Çalışmanın bu bölümü 1960'lardan sonra doğa düşüncesinde gerçekleşen değişime dair genel bir fikir vermeye çalışmaktadır. Guattari'nin üç ekoloji alanındaki, bireysel/zihinsel, toplumsal ve çevresel alanlardaki, özgürleşme, iyileştirmenin birlikte düşünülmesi vurgusuna benzer şekilde 1960'ların sonlarından itibaren ortaya konan sanat örneklerinde de bu üç alana yönelik iyileştirme örneklerini görmek mümkündür. Özellikle 60'ların sonu ve 70'lerde önem kazanan çevre duyarlılığı ve ekolojik bilinç gibi sanat çalışmaları da ayrı bir araştırmada incelenmesi gerekecek şekilde son derece çeşitlenmiştir. 1990'larda Nicolas Bourriaud'nun ilişkiselliğe, insanlar arası ilişkilere, yeni cemaatler yaratma potansiyeline vurgu yaparak kavramsallaştırdığı "ilişkisel estetik" teorisi, 2000'lerden itibaren ise Antroposen kavramı üzerine sürdürülen tartışmaların da etkisiyle teorisini 2014 Taipei Bienali ile başlayan süreçte insan olmayanları da dahil edecek şekilde genişlettiği görülmektedir (Akgün & Alat, 2019). Antroposen kavramını odağına alarak hem insanın yıkıcı etkisini ama aynı zamanda doğanın bir parçası olarak ilişkiselliği içinde insanın ve sanatın çözüm üretme potansiyeline vurgu yaptığı 2019'da gerçekleşen 16. İstanbul Bienali üzerinden günümüze kadar sanat örneklerinin izini sürmek mümkün olabilir. Çalışmanın bu bölümü konuya kısa bir giriş sunmak amacıyla olup burada ana hatları

²⁵ Açık Seminer Konuşmaları, "Symbiosis: Ortak Yaşam Üzerine Araştırmalar" adlı seminer dizisinden yararlanılmıştır.
<https://www.youtube.com/channel/UCu39hpLlbTaOvLXpUdWcufw/playlists>

ile çizilmeye çalışılan bu kısa kavramsal çerçevenin detayları ve sanata yansımaları, 1960'lardan günümüze kadar olan bölüm bir sonraki çalışmamın ana araştırma konusu olarak incelenecektir.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Günümüzde yaşanan çevre sorunu ve iklim krizini yaratan nedenleri ve bu krizin kökenlerini anlamak üzere insanın doğa ile olan ilişkisinde geriye dönük olarak tarihsel, arkeolojik bir incelemeye gidilmiş, her katman ayrı ayrı kazılarak en derindeki bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Jeolojik dönem isimlerine uygun olarak belirlenen ana başlıklar altında incelenen bu katmanlı yapı, insan-doğa ilişkisinde yaşanan değişimin kısa bir tarihini sunarken incelenen sanat örnekleri üzerinden insan doğa ilişkisinin sanat tarihsel bir panoraması sunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünden sonraki ilk bölümünde yapılan araştırmaya göre, insan-doğa ilişkisinin en derindeki, en alt katmanı olan Pleistosen Dönem’de, henüz yerleşik hayata geçmemiş, avlanarak, bitki toplayarak, balık tutarak yiyecek ihtiyacını karşılayan insanın doğa, iklim ve çevre koşullarına tabi olarak yaşamını sürdürmeye çalıştığı görülmektedir. Ancak içinde yaşadığı koşullar onu bir yandan doğaya adapte olmaya, uyum göstermeye yönlendirirken diğer yandan ise Darwin’in doğal seçilim teorisinin bel kemiğini oluşturan “var olma savaşı” nedeniyle doğa ile mücadele etmesi zorunlu hale gelmektedir. Bu nedenle insan iki ayağı üzerinde yürümek, ön ayakların ele dönüşmesi, başparmağın gelişimi gibi süreçlerle fiziksel adaptasyonunu geliştirirken diğer yandan doğadaki koşullar ve diğer canlılar ile giriştiği var olma mücadelesinde başarılı olmak için kendisine yardımcı olacak aletler geliştirdiyordu. Alet yapmaya başlayan insan hem fiziksel hem zihinsel gelişimi, evrimi neticesinde kendisini çevreye adapte ederken geliştirdiği teknik ile, başka hiçbir canlının yapamadığı şekilde, çevreyi de kendi amacına uygun olarak dönüştürmeye başlıyordu.

İnsan bu dönemde doğada her şeyin, insan-hayvan/bitki özünde türdeş olduğunu ve birbirlerine dönüşebildiklerini, aynı anda iki varlığı birden tek bir bedende, kendi bünyesinde barındırabileceğini, aynı zamanda her şeye içkin gizil bir gücün, mana’nın

var olduğunu ve canlı-cansız her şeyde yer alan bu ruhun tüm evrene yayıldığını düşünüyordu. Bu inanç sistemi, ritüelleri ve yaşam pratiği insanın doğa ile (daha sonraki dönemlere oranla) çok daha yakın ve dolaysız bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Ancak bir yandan insanın sınırlı avlandığı, ihtiyacı kadar tükettiği, çetin doğa koşulları altında zor bir hayatta kalma mücadelesi verdiği, diğer yandan insanın Avustralya örneğinde olduğu gibi milyonlarca yıldır var olan büyük hayvan türlerinin yok olmasına neden olacak kadar fazla avlandığı iddia edilmektedir. Aşırı avlanma hipotezinden bağımsız olarak düşündüğümüzde bile, insanın “var olma savaşı”nda, yaşam mücadelesinde ona tehdit oluşturan doğayı, doğada gördüğü tüm canlıları “ölüm”le ilişkilendirdiği ve bu korkuyu yenmeye çalıştığı görülmektedir. Onun çevresine müdahalesinin ve çevresini dönüştürme ihtiyacının en temel nedenini de bu ölüm korkusu ve yaşam mücadelesi ile ilişkilendirmek mümkündür. Bu nedenle alet yapmak, avlanmak, ritüeller, av büyüleri, doğadaki varlıkları isimlendirme, işaretleme, dilsel ya da imgesel olarak onların benzerlerini yapmakla bu korkuya karşı güç elde etmeye çalıştığı sonucuna varabiliriz. Bir doğa ögesinin benzerini, imgesini mağara duvarına resmetmek de benzeşim, analogiye dayalı sihirsel düşünme pratiği de benzer bir güç elde etmeye yarıyordu. Bu nedenle insan gördüğü, kaçtığı, mücadele ettiği, saygı duyduğu, içindeki gizil güce ulaşmaya çalıştığı, onun sağaltımını sağlayacak, öte dünya inancına uygun olarak ona yardım edecek doğa öğelerini sanatının yöneldiği nesne olarak Üst Paleolitik Dönem’de mağara duvarlarına taşımıştır. Belki de Şamanistik bir ritüelde iki dünya arasındaki bir yüzeyde, ruhlar ve varlıklar arası bir geçiş anını yansıtan bir mağara resmi, konusu, malzemeleri, yapıldığı yüzey itibari ile tamamen doğa ile ilişkilidir, doğanın içindedir; amacı doğa aracılığı ile ve doğaya karşı verdiği var olma mücadelesinde, insanın en eski korkusu, doğa ile özdeşleştirdiği ölüm karşısında güç elde etmesine yardımcı olmaktır.

Bir üstteki katman Holosen Dönem’de ise Neolitik Devrim’le, yerleşik hayata geçmesi, yiyecek üretimine başlaması ve evcilleştirme ile, bir önceki döneme göre insanın yaşam, üretim şeklinin tamamen değiştiğini ve doğa üzerindeki dönüştürücü etkisinin çok daha fazla arttığı görülmektedir. İnsan, Paleolitik Dönem’de kutsallaştırdığı, öteki dünyaya ulaşmada bir aracı olarak gördüğü, korktuğu, mücadele ettiği, ölüme karşı güç elde etmesini sağlayan vahşi hayvanı evcilleştirmiş, kapalı bir alanda yaşamaya zorlamış, bedeninden ve fiziksel gücünden yararlanmaya, onu istediği işlerde kullanmaya başlamış, yaşamına devam edip etmeyeceğine karar veren aktör, sahibi ve efendisi haline gelmiştir. Darwin’in belirttiği gibi evcilleştirilen bitki

ve hayvanlar kendi çıkarına uygun değil, insanın yararına uygun olarak hareket etmeye zorlanmıştır. Tarım ve hayvancılık, avcılık ve toplayıcılığın aksine insanların doğa ve iklim koşullarına göre yer değiştirme ve beslenme zorunluluğunu ortadan kaldırmış, gıda ihtiyacının sürekli ve kalıcı bir şekilde karşılamasına, doğayı kendi ihtiyacı doğrultusunda ve istediği ürünleri verecek şekilde değiştirmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemin sanat örnekleri üzerinden yapılan değerlendirmede ise yerleşik hayata geçiş aşamasını oluşturan, M.Ö. 10.000'lerden günümüze ulaşan ilk mimari örnek Göbekli Tepe, insanın teknik imkanları, bilgi ve yaratıcılığı oranında doğada kalıcı izler bıraktığını gözler önüne sererken insanın doğa üzerinde dönüştürücü bir güç olarak ortaya çıkışını haber vermektedir. İnsan kendisini güçlü, sert ve köşeli hatlarıyla, sağlam ve dik bir duruşla gösteren, stilize edilmiş insan formundaki (antropomorf) T biçimli dikilitaşlarla sembolize ederken vahşi, yabani, saldırgan, tehditkar, zehirli ve tehlikeli, aynı zamanda ölümle ilişkilendirilebilecek erkek hayvan figürleriyle birlikte betimlemiştir. İnsanın hala vahşi doğa ile yakın bir ilişki içinde olduğu, vahşi hayvanların güçleri, koruyucu ve korkutucu özellikleri ile mekanın korunmasına katkı sağladıkları, belki de varlıkların birbirine dönüşebildiği Şamanist ritüellerin de hakim olduğu bir dönemi yansıtıyor olabileceği görülmektedir. M.Ö. 8500'lere tarihlenen, T biçimli benzer dikilitaşların bulunduğu Nevalı Çori'de ise Şamanist ritüellere uygun olarak dönüşümü simgeleyen ve iki dünya arasında arabuluculuk yapan Şamanları betimliyor olabilecekleri düşünülen insan ve vahşi, yabani, zehirli, korkutucu hayvanların birlikte tasvir edildiği figürlere yer verilmiştir.

Geç Neolitik Dönem'e tarihlenen Çatalhöyük'te ise ev son derece önemli bir hale gelmiştir. İnsan Neolitik Devrim'le hayvan ve bitkileri evcilleştirdiği gibi bir yerleşim yeriyle sınırlayarak ve evin içinde bir yaşam sürmeye başlayarak kendisini de evcilleştirmiştir. Ev içi ile dışarı arasında ördüğü duvar insanı doğa ile ayırmaya başlayan en önemli sınır olarak ortaya çıkmıştır. Çatalhöyük'te bu duvar bir anlamda geçirgendir henüz. İnsan vahşi olanı eve getirmeye, evcilleştirmeye devam etmektedir. Ev dikeyde Şamanın alemler arasındaki seyahatini, yatayda ise mağara duvarlarındaki gibi içerisi ile dışarı, yabani ve evcil arasındaki dönüşümü, geçirgenliği yansıtmaktadır. Öncelikle atalarını, ölülerini evin zemine gömerek ataları ile ilişkilerini tarihsel bağlarını, belleğini devam ettiren insan diğer yandan evin duvarlarına payandalara yerleştirdiği bukraniumlar, boğa ve vahşi hayvan başları, boynuzları ve kemiklerinin de evin korunmasına yardımcı olduğunu düşünmüştür. Mağara duvarlarına sembolik dünyasını, vahşi olanı yansıtan insanın, Göbekli Tepe'de

T biçimli dikilitaşlara, Çatalhöyük'te ise evin duvarlarına yansıttığı görülmektedir. Tarıma geçilmiş olmasına rağmen duvarlarına taşıdıkları imgeler hala vahşi, yabani hayvanlara aittir. İnsanlar ağılda ya da tarlada kullanılan, kendisine bağımlı evcilleştirilmiş bitki ve hayvanlar yerine yabani olanla, evcilleştirebileceği, gücünü elde edebileceği hayvanları odağına almıştır. Büyük vahşi bir hayvanın etrafında topluca hareket eden, dans eden, eğlenen onu kızdıran daha küçük boyuttaki insan figürlerinin yer aldığı duvar resimlerine bakıldığında insanın doğa karşısında kendisini eski dönemlere göre daha güvende hissederek kutlamalar yaptıkları anlaşılmaktadır. Bir tahıl peteğinde bulunan hayvanlar hakimesi, ana tanrıça figürünü ise insanın (bu örnekte kadının) tarımla, bolluk, bereket, çoğalma ile ilişkisini, yanındaki büyük vahşi kedilere kollarını dayaması nedeniyle evcilleştirmeyele ilişkisini yansıtır. Buzul çağlarındaki hareket halindeki insanın aksine oturur vaziyette gösterilmesi insanın yerleşik hayata geçişini de görsel olarak yansıtırken insanın bu dönemde tarımla ve evcilleştirmeyele doğaya hakimiyetini, “insan olmayanların hakimi” olarak tasavvur ve tasvir edilmeye başladığını göstermektedir. Bu dönemde yabanıl hayvan betimlemeleri, giderek yerlerini insan biçimli motiflere bırakmaya başlamıştır. Bu dönüşüm süreci içinde insan hep yabanıl hayvanlarla birlikte; ilk örneklerde hayvanlar aracılığıyla diğer boyuta geçen, onların gücüne erişmeye çalışan, ilerleyen aşamalarda onu yenmiş, belki alay ederken, en sonunda ise yabanıl hayvana, “insan olmayan” canlılara ve doğaya hakim olmuş ya da olabilecek güce, teknik ve zihinsel yeterliliğe sahip şekilde, etkin bir fail ve özne olarak gösterilmiştir.

Holosen Dönem’de M.Ö. 4000’lerde yaşanan iklim değişikliği ve beraberinde kuraklık ve sel dönemlerine, değişen iklim koşullarına bağlı olarak topraktan ürün almak yerine, kurak dönemlerde kullanılmak üzere sulama kanalları ile yiyecek üretiminin devamlılığını garanti altına almaya çalışan insan Mezopotamya’da ilk kent örneklerini vermiş, M.Ö. 3500’lerde kent devrimi yaşanmıştır. Tarımsal ve hayvansal artı ürünün nasıl paylaşılacağı, korunacağı gibi sorunsallar ise ilk devletlerin kurulmasını, yönetici, asker ve ruhban sınıflarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artı ürünün standart olarak dağıtımını sağlamak için seramik kaplar, ürünü korumaya yarayan ve mülkiyet hakkını belirten silindir mühürler kullanılmış, ürünün kaydını, envanterini tutmak ve muhasebesini sağlayabilmek amacıyla M.Ö. 3200’lerde ilk çivi yazısı bulunmuştur.

Sümerlerin evren, tanrı inancına göre antropomorfik (insan biçimli) tanrıların her birinin ayrı görev ve sorumluluklarına uygun hiyerarşik yapılanması olduğu gibi

insanlar arasında da hiyerarşik bir yapılanma kurgulanmıştır. Bu dönemde şehir merkezindeki basamaklı zigurattan, tapınaktan, kentin sınırlarını belirleyen kent duvarlarına kadar her şey, yazılı edebi metinlerden, mimariye, görsel imgelere kadar üretilen tüm sanat ürünleri meşruiyetini Tanrılardan alan kralın gücünün, otoritesinin bir göstergesi haline dönüşmüştür. Daha önceki dönemlerden farklı olarak, Uruk Varka Vazosu'nda görselleştirildiği gibi, insanlar arasında, insan-doğa arasında Tanrısal dayanaklara sahip hiyerarşik bir yapılanmanın olduğu görülmektedir.

Kentin duvarları ise içerisi ile dışarısını, evcil ve vahşiyi, kültür ile doğayı, insan ve doğayı birbirinden ayıran en önemli sınır haline gelmiştir. Çatalhöyük'te eve kapanan insan burada kent duvarları içine hapsedilmiş, dışarıda kalan doğa, vahşi olanla arasına aşılmaz, yüksek duvarlar örmüştür. Gilgamiş destanında olduğu gibi bu duvarların dışarıda kalana açılması için doğanın (Enkidu'nun) kültür alanına dahil edilmesi gerekmiştir. Destanda Humbaba'nın öldürülmesi bölümünde, doğa güçlerinin düşman addedilip, yok edilme pahasına da olsa, çevresel bir soruna neden olsa da egemenin hakimiyeti altına alınmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu dönemde insan şehri sınırlayan duvarları örerken hem doğa ile arasına hem de insanlar arasına aşılması zor sınırlar koymuş, insan-doğa ilişkisinin farklılaşması kadar insanlar arasındaki ilişkinin de farklılaşmasına, hiyerarşik bir temele oturmasına neden olmuştur. Kral, insanların ve doğanın hakimiyetini ele geçirmiş, acımasız bir avcıya dönüşmüş, aynı zamanda ilahi, kutsal bir varlık olarak hem dünyevi hem de tinsel gücü elinde toplamıştır. Korkulan, kutsallık atfedilen, gücü ele geçirilmeye çalışılan, ölümle özdeşleştirilen vahşi hayvan ise kafese kapatılmış, kontrollü av oyunlarında egemenin gücünü göstermesine yarayan bir canlıya dönüşmüş şekilde sanatta temsil edilmiştir.

M.Ö. 3500'lerden itibaren Mezopotamya'da ilk şehirlerin kurulması ile başlayan ilk şehir devletlerinin, ilk uygarlıkların oluşması, şehir devletlerinin merkezi devletlere ve imparatorluklara dönüşmesiyle devam eden süreçte, tanrısal-ilahi gücü de arkasına alan bir egemen (kral ya da firavun) en önemli güç olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Egemen, Mezopotamya ve Mısır'da, kendisi ve yönetilen insanlar arasında yer alan hiyerarşik düzene sahip toplumsal yapılanmanın, piramidin en tepesinde yer almaktadır. Böylece tüm insanlar ve insan olmayan canlıların koruyucusu, düzeni sağlayan lideri olabileceği gibi tüm canlıların kaderini belirleyen, onlara hükmeden, getirdiği düzene uyan, boyun eğenleri kültür alanına dahil eden tek ve mutlak erke dönüşmüştür. Egemen artı ürünü toplaması karşılığında yaptığı tapınak, kanallar, şehir duvarları gibi kamu işleri de dahil olmak üzere ününü, adını yaşatmaya, yüceltmeye,

ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışmıştır. Bu çabanın ilk yazınsal örneği Mezopotamya’da Gılgamış’ın hikayesinde, en önemli mimari örneği ise Mısır piramitlerinde görülmektedir. Hem yazı hem de görsel sanat eserleri egemenin yüceltilmesi için birer araca dönüşürken, bu örneklerde “hikayenin baş kahramanı” olan egemen dışında sahneye dahil olan insanlar ve insan olmayan diğer canlılar, tüm doğa öğeleri ise egemenin hikayesinde onu yüceltmeye yarayacak roller üstlenmeye başlamış, sahne dekorlarına, kompozisyonun tamamlayıcı ve arka plan öğelerine dönüşmüştür.

Bir sonraki katman ise Antik Yunan’da, insanın yaşadığı dünyayı, evreni, çevresini, doğayı ve doğa olaylarını anlamak ve anlamlandırmak için o güne kadar kullandığı, anlatılagelen hikayeler, sözlü anlatım geleneği olan mitoslara alternatif soyut ve kavramsal, rasyonel bir düşünce tarzı geliştirmesi, mitolojik düşünceden rasyonel düşünme biçimine, yani mitos’tan logos’a doğru bir dönüşümle gerçekleşmiştir. Bu dönüşümle bilgi, bilmek, dolayısıyla zihin, düşünme, akıl önem kazanmıştır. İnsan zihnini, düşünme yeteneğini kullanan tek canlı olarak öne çıkarken insan-doğa ilişkisinde özel bir yere konumlandırılmıştır. Uygur, zengin, beyaz, erkek “efendi”ye, barbar, fakir, siyah, kadın, hayvan, bitki, tüm diğer canlılar, doğa ve doğa ile ilişkilendirilen, kısaca geri kalan diğer her şey “öteki”ne, bu ilişkinin ihtiyaçları karşılayan “köle”sine dönüşmüştür. Bu anlayış Batı düşüncesinin temellerine işleyerek iki bin yılı aşkın bir süre boyunca varlığını korumuştur.

Bu dönemdeki anlayışa ve dine göre doğa olaylarının kaynağı insan formunda tasarlanan tanrılarda aranırken Miletli filozoflar bakışlarını din yerine doğaya yöneltmişler, Thales’in arkhé’nin yani ilk maddenin ne olduğunu sorgulaması ile logos’a, rasyonel düşünceye dönüşün ilk adımı atılmıştır. Bu soruya verilen cevaplar Uranos, Gaia gibi antropomorfik tanrılar yerine su, hava, toprak, ateş gibi sadece doğa öğeleri olmuştur. Düşünce tanrılardan, teolojiden bağımsız olarak doğaya bu dünyaya dönmüştür. Bu dönemde doğada her şeyin tanrılarla dolu olduğu, içkin bir ruh, tanrı tezahürü olduğuna inanılmasına ve Sokrates öncesi doğa filozoflarının doğaya dönmesine rağmen, özellikle Platon ve Aristoteles’le ise insanın rasyonel bir varlık olarak ortaya konması sonucunda akıllı insan ve duyuların, duyguların alanı olan doğa arasındaki mesafe daha da artmıştır. Polis’in de bu dönüşümde payı büyüktür. Yunanistan’a özgü şehir devletleri “polis”te, efendi-köle ilişkisinin efendi lehine güçlenmesine yarayacak, sadece Yunan, aristokrat, özgür beyaz, erkeğin katılabildiği bir politik yaşama izin verilecektir. Atina’nın akıl şehri, Atinalı insanın ise akıllı insan olarak ortaya konması ile, Atinalı insanın akli sahiplenmesi ile, Atinalı olmayanların

hepsi barbar ve doğa alanına dahil edilmiştir. Dünyanın akıllı Atinalı soyundan gelenler, efendiler ve barbarlar, köleler olarak ikiye bölünmesi gibi Platon da idealar dünyası ve görünüşler dünyasını, duyulur dünyayı; düşünen akıl (tin, ruh) ve ruhun hapisanesi olan bedeni ikiye bölmüştür. Platon Timaios diyalogunda, insanı yere değil göğe ait olarak tanımlarken aklını iyi kullanmayan insanın (erkeklerin) sonraki hayatlarında akılsız doğaya, kadın ve hayvana dönüşeceğini yazmıştır. Aristoteles ise varlıklar arasında ruha sahip olup olmamaları ve ruh düzeylerine göre, en üstte seçkin erkeğin bulunduğu bir akıl hiyerarşisi tesis etmiştir.

Platon’la başlayan Plumwood’un belirttiği gibi erken akılcı geleneğe göre, doğa ve dünyevi olan geçici, değişken ve güvenilir olarak işaretlenmiş, varlık hiyerarşisinde akla sahip en tepeye konumlandırılan insanın (erkeğin) ihtiyacı için yaratıldığı düşünülmüş, istediği gibi ihtiyacını karşılayacağı bu alanın korunmasına gerek bile görülmemiştir. Mezopotamya ve Mısır’da tanrısal bir varlık olarak devletin yönetiminde yer alan tek egemen yerine Yunanistan’da akla sahip, yöneten sınıf, aristokrat efendiler egemen olarak öne çıkmıştır. Bu dönemin doğa düşüncesine uygun olarak sanat, Platon düşüncesinde olduğu gibi, ister mimetik ister poiesis olarak, “idea” ile kosmos noetos (düşünülen dünya, idealar dünyası) ile ilgilidir ve sanat eserinde görünüşe çıkan, form bulan “idea”dır. Duyular yerine, akıl (zihin) ile kavranan düşünülen dünyaya ait ideal form, “idea” bu dönemin en önemli kavramıdır, mimesis, poiesis ve harmoni, düzen, denge uyum, simetri, ritim gibi matematik öğelerin kullanımı, ideal olana, ideal güzelliğe, iyiye ideal forma ulaşmak içindir. İdeal form ise insan (erkek) formu olarak belirlenmiştir. İdeal form, akıl, bilgi, ışık ve doğanın düzensizliğine üstün gelen insan akı ve kültürünü simgeleyen, ideal güzelliğin sembolü Apollon’da vücut bulmuştur. Kadın vücudu kısmen drapelerin, kıvrımların arkasına saklanırken, ideal güzelliğin çıplak erkek vücuduyla yansıtılması ise insanın (erkek) bu dönemde her şeyin ölçüsü olduğunu, ulaşılmak istenen ideal güzelliğin sembolü olduğunu göstermektedir. Pythagoras öğretisinden yola çıkarak güzeli erkek bedeninin parçalarının uyum ve oranında arayan Polykleitos ise Canon adlı kitabında detaylandığı kuralları, Doryphoros heykeli ile görselleştirmiştir. Vitruvius ise insanı ölçü olarak alan güzellik anlayışını, kanonu mimariye taşır ve aklın sembolü olan Athena’ya adanan Parthenon bu anlayışın mimarideki en belirgin örneği olmuştur. Parthenon tapınağındaki kabartmalar ve Bergama Zeus sunağı kabartmaları konu olarak incelendiğinde akıl sahibi Yunanlıların akıl dışı olan, doğa ile özdeşleştirilen varlıklarla savaşlarını göstermektedir. Kaos’tan cosmos’a, düzensizlikten düzene,

doğadan kültüre geçiş ile, bu savaşlar Yunanlıların, kültür ve aklın sahibi ideal insanın zaferi ile sonuçlanmıştır.

Holosen Dönem’de tek tanrılı dinlerin doğuşu ile yaşanan kırılma ise bir sonraki katmanı oluşturmaktadır. Batı düşüncesi ile ilişkilendirilerek düşünüldüğünde baskın ve yaygın olarak kabul edilen din, Hıristiyanlık ile Batılı, özgür, efendi, beyaz, akıllı, ideal insan (erkek) modeline, “Hıristiyan” olma sıfatı eklenir. Tek tanrılı dinlerde Tanrı merkezli bir anlayış ve bakışın hakim olmasına rağmen, Tanrı suretinde yaratılan insana, dünya üzerinde hayat bulan tüm varlıklar içinde ayrıcalık tanınır. Nasıl ki Mısır ve Mezopotamya’da egemen güç meşruiyetini Tanrılardan alıyorsa tek tanrılı dinlerde de insana (ve özellikle erkek cinsiyetine) tanınan ayrıcalıkların dayanak noktasını dini metinler, vahiyler oluşturmaktadır. Eski Ahit’e göre insanın Tanrı suretinde yaratılması, Tanrı’nın insanlardan yeryüzüne yayılmalarını, dünyayı, doğayı, diğer canlıları denetimleri altına almalarını, onlara egemen olmalarını istemesi ve Tanrı’nın her şeyi insanın ihtiyacını karşılamak üzere yaratması, insan-merkezli düşünceye, insanın en tepedeki hiyerarşik konumuna dair en önemli meşruiyet zeminini yaratmıştır. Her şeyin insanın ihtiyacı için yaratılmış olması insanın bu kaynağı dilediği kullanmasına, tüketmesine, tüketim zihniyetinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Üstelik kutsal metinlere göre bu dünya geçicidir, asıl yaşam bu dünyanın yok oluşundan sonra başlayacaktır, böylece bu dünyayı korumak da gereksiz hale gelmiştir.

Adem’in yaratılan hayvanları isimlendirerek güç elde ettiği, kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılarak erkeğe bağlandığı, erkeğin dünyevi, günahkar, içgüdü ve bedenle özdeşleşen yanlarını yansıttığı, kadın ve doğanın (örneğin yılan) onun Cennet’ten kovulmasına neden olan varlık olarak nitelendiği görülmektedir. Yaratılış öyküsü hem kadın hem de doğa üzerindeki tüm canlılara hükmedecek bir “erkek” cinsiyetini merkeze almaktadır. Bu yaklaşım tek tanrılı dinlerin Batı özelinde Hıristiyanlığın insan merkezci yaklaşımın ötesinde androcentric (erkek merkezci) bir yaklaşım benimsediğini gözler önüne sermektedir. Daha önce krallar, imparatorlar, firavunlar Tanrı ile ilişkilendirilmişken Hıristiyanlıkta ise sıradan bir insan İsa, Tanrı’nın oğlu olarak kodlanmıştır. Tanrı’nın bir insan (erkek) olarak vücuda gelmesi ile Tanrı ve insan (erkek) arasındaki sınır bulanıklaşmaktadır. En yakın akrabalık ilişkisinde gösterilen baba Tanrı, oğul İsa’yı insanlık için kurban etmiştir ancak o üç gün sonra tekrar dirilmiş ve ebedi yaşama adım atmıştır. İsa’ya inanan, onun ve kilisenin öğütlediği gibi yaşayan insan ölüm sonrasında, İsa gibi yeniden dirilebilir,

sonsuz yaşama, kurtuluşa erişebilirken diğer canlılar ve diğer dinlere, inanışlara sahip insanların ise kurtuluşa erişme şansı olmadığı düşünülerek değersiz görülmüştür. İnsan, mağara duvarlarına vahşi hayvan imgeleri üzerinden yansıttığı doğa ve ölüm korkusu yerine, kilise duvarlarına öteki dünyaya, ölümsüz olacağı cennete, kurtuluşa ulaşma yolundaki çabalarını yansıtmaya başlamıştır. Doğadan daha az korkmaya başlayan, onu ebedi ikametgahına ulaşana kadar geçici olarak üzerinde yaşamak zorunda kaldığı, kendisi için yaratılmış yok olmaya mahkum bir yer olarak gören ve doğadan eskisinden daha da fazla kopan Orta Çağ insanı, değerler hiyerarşisinin en alt kategorisinde yer alan doğayı (eğer simgesel-sembolik anlamı yoksa) sanatına konu etmekten, dahil etmekten de imtina etmiş, tamamen ruhani (tinsel) bir dünyanın tasvirine yönelmiştir.

Tanrı'nın Evi'ni simgeleyen Ayasofya'nın kubbesi tanrısal göğü temsil ederken genellikle Bizans kiliselerinin kubbesinin tam merkezinde yer alan her şeye hükmeden, Evrenin hükümdarı, hakimi ve efendisini yansıtan Pantokrator İsa, hem her şeyin en tepesindeki Tanrı'yı hatırlatır ancak Tanrı'ya olan yakınlığı ve benzerliği (hem akrabalık hem de suret olarak) nedeniyle insanın tinsel olanın değilse bile dünyevi olan her şeyin en tepesinde ve merkezinde yer aldığını göstermektedir. İsa'nın bu ikili anlamı ve ikili temsili, Hıristiyanlık ve Orta Çağ düşüncesinin bir yandan Tanrı merkezli diğer yandan ve aynı zamanda insan (erkek) merkezli yapısını son derece doğru şekilde yansıtmaktadır. Neoplatonizm'de de evrenin hiyerarşik bir yapılanma içinde olduğu fikrinden hareketle en kutsal, cennet ve ilahi olanla ilgili figürlerin daha yukarıya, dünya ile ilgili dünyevi figür ve sahnelerin kiliselerin daha alt kısımlarında betimlendiği görülmektedir.

Bu dönemde Tanrı'nın en yakın akrabalık ilişkisine sahip olan, kendi suretinde yarattığı oğul İsa'yı takip eden, Tanrı merkezli Hıristiyan öğretilerine uygun olarak yaşayan insan, doğada yer alan varlıkların arasında en tepeye, merkeze ve en ayrıcalıklı konuma yerleştirilmiştir. İşlediği asli günah sonrasında cennetten kovulan insan, İsa'yı takip ederek, tabii tutulduğu sınav yeri olan sonlu, geçici, fiziksel dünyadan ve ruhunun hapsedildiği ölümlü bedenden kurtulabilecek, diğer varlıkların ulaşma şansı olmayan Cennet'teki ebedi ikametgahına ulaşabilecektir. Dirilişin, kurtuluşun ve cennetteki ölümsüz yaşamın anahtarı, İsa'nın yaptıklarını yapmaktan ve kilisenin belirlediği kurallara uygun şekilde yaşamaktan geçmektedir. Kilise ve kutsal kitaplarda aradığı her sorunun cevabının olduğuna inanan Orta Çağ insanı, aradığı ölümsüz yaşamı da Tanrı'nın Evi'nde, kilisede bulacağına inanmıştır. Bu nedenle Orta

Çağ mimarisi özellikle 12. yüzyıl itibari ile Gotik mimarlık örneklerinde görüldüğü gibi, Cennet'in yeryüzünde bir benzerini yaratmak ve maddi dünyanın sınırlarını aşarak Tanrı ile bir olmak için duvarları ortadan kaldırıp, camın geçirgenliği ile kilisenin içini Tanrı'nın ilahi ışığı ile aydınlatmayı amaçlamıştır. Mimari, resim, mozaik, vitray, heykel gibi tüm sanat örneklerinde yükselme, ilahi olanla ilişki kurma, ışık ve rengin yarattığı ruhani atmosferi yakalama amacı vardır. Gözler ve dikkat göksel, Tanrısal, ruhani olana çevrilince dünya, doğa ve üzerindeki varlıklar arka plana itilmiş, dikkate, araştırmaya, anlaşılma, korunmaya, sanata dahil edilmeye gerek görülmemiştir.

Holosen Dönem'in son katmanına geçiş ise, Bilimsel Devrimle, 16. yüzyıla kadar hala etkisi süren organizma olarak doğa anlayışından mekanizma olarak doğa anlayışına geçişle gerçekleşmiştir. Yunan doğa düşüncesinde, Aristoteles'te kendi içinde zihne, akla, ruha, telos'a sahip, ereksel, teleolojik olarak devinen, insan ya da büyük bir hayvan formunda tasarlanan, canlı bir organizma olarak görülen doğa, Rönesans sonrasında bilimsel, teknolojik, coğrafi keşiflere bağlı olarak ve dönemin makine ile daha fazla temas halinde olan, makine yapmaya, tasarlamaya başlayan insanın doğa düşüncesine uygun olarak sadece mekanik hareketlere indirgenmiştir. İnsan kendi yaratımı olan cansız bir makine ile Tanrı'nın yaratımı doğayı özdeşleştirirken kendisini de yaratıcı ile özdeşleştirmeye ve doğanın üzerinde eskisinden çok daha fazla hakka ve güce sahip olduğunu düşünmeye başlamıştır.

12. yüzyıldan itibaren kentlerin ağırlık kazanmasıyla, liman kentlerinde zengin tüccar sınıfın ortaya çıkması ile sermaye kırsaldan, kente kaymıştır, yeni ortaya çıkan tüccar sınıfı kent yönetiminde ağırlık kazanmış, toprağa bağlı üretim terkedilerek, üretim kentte imalathanelere geçmiştir. Bir dizi toplumsal değişimi beraberinde getiren bu sürece uygun olarak insan doğaya, toprağa bağımlı bir üretim yapmak yerine, kendi belirlediği alanda ve makinelerle üretim yapmaya başlamıştır. Daha çok makine tasarlayan insan süreç sonunda doğayı da bir makine olarak kurgulamıştır. 14. yüzyıldan itibaren ise Hümanizmle insan, Orta Çağ'da her şeyin merkezine konan Tanrı ya da ona benzerliği üzerinden ayrıcalıklı bir yer edinen insan fikri yerine Antik insana dönmüştür. Hümanizm anlayışı, işe ideal insanı aramakla başlarken zamanla kendi standartlarına göre her şeyi belirleyen, "her şeyin ölçütü" olarak Avrupalı, beyaz, erkek-insana dönüşmüştür. Atinalıların, Atina dışında kalanları barbar olarak nitelmesi ve doğa ile özdeşleştirmesindeki gibi, bu anlayış da Batı (merkez) dışında kalan insana, ideal Batılı, tek kültürlü yaşam tarzını dayatmıştır. İnsan ayrıca yaşadığı

coğrafi sınırları aşmaya başlamış, dünyanın geri kalan bölümünde keşfedilen topraklara uygarlık götürmek ve İsa'nın aracılığı ile onları dini kurtuluşa ulaştırma misyonu ile bu keşifleri de meşrulaştırmaya çalışmıştır. Uygarlık ve barbarlığın el ele yürüdüğü bu süreçte, Paleolitik Dönem'de Avustralya'da yok olan büyük memeli hayvanlar gibi, bu keşifler sırasında yerli halkların nüfusunda büyük bir düşüş görülmüştür. Bu dönemdeki sorgulamaların ve gelişmelerin sonucu olarak M.Ö. 150'lerden beri değişmeden kabul edilen ve skolastik düşünce, kutsal kitapla, yaratılış düşüncesi ile de uyumlu olan Batlamyus'un evreni (yer merkezli evren anlayışından) yerine 1543 itibari ile Copernicus'un güneş merkezli evren anlayışına geçiş en önemli değişimlerden birini oluşturmuştur.

Rönesans'ta ilki Neo-Platonist yaklaşıma ve Hermetik geleneğe uygun olarak simya pratiklerini de içeren gizemci, okültist bir doğa anlayışıyla doğanın bilgisini, sırrını elde etmeye çalışan büyücü/magus'un diğeri ise doğaya estetik olarak yaklaşan, doğada güzeli bulmaya çalışan sanatçılara has iki farklı yaklaşım görülmektedir. Merchant'ın altını çizdiği üzere ise, hala canlı bir organizma olarak tasarlanmaya devam eden evren, birbirine bağlı ve ilişkili parçalardan oluşan yaşayan bir birlik, bedeni, ruhu ve tını ile birbirine sıkıca bağlı olan dev bir organizma, canlı bir hayvan olarak betimlenmiştir. Orta Çağ'da doğaya, bu dünyaya sırtını dönen ve sadece ölüm sonrası ile ilgilenen, kurtuluşa ulaşmaya çalışan insan, uzun bir aradan sonra Rönesans'la birlikte tekrar bu dünyaya ilgi duymaya başlamıştır. Onu canlı bir varlık olarak görüp, Antik dönem filozoflarının da etkisi ile ondaki harmoni, uyumu keşfetmeye, güzeli doğada temaşa etmektedir. Bir yandan estetik bir ilgi nesnesidir doğa, insan doğada kendisini bulur diğeri yandan ise simya, büyü ile doğanın sırlarını elde etmeye, gizlerini çözmeye, kendisine yararlı bilgi ve şifayı elde etmeye çalışır. Rönesans doğa düşüncesinin ardından Francis Bacon ise insanın bilimsel bilgi ile doğayı gözlemleyerek, teknolojik gelişmeleri de kullanarak doğanın bilgisine, gizemine ulaşarak güçleneceği tezini en güçlü ifade eden kişidir. Onda bilgi ve güç eş anlamlıdır, kendisine güç sağlaması için doğa bilgisine ulaşmaya çalışan insan doğaya da egemen olmaya çalışmaktadır. Galileo, gökyüzüne uygulanan matematiksel, geometrik düzenlemeyi, yeryüzüne taşır böylece doğa, dünya niceliksel olarak, matematik ilkelere, sayılara göre kavranmaya başlamıştır. Dönemin üretim şekli, hakim burjuva-kapitalist pazar ilişkilerinin gereksinimlerine de uygun olarak kesin ve hesaplanabilir doğru bilgi ihtiyacı nedeniyle, şüpheden yola çıkarak varlığından şüphe duyamayacağı, şüphe duyan kendi benine ulaşan Descartes'da bu dönemdeki değişim

doruk noktasına çıkmıştır. O düşünen töz olarak “res cogitans” kendisini, insanı, zihni, bilinci temel alırken bunun dışında kalan tüm doğa alanını yer kaplamadan, yayılım ve hareketten ibaret “res extensa” olarak kurgulamıştır. Bu da insan/doğa, zihin/beden karşıtlıkları, düalizmi üzerinden derin kopuşa götürmektedir. Ona göre tüm dünya, doğa alanı artık canlı bir hayvanla özdeşleştirilen organizma olmak yerine mantık, düşünce ve ruhun içinde yer almadığı, tamamen mekanik olarak hareket eden koca bir makineye dönüşmüştür. Daha önce insan bazı özellikleri üzerinden kendisine varlık hiyerarşisinde, özel, ayrıcalıklı bir yer ayırmıştır ancak Descartes ile gelinen noktada hiyerarşi yoktur, Plumwood’un altını çizdiği üzere tam bir zıtlık ve karşıtlık üzerinden, bir daha birleşmemek üzere ayrılmış iki alan kurgulanmıştır.

Bu dönüşümün uzun bir zamana yayılması gibi, mekanizma olarak doğa düşüncesinin sanata yansımaları da belli bir zaman sürecine yayılmıştır. Örneğin insanın ilgisinin tek tek nesnelere bu dünyaya dönmesi gerektiğini salık veren Nominalist düşüncenin izlerini doğa ile dost olan Aziz Francesco’nun şehri Assisi’de büyüyen Giotto’nun doğaya dönüşünde, mavi gökyüzünü resme taşımasında, resmi gökyüzünden ilahi alandan dünyevi alana indirmesinde görebiliriz. Hümanizm ise sanata yansıyan en öne çıkan düşünce biçimlerinden biridir ve Giotto’nun ilk eserlerinde bile insancıl tavır görülmektedir. Hümanizmin insanı aramak için Antik kaynaklara dönmesi ve değişen doğa algısına uygun olarak hem doğa hem de Antik örnekler gözlemlenmiş, incelenmiş ve sanata yansıtılmıştır. Brunelleschi’nin, Santa Maria del Fiore’nin kubbe açıklığını kapatmak için geliştirdiği çözümler, geometri kullanımı, en ince detaylara kadar matematik hesaplamalar yapması, teknik detaylara hakimiyeti, sorunları çözmek için makineler tasarlaması dönemin değişimini son derece doğru yansıtmaktadır. Brunelleschi, Alberti, Leonardo gibi öne çıkan Rönesans sanatçıları, uomo universale, aynı zamanda çalışan, araştıran, bilen, kendi yeteneğinin farkında, teknik, matematik, mekanik bilgiye hakim, rasyonel, modern insanın, öznenin doğuşunu da göstermektedir. Descartes’ın modern, sorgulayan, düşünen öznesi, düşünen tözü, cogito ile de benzerlikler taşır uomo universale. İnsan merkezli düşünmenin, dünyayı, doğayı matematik, geometrik, sayılarla, niceliksel olarak algılamının Bruno’nun sonsuz evren fikrini de destekleyen ise sanatta tek nokta, doğrusal perspektifin bulunması olmuştur. Mekanı ve bakışı tamamen rasyonelleştiren, sayısallaştıran, nesnelleştiren perspektif fikri, insan gözüne, konumuna ve bakış açısına göre tüm dünyayı, doğayı konumlandırıyor, biçimlendiriyor ve düzenliyordu.

Vitruvius’da olduğu gibi insan vücudunun ölçü olarak alınması, mimaride merkezi planda, tek merkezden yayılarak kurgulanan mekan tasarımında, öğeler arası ilişkilerde, parçaların bütüne olan oranında hissedilmektedir. Resimde ise insan gözü ölçüt olarak alınıp, insan bakışına uygun, tek noktadan hareketle, lineer perspektif ile matematiksel, ölçülebilir, akılla kavranan mekan yaratma anlayışında görülmektedir. Heykel ise başlı başına insanı konu alır ve ölçüsü yine insandır. Michelangelo’nun Davut’u ideal güzeli yansıtan en önemli örneklerden biridir. Leonardo tarafından daire ve karenin merkezine yerleştirilen “Vitruvius Adamı” eskizi ise insanın bedensel ve tinsel olarak evrenin merkezinde yer aldığını, her şeyin ölçüsü olarak belirlendiğini gösteren Braidotti’nin de belirttiği gibi “*hümanizmin amblemi*” haline gelmiştir.

Hümanizmin etkisi ve tüccar ailelerin talepleri ile artan portrelerde ise, doğa insan figürünün arka planına, sahip oldukları araziye ve zenginliği göstermenin aracına dönüşmüştür. Mona Lisa’da ise figürün psikolojisini, ruh durumunu, atmosferi de yansıtabilmektedir. Boticelli’nin İlk Bahar ve Venüs’ün Doğuşu tablolarında görüldüğü gibi dönemin hakim Neo-Platonist yaklaşımına uygun olarak doğa Orta Çağ’dan farklı olarak içinde günah barındıran bir alan olmaktan çıkıp, içindeki gizemlerin çözülmesiyle insana yarar sağlayan, onu iyileştirmeye, ona güç kazandırmaya yarayan bir alan olarak yansıtılabilmektedir. Rönesans’ta kadının ve doğanın düzen, uyum içinde ancak pasif bir imaja sahip olması, kadının ve doğanın edilgenliği, gizemlerinin açığa çıkartılmak, sahip olunmak üzere bekleyişi, 17. yüzyıl itibari ile yaşanan gelişmelerle doğanın, üzerinde güç kullanılarak sahip olunmak istenen bir tahakküm nesnesine dönüşmek üzere hazır olduğunu gösterir gibidir. Diğer yandan Rönesans döneminde hem edebiyat hem de sanatta pastoral anlayışta eserler görülmeye başlamıştır.

Hieronymus Bosch’un Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı çalışmasında yan kapakların kapatılması sonrasında oluşan dünya tasviriyle ise dünyaya dışarıdan bakma denemesinin yapıldığı görülmektedir. İnsanın görme, keşfetme, saklı olanı açığa çıkarma, Tanrısal bakışa sahip olma çabasının sanattaki en belirgin örneklerinden biridir bu dünya tasviri. Manzara ise, Descola’nın belirttiği gibi dini konulu resimlerde resmin içinde yer alan iç pencerenin genişletilerek görülen manzaranın resim boyutunda büyütülmesiyle, insanın ya manzaradan çıkartılması ya da alanının daraltılması ile ayrı bir konu olarak resme girmiştir. Ancak sanatçının mekanı, dünyayı, doğayı dışarıdan bakılan, düzenlenen rasyonel bir çerçeve içine alması, dönemin gelişmelerine dayanmakta, bir yandan doğayı inceleyen, gizemlerine

erişmeye çalışan magus'u diğer yandan deney ve gözlemlerle doğanın bilgisini elde ederek güç elde edeceğini düşünen Francis Bacon'ı hatırlatmakta, organik doğa düşüncesinden mekanik doğa düşüncesine geçiş aşamasını da yansıtmaktadır. Mekanik doğa anlayışında hareket önem kazanır ve natürmort maddenin, zaman ve mekandaki hareketin yansımaları gösteren bir konu olarak resme dahil edilir. Hareket yasalarının değişmesi ile resim ve heykelde de hareket son derece önemli hale gelmiştir. Hareket, ışık ve düşünen, sorgulayan zihni bireye vurgu yapan Caravaggio'nun Kuşkucu Thomas çalışmasının dönemin insan-doğa ilişkisini özetler nitelikte olduğu görülmektedir.

Son olarak Paul Crutzen ve arkadaşlarının 2000'lerin başında önerdiği Antroposen kavramına göre, Sanayi Devrimi özellikle James Watt'ın 1784 yılında ilk buhar makinesini buluşu ile Holosen'den çıkılarak yeni bir jeolojik döneme, insanın etkisi ile dünya yüzeyinin değiştiği, insanın gezegen üzerindeki hakim dönüştürücü güç olarak ortaya çıktığı Antroposen Dönem'e girilmiştir. Önermeye göre insan 4,5 milyar yıllık tarihe sahip yer kürenin jeolojik zaman çizelgesinin sadece binde birlik kısmında son 200-250 yıllık bir dönem içerisinde, yeryüzünü altıncı büyük yok oluşa götürecek kadar önemli bir etken, dünyanın geleceğini tayin eden bir aktör haline gelmiştir. Antroposen terimine getirilen eleştiriler ise, öncelikle kapitalist üretim sürecinin, sermayenin, sermaye sahibi sınıfın, üretim, pazar ilişkilerinin, sanayileşmiş, "gelişmiş" ülkelerin, yönetimlerin ve ideolojilerin etkilerinin görmezden gelinerek, toplum, sınıf, ırk ve cinsiyet gibi farkların gözatılmadan soyut bir insanın tüm gezegendeki kirlenmenin nedeni olarak gösterilmesine yöneliktir. Bu eleştirilere uygun olarak Kapitalosen (Capitalocene), Ktulusen, Plastisen, Plantasyonosen gibi farklı isimler önerilmiştir.

Sanayi Devrimi ile girilen Antroposen dönemde, endüstrileşme, kapitalist Pazar ekonomisinin hakimiyeti, burjuva değerlerinin yerleşmesi, fabrikalaşma, toprağa dayalı üretim yerine sanayiye dayalı üretim modeline geçilmesi, doğaya bağlı enerji yerine sonsuz bir kaynak olarak kabul edilen fosil yakıtın kullanılması, kentlerin kalabalıklaşması, kirlenmesi, tüketim kültürünün yayılması, bilimsel, teknik ve rasyonel akla duyulan güven, teknolojinin gelişmesi, hızlanma, ilerleme düşüncesi, Aydınlanma ve Fransız Devrimi gibi olgular dönemin doğa düşüncesini etkilemiştir. İnsanlar kitleler halinde topraktan koparak kentlere yerleşir, kentlerin kalabalıklaşması, kirlenmesi, sınıf farklılıklarının, çatışmasının kente entegre edilmesi, insanın hayatının, günlük yaşamının sanayileşmeye bağlı üretim sürecine

göre düzenlenmesi, insanın sürekli tüketme edimine teşviki ve insanın makinenin bir parçasına dönen hayatı insanın doğadan, kendi bedeninden, emeğinden yabancılaştığı bir süreci doğurmuştur.

18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesine uygun olarak dünya, doğa rasyonel akla dayanarak algılanır, ölçüt olarak insan akli temel alınır, doğa içindeki tüm ruhani, tinsel özelliklerinden arındırılır, insan merkezci bir bakış açısı ile kurgulanır. Ancak Kant'tan itibaren Diderot, Hegel, Schelling'le kırılmalar yaşanmıştır. Schelling'e göre doğa mekanizma ya da organizma karşıtlığı içinde değil bir bütünlük olarak, yaşayan sürekli evrilen bir organizmadır. Ona göre, Galileo'daki gibi matematik üzerinden, salt akılla değil, duyularla, şiir, felsefe ve sanatla, sezgi ile anlaşılabilir artık doğa. Kant'tan hareketle ulaşılan noktada evrenin sürekli bir oluşum, değişim, süreç, evrim içinde olduğu düşüncesi ağırlık basmaya başlamıştır. Darwin'in evrim teorisi ise insanın daha önce Tanrısal öze benzer, doğanın ise onun ihtiyacını karşılamak için yaratıldığı düşüncesini çökertmiştir. İnsanı merkezden, ayrıcalıklı, özel konumdan almıştır. Von Humboldt'ın önerdiği gibi ise bu dönemde doğadaki her şeyin dikeyde, hiyerarşik değil, yatayda birbiri ile ilişkili olduğu, tüm varlıkların arasında bir bağ olduğu düşünülüyordu. En küçük canlının bile diğerleri üzerinde etkili olabileceğini ortaya koyan bu düşünceye göre insanın da yapıp ettiklerinin etkisini daha fazla düşünmesi gerekliliği ortaya çıkıyordu. Haeckel, "oekologie" terimini organizmanın çevresi ile olan bağıntısını inceleyecek bir biyoloji dalı olarak önerirken, Uexküll ise "umwelt" teorisinde sürekli değişen dünyada her canlının kendi öznesi olduğu ayrı bir dünyası olduğunu ortaya koymuştur. 1795'te James Hutton dünyayı yaşayan bir organizma, Lovelock bundan 200 yıl kadar sonra Gaia teorisinde yeryüzünü "bir süperorganizma" olarak öneriyordu. Böylece evrim ve ekoloji düşüncesi ile insan doğanın içinde, onun bir parçası olarak konumlandırılıyor ve doğaya etkilerini düşünmesi gerektiği ortaya konuyordu.

Doğanın estetik, sanatsal, güzel ve yüce olarak görülmesi, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ağırlık kazanır ve doğa resmedilmeye degecek kadar güzel bir manzara, pitoresk olarak yorumlanmaya başlar. 19. yüzyıldan itibaren ise şehirlerin kalabalıklığından kaçan, ulaşımın da kolaylaşması ile daha çok seyahat edebilen insan, Emerson, Thoreau, Muir gibi isimlerde örneği görüldüğü gibi, toplum ve kültürel zorunluktan kaçarak, vahşi, yaban hayatına döner, Romantik doğa korumacılığı başlar. Bu dönem görülen doğa yaklaşımında sanayileşmenin, teknolojik gelişmenin, aklın egemenliğinde, ilerleme düşüncesine uygun olarak doğa tüm kaynakları ile

kullanıma açılıp sömürülürken diğer yandan insan bu gelişmeler nedeniyle kent yaşamında, kalabalıklar içinde, kirlenmiş bir çevreden uzaklaşıp doğaya sığınmaya çalışır, geçmiş, ilkel olana dönmeye çalışır. Diğer yandan ise insanın sığındığı doğa konsepti de sermayenin kullanımına açılır. İnsan da yabancılaştırmanın etkisinden kurtulmak için sığınak olarak gördüğü doğayı tüketime katılırken, doğaya karşı ambilavant bir tavır sergilemek zorunda kalır.

Aydınlanma düşünürlerinin, Akıl Çağı'nın doğaya bakışının sanata yansımalarının izleri ilk olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olan Neoklasik üslup örneklerinde görülmektedir. Kilise de dahil diğer tüm kurumlar ve inançların vesayetinden insanı kurtarmayı düşünen Aydınlanmaya uygun olarak ahlak ve erdeme, ideal olan yaşam biçimine, kendi akli ve muhakeme yetisi ile ulaşabilirdi insan. Sanat da bu nedenle "rasyonel, ahlaki ve asil ruhlu olmalıydı" (Farthing, 2014, s. 260). Bu dönemde insan seçmeci bir üslupla yaklaşarak, doğayı gerçekte olduğu gibi değil idealize edilmiş şekilde tasvir etmiştir. Romantik dönemde Goya'da doğa akıl dışını yansıtırken Constable ise Aydınlanmanın mekanik, geometriye, idealize edilmiş doğası yerine düzenlenmemiş kırsal yaşamı, sessizlik ve huzur bulduğu, dingin kır hayatının, Romantik pastoral manzaranın resmini yapmayı seçmiştir. Turner'ın resimlerinde teknoloji ve doğa arasında yaşanan mücadelenin yüce görüntüsü, coşkunluğu, hissettirdiği duygu yoğunluğu yer alırken aynı zamanda bu çatışmanın, mücadelenin içinde bu iki güç arasındaki birlik, kaynaşma da hissedilmektedir. Caspar David Friedrich ise Schelling ve Novalis'in düşüncelerinde de görüldüğü gibi doğada gördüğü tanrısallık, kutsallık, tinsellik ve yüceliği resimlerine taşımıştır. Neoklasik akım nasıl ki ideali, güzeli, etik olanı, yüce ve manevi özellikleri insanda buluyorsa, Romantikler ideali, estetik, güzel ve yüceyi doğada bulmuştur. Diğer yandan Fransa'da Barbizon ressamlarıyla doğa, manzara etütleri birer sanat ürünü olarak sergilenmeye başlayacaktır. Rousseau'nun öğütlediği gibi toplumdan/şehir yaşamından kaçan, doğaya sığınan Schiller'in Naif ve Duygusal Şiir/Şair'inde olduğu gibi doğadan ayrıldığı için acı çeken sanatçı tekrar ona dönüş yollarını aramaktadır, Fontainebleau Ormanı ve Barbizon köyü bu ihtiyacı karşılamaktadır. Dönemin doğa düşüncesine, evrim teorisine ve pozitivistliğe uygun olarak her şeyin bu dünyada var olmakta, bu dünya ve bu zaman dışında bir gerçeklik olmadığını gösterir biçimde Manet, pastoral bir sahneye benzer bir konuyu, güncel bir mekanda ve o gün yaşayan insanlara yer verdiği resmine taşıyordu. Ne manzara ne natürlük ölümü, tanrıyı, ideal kutsal olanı hatırlatmaya çalışmıyor, bugünün gerçeğini yansıtıyordu.

Darwin, Humboldt ve Haeckel'in buluşları ve teorize ettiği üzere doğanın evrim halinde olduğu; Schelling'in doğa felsefesinden, Romantik doğa korumacılığından geçerek Bergson ve Whitehead'de doruğuna ulaşan modern doğa düşüncesindeki doğanın sürekli bir oluş, yenilenme halinde olduğu görüşü en belirgin olarak görsel ifadesini İzlenimcilikte bulmaktadır. Nicolas Bourriaud'un da altını çizdiği üzere, iki bin yıldan daha uzun bir süredir devam eden hakim düşünceye göre, insanın arka planı (fon) olarak sanatta kendisine yer bulabilen doğa, Empresyonizm ile sadece bir arka plan olmaktan çıkıyor, insan ve doğanın sınırı/kendilerine ait olan ayrı alanlar flulaşiyor/bulanıklaşıyordu. Van Gogh'da sanatçının duygu durumu ve psikolojisindeki değişimler, doğadaki değişim, akış hali üzerinden, renk alanları ile tuvale yansırken Cézanne'da ise doğadaki değişim içinde değişmeyen, kalıcı öz geometrik bir yapı üzerinden verilir. Bir yandan Antik Yunan'dan beri doğanın geometriye uygun yaratıldığı anlayışına, diğer yandan ise doğa durumuna dönmeye çalışan modern insanın/sanatçının primitivizme uygun tavrında, ilkel insanın doğayı değişken özelliklerinden arındırarak geometrikleştirmesinde, soyutlamasında olan yaklaşıma benzer bir tavrı da görmek mümkündür. Gauguin'in Tahiti'ye gidişinde ve orada ürettiği eserlerinde Schiller'in naif olana, Rousseau'nun doğa durumuna dönme istemine, vahşi, yaban, ilkel yaşama, Cennet bahçesine dönme çabasına, Romantik bir nostalji özlemine benzer bir tavır görülmektedir.

Matisse'in "Yaşama Sevinci" ise, Ekofeminist eleştirel bir okumaya tabi tutulduğunda ise kadının doğa ile özdeşleştirildiğini, hem kadın hem doğanın verdiği sevinç, erotizm ve haz duygusu üzerinden temsil edildiği görülmektedir. Kübizmde ise Empresyonizmde olduğu gibi dönemin doğa düşüncesine uygun olarak sürekli değişen görünümünü tuvale yansıtmak yerine, doğadaki nesnelere formunun düşüncesine, analizine, analitik olarak kavranmasına ve kavrama doğru giden bir yolu benimsedikleri görülmektedir. Ekspresyonist Die Brücke sanatçıları ise sanayileşme ve modern toplumun getirdiği yabancılaşma, mekanikleşme, tek tipleşme gibi sorunlara karşı kendi bireysel iç dünyalarının, içsel doğalarının dışavurumunu sanata taşımışlardır. Dresden yakınlarındaki göllere seyahat ederek ilkel doğa durumundaki insanın yalın, dolaysız haline, çıplaklığa sığınmışlardır. Aynı dönemlerde İtalya'da Fütüristler ise tam tersi bir anlayışla insanın teknolojik gelişimine, yeniye, hızlanmaya, makine estetiğine vurgu yaparken insanın yıkıcı dünyasından hayvanların doğal dünyasına kaçan Der Bleu Reiters'dan Franz Marc ise, Rousseau, Constable, Schiller gibi isimlerin ilkel doğa yaşamına dönüş isteğini yansıtır. Çalışmaları bir yandan

primitivizm, Şamanizm'i diğer yandan hayvanları çevreleri ile ilişkileri açısından ele alması Darwin, Humboldt ve Uexküll'ün bilimsel teorilerini akla getirmekte, biocentric ve ecocentric, ekolojiye uygun bir yaklaşım sunmaktadır.

Uygar insanın köyden koparak kentlerde yaşadığı modern hayat, doğadan fiziksel ve zihinsel bir uzaklaşmayı da beraberinde getirdiği için doğa modern insanın hayatından çıktığı gibi sanat da doğanın temsilinden uzaklaşmış, Malevich'te olduğu gibi soyut sanatta nesnesiz bir dünya yansıtılmıştır. Sanayileşme, Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile insanın teknolojik ilerlemesi ve rasyonel akla dayanan dünyası insanı dünya savaşına götürdüğü için mantık ve rasyonalitenin anlamı yok olmuş, insanla özdeşleştirilen, insanı hayvanlardan ayıran ve onun varlık zincirinde özel bir yere oturmasına neden olan akıl/bilinç anlamını yitirmiştir. Dadaizm endüstriyel, seri üretim bir hazır nesnenin işlevini değiştirerek sanat olarak önerip sanata karşı çıkarken Sürrealistler ise doğayı bilinçdışının bir yansıması olarak temsil etmiştir. Araştırmanın sınırları dahilinde kısaca özetlenmeye çalışıldığı gibi son derece kısa ancak çeşitli ve birbirine zıt doğa anlayışının görüldüğü bu dönemde üretilen sanat da bu çeşitliliği yansıtmış, doğanın bilinen klasik temsil şekline uzaklaşmaya başlamıştır.

En üst katmanda ise 1960'ların sonlarından itibaren değişen doğa düşüncesine dair yapılan kısa değerlendirmeye göre, sonucu iki dünya savaşına ve atom bombası kullanımına kadar giden modernizm düşüncesi, ilerleme fikri, akıl, bilim ve teknolojiye dayalı bir gelecek ideali, bu dönemde daha önce hiç olmadığı kadar sorgulanmaya başlamıştır. Artık doğa sadece Romantik korumacı bir anlayışla sınırlanacak nostaljik bir cennetten daha fazlası olarak algılanmaya başlamış, modern çevreci hareket ve ekolojik bilinç artmıştır. 1962'de modern ekoloji anlayışının miladı olarak kabul edilen Rachel Carson'ın DDT, pestisitler, kontrolsüzce ve sonuçları düşünülmeyen kullanılan kimyasal böcek ilaçlarının içerdiği tehlikeye karşı insanları uarmaya çalıştığı kitabı Sessiz Bahar'da, eğer önlem alınmazsa dünyadaki tüm canlılığı yok edecek bir fail olarak insanı belirttiği görülmektedir. 1960'larda gelişen ekolojik bilinçten itibaren gelinen noktada artık çevre sorunlarının sadece bir çevre koruma meselesi ya da çevreye romantik bir bakış olarak düşünülmesi yerine daha derin bir anlayışla, tek tek bireylerden, toplumsal ilişkilere, siyasete, ekonomiye, sanat ve kültür alanına, doğal çevreye kadar pek çok alana yayılan kirlenmenin (nedenleriyle) birlikte düşünülmesi gerekliliğini ortaya koyarak etik, politik, estetik yeni bir ekolojik yaklaşımı, ekozofik bilince geçişin gerekliliği Guattari gibi düşünürler tarafından ortaya konmuştur. 1960'lardan itibaren yerleşen modern çevre

bilinci giderek özne/nesne, insan/doğa, efendi/köle, kültürel/doğal gibi karşıtlıklar üzerinden değil ekolojik bilince uygun olarak ilişkiselliği üzerinden düşünölmeye başlamıştır. İnsanı daha önceki gibi hiyerarşik olarak en tepede, özel bir yerde ya da insan/doğa karşıtlığı üzerinden tahakküm ilişkisi içinde değil, ekolojik bağlamda, çevre ile olan dolaşıklık, bağıllık, yardımlaşma gibi ilişkiler içinde düşünmenin önemi ortaya konmuştur.

Tezde insanın doğa ile olan ilişkisinde yaşanan dönüşömlere dair mümkün olduğu kadar farklı teoriye yer vermeye çalışılmış ancak araştırmanın sonucunda çevre sorununun kökeninde tek bir nedene vurgu yapmak ve öne çıkarmaktan özellikle kaçınılmıştır. Tezde elde edilen bulgulara göre, insanın var oluşundan itibaren doğa ile kurduğu ilişkinin, insanın egemenliğini arttırmaya, onu güçlendirmeye yönelik olduğu; doğayı kendi amaçları doğrultusunda ve ihtiyaçlarına uygun şekilde sürekli daha fazla değiştirmeye, kullanmaya çalıştığı görölmektedir. İlk sanat örnekleri de doğa ile olan mücadelesinde, var olma savaşında insanı güçlendirmeye hizmet edecek bir pratik olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonraki örneklerde, doğa insanın üzerinde egemenlik kurduğu bir alan olarak yansıtılmış, egemenin meşruiyetini sağlamaya, ideolojisini desteklemeye yarayacak insanın (egemen gücün) hikayesinin arka plan öğeleri olarak sanata dahil edilmiştir. Yunan'da erken akılcı gelenekle akıllı Yunanlı efendinin ihtiyacını karşılayan doğa anlayışına uygun olarak ideal, güzel ve iyi olan insan (erkek) formunda görünüşe çıkarken doğa alanı ise akıl dışı, akıllı insanın savaştığı alan olarak varlık bulmuştur. İnsanın ihtiyacı için yaratılan doğaya değer verilmediği gibi Orta Çağ boyunca sembolik anlamları dışında sanata da dahil edilmemiştir. İnsanın doğadan esinlenmesine, estetik bir ilgi nesnesi olarak ona yönelmesine karşın, hikayesinin arka planı olarak doğayı temsil etmiş ve doğayı gördüğümüz gibi vermek yerine zihinsel tasarımına uygun olarak, insana özgü bir bakış açısı ile yansıtmayı tercih etmiştir. Romantik gelenekle doğaya dönme çabası yaygınlık kazanırken modern sanat örnekleriyle doğanın klasik temsil şekli değişime uğramaya, insan ve arka planı olarak doğa ikiliği bozulmaya başlamıştır. Bir sonraki araştırmada incelenecek olan 1960'ların sonlarından itibaren girilen dönemde ise ekoloji ve modern çevreci bilincin yayılması ile birlikte, sanatın, sanatçının, izleyiciyi de aktif bir katılımcı hatta sanatçı olarak dahil ettiği, çevre sorunlarına dikkat çekmeye, çözüm önerileri sunma potansiyeline, üç alandaki sağaltım olasılıklarına vurgu yapmaya başladığı görölmektedir.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2012). *Açıklık, İnsan ve Hayvan*. Meryem Mine Çilingiroğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Akay, A. (2020, Ocak 14). Bugün “Üç Ekoloji”ye Dönüp Bakmak. *Açık Seminer Konuşmaları*, *Youtube* Kayıdı. <https://www.youtube.com/watch?v=XHqFOc6ocjc> (Erişim tarihi: 15 Kasım 2021)
- Akgün, M. A. & Alat, M. (2019). Sorunsallaştır ve Yeni Formlar Üret: Antroposen’e Hoşgeldin!. *Nicolas Bourriaud ile söyleşi. Art Unlimited*. 13 Eylül 2019, <https://www.unlimiteddrag.com/post/sorunsallastir-ve-yeni-formlar-uret-antroposene-hosgeldin> (Erişim Tarihi: 15 Aralık 2019)
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı.
- Alatlı, A. (Ed.), (2010). *Batı’ya Yön Veren Metinler II, Rönesans / Protestan Reformu / Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)*. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Albayrak, Ö. B. (2020, Aralık 13). Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkınlık. *Seminer Dizisi*. https://www.youtube.com/watch?v=4nQZ3sc_LfU (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)
- Alberti, L. B. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. Atilla Erol (Çev.). İstanbul: Janus.
- Altuğ, T. (2016). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel.
- Altuncu, A. (2014). Sümerlerde Tanrı Anlayışı ve Tanrılar Panteonu. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 118-142.
- Amory, D. (2007). The Barbizon School: French Painters of Nature. *The Metropolitan Museum of Art*. New York. https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfpn/hd_bfpn.htm (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)
- Anđelković, J., Rogić, D., & Nikolić, E. (2010, Haziran 13). Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art. *Archaeology And Science*(6), 231-249. DOI: 10.18485/arhe_apn.2010.6.13 (Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2021)

- Andersson, C., & Silver, L. (2010). Dürer's Drawings. L. Silver, & J. C. Smith (Ed.), *The Essential Dürer* içinde (s. 12-34). Philadelphia: University Of Pennsylvania Press.
- Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Aristoteles. (1975). *Politika*. Mete Tuncay (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Aristoteles. (1982). *Metafizik*. Ahmet Arslan (Çev.). https://turuz.com/storage/h-edebiyat-2020-1/0139-Metafizik-Aristoteles-Ahmed_Arslan-1982-120s.pdf (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2021)
- Aristoteles. (2006). *De Anima*. New York: Barnes & Noble.
- Aristoteles. (2017). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, A. (2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi, Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslantaş, Y. (2014) Paleolitik ve Mezolitik (Epi-Paleolitik) Çağ'da Barınma, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 319-343, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/157394> (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2020)
- Ataç, M. A. (2010). *The Mythology Of Kingship in Neo-Assyrian Art*. New York: Cambridge University Press.
- Atay, T. (2019, Ağustos 22). Önce dereler, sonra göller ve işte sonunda buzullar kurudu!. *T24 Gazete Yazısı*. <https://t24.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/once-dereler-sonra-goller-ve-iste-sonunda-buzullar-kurudu,23508> (Erişim Tarihi: 05 Mayıs 2021)
- Aydoğan, H. (2011). *Lessing'in Laokoon'unda Sanatların Bağımsızlığı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/47888.pdf> (Erişim Tarihi: 05 Haziran 2021)
- Aytaç, G. (2014). Schiller'in Edebiyat Görüşü. *Diyalog*, 1, 30-44. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/436353> (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2022)
- Azurara, G. E. (2010). Gine'nin Keşfi ve Fethedilmesi Kroniği, Denizci Prens Henry'yi Gine'yi keşfetmeye yönelten beş neden. Alev Alatlı (Ed.), *Batı'ya Yön Veren Metinler II, Rönesans / Protestan Reformu / Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)* içinde (s. 508-512). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Bacon, F. (2006). *Yeni Atlantis*. Cenk Saraçoğlu (Çev.). İstanbul: Bordo Siyah.
- Bacon, F. (2012). *Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Alemi Hakkında Özlü Sözler*. Sema Önal (Çev.). İstanbul: Say.

- Baghos, M. (2019, Nisan). Christ Pantokrator in the Byzantine Art of Italy. *Phronema*, 34(1), 55-84. https://www.researchgate.net/publication/332189986_Christ_Pantokrator_in_the_Byzantine_Art_of_Italy (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2021)
- Balter, M. (2008). *Tanrıça ve Boğa (Çatalhöyük Uygarlığın Doğuşuna Arkeolojik Bir Yolculuk)*. Selen Hırçın Riegel (Çev.). İstanbul: Homer.
- Baransel, Z. (2012). "Goya: Zamanının Tanığı - Gravürler ve Resimler" ya da Hayallere Özgürlük! e-skop sanat tarihi eleştiri: <https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811> (Erişim Tarihi: 04 Ekim 2021)
- Başoğlu, O., & Mevlude Sevgin. (2019). Kuzey Mezopotamya'da Younger Dryas Dönemin İnsan Yaşamına Etkileri. *Social Sciences Studies Journal*(35), 2739-2748. Doi: 10.26449/sss.1512.
- Bauman, Z. (2018). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baumer, F. L. (2010a). Bilimsel Devrim. A. Alatlı (Ed.), *Batı'ya Yön Veren Metinler II, Rönesans / Protestan Reformu / Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)* içinde (s. 769-777). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Baumer, F. L. (2010b). Rönesans ve "İnsancı" Akımlar. A. Alatlı (Ed.), *Batı'ya Yön Veren Metinler II, Rönesans / Protestan Reformu / Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)* içinde (s. 417-425). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Baumer, F. L. (2010c). Main Currents of Western Thought. A. Alatlı (Ed.), *Batı'ya Yön Veren Metinler III, Aydınlanma / Burjuvazi Yüzyılı / Bilim Çağının Zaferi (1650-1800)* içinde (s. 917-1067). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Baylan, E. (2009). Doğaya İlişkin İnançlar, Kültür ve Çevre Sorunları Arasındaki İlişkilerin Kuramsal Bağlamda İrdelenmesi. *Ankara Üniversitesi Çevre Bilimleri Dergisi*, 1(2), 67-74. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/565554> (Erişim Tarihi: 21 Aralık 2019)
- Bayoğlu, E. (2012). *Platon ve Aristoteles'in Devlet Anlayışlarının Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. <https://atauni.edu.tr/yuklemeler/c65e4b69fa53812d2a9025cc725ef758.pdf> 20 (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2021)
- Beavan, C. (Yönetmen); Smiles, S. (Röportaj). (2013). *The Genius of Turner: Painting The Industrial Revolution* [Film]. UK.: BBC.
- Benjamin, W. (2019). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (2011). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekamül*. Mustafa çekip Tunç (Çev.) İstanbul: Milli Eğitim.

- Beydiz, M. G. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Bilgin, N. (2004). *Felsefeden Ekonomiye Antik Yunan Dünyası*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Bloch, E. (2002). *Rönesans Felsefesi Üzerine*. Hüsen Portakal (Çev.) İstanbul: Cem.
- Boardman, J. (1985). *Greek Art*. New York: Thames and Hudson.
- Bockemühl, M. (2000). *J. M. W. Turner 1775-1851 The World of Light and Colour*. Köln: Taschen.
- Boissoneault, L. (2017, Temmuz 31). Are Humans to Blame for the Disappearance of Earth's Fantastic Beasts?. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/what-happened-worlds-most-enormous-animals-180964255/> (Erişim Tarihi: 12 Ekim 2019)
- Bookchin, M. (1994). *Özgürlüğün Ekolojisi, Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. Alev Türker (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bookchin, M. (1996a). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. Abdullah Yılmaz (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bookchin, M. (1996b). *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi, Diyalektik Doğalcılık Üzerine Denemeler*. Rahmi G. Ögdül (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Bordo, S. R. (1987). *The Flight To Objectivity: Essays On Cartesianism And Culture*. Albany: State University of New York Press.
- Boren, A. (2017, 02 26). Emeğim Eserim Olacak. *e-skop sanat tarihi eleştiri*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-emegim-eserim-olacak/3289> (Erişim Tarihi: 20 Kasım 2021)
- Bosak-Schroeder, C. R. (2015). *Ecology, History, and the Other in Ancient Greece*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Michigan. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/111633> (Erişim Tarihi: 01 Nisan 2021)
- Bottero, J. (2012). *Mezopotamya: Yazı Akıl ve Tanrılar*. Mehmet Emin Özcan, & Ayten Er (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bourriaud, N. (2019a). Yedinci Kıta: Küresel Isınma Çağında Sanat Üzerine Tezler. *Yedinci Kıta Saha Raporu*. Nilüfer Şaşmazer (Ed.). İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- Bourriaud, N. (2019b). İKSV 16. İstanbul Bienali, *Küratör Metni*. <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/kuratorun-metni> (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2022)
- Bowness, A. (1971). *Gauguin*. New York: Phaidon Publishers, Inc.

- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonra*. Öznur Karakaş (Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. Emre Gözgül, & Yiğit Adam (Çev.). İstanbul: Lal.
- Buffon, G.-L. L. (2014). *Buffon's Natural History Volume V (of 10) Containing a Theory of the Earth, a General History of Man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &c.* J. S. Barr (Dü.). London: Project Gutenberg.
- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Burckhardt, J. (1974). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. Bekir Sıtkı Baykal (Çev.). Ankara: Devlet.
- Cadbury, D. (2004). *Dreams of iron and steel : seven wonders of the nineteenth century, from the building of the London sewers to the Panama Canal*. Fourth Estate: New York.
- Caneva, G., & Bohuny, L. (2004, Nisan). Botanic analysis of Livia's villa painted flora Prima Porta, Roma. *Journal of Cultural Heritage*, 4(2), 149-155. doi:10.1016/S1296-2074(03)00026-8
- Capelle, W. (1994). *Sokrates'ten Önce Felsefe, (Fragmanlar - Doksograflar), 1. Cilt*. Oğuz Özügül (Çev.) İstanbul: Kabalıcı.
- Capra, F. (1992). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. Mustafa Armağan (Çev.). İstanbul: İnsan.
- Carson, R. (2021). *Sessiz Bahar*. Çağatay Güler (Çev.). Ankara: Palme.
- Carus, C. G. (2002). *Nine Letters on Landscape Painting*. Los Angeles: the Getty Research Institute.
- Cassirer, E. (2018). *Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren*. Emre Can Ercan (Çev.). Bursa: Verka.
- Cassirer, E., Kristeller, P. O., & John Herman Randall, J. (1948). E. Cassirer, P. O. Kristeller, & J. John Herman Randall, (Ed.), *The Renaissance Philosophy Of Man* içinde, Chicago: The University of Chicago Press.
- Cauvin, J. (2001). İdeology Before Economy. *Cambridge Archeological Journal*, 11(1), 105-121. https://www.researchgate.net/publication/274204267_The_Birth_of_the_Gods_and_the_Origins_of_Agriculture (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2021)
- Cengiz, C. A. (2017). Bergson Felsefesinde Bilinç, Süre, Madde Ve Evrim İlişkisi Bağlamında Hayat. *Mütefekkir*, 4(7), 79-98. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/330420> (Erişim Tarihi 03 Kasım 2021)
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi, Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.

- Childe, G. (2001). *Kendini Yaratan İnsan (insanın çağlar boyu gelişimi)*. Filiz Ofluoğlu (Çev.). İstanbul: Varlık.
- Childe, G. (2009). *Tarihte Neler Oldu?* Alaeddin Şenel & Mete Tunçay (Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Chrisp, P. (1997). *The Parthenon*. Austin, Tex: Raintree Steck-Vaughn.
- Clark, B., & Foster, J. B. (2010). Marx's Ecology In The 21st Century. *World Review of Political Economy*, 1(1), 142-156. https://johnbellamyfoster.org/wp-content/uploads/2010/03/2010_Marxs-Ecology-in-the-21st-Century.pdf (Erişim Tarihi: 14 Kasım 2021)
- Clark, K. (1949). *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press.
- Clark, K. (2003). *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.
- Clark, R. T. (1960). *Myth And Symbol in Ancient Egypt*. New York: Grove Press, Inc.
- Clarke, D. M. (2016). *Descartes*. Nur Nirven & Berkay Ersöz (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Clericuzo, A. (2019). İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp. Umberto Eco (Ed.), *16. Yüzyıl Rönesans Çağı içinde* (s. 466-481). İstanbul: Alfa Kitap.
- Clottes, J. (2016). *What Is Paleolithic Art?: Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*. Chicago, Londra: The University of Chicago Press.
- Collingwood, R. (1999). *Doğa Tasarımı*. Kurtuluş Dinçer (Çev.). Ankara: İmge.
- Conford, F. M. (2003). *Sokrates'ten Önce ve Sonra*. Ufuk Can Akın (Çev.). Ankara: Ayraç.
- Cook, B. F. (1997). *The Elgin Marbles*. London: British Museum Press.
- Cramer, C. & Grant, K. (2020, Nisan 11). *Franz Marc and the Animalization of Art*. <https://smarthistory.org/franz-marc-animal-art/> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2021)
- Cresson, A. (1984). *Diderot, Yaşamı, Felsefesi, Eserleri, Seçmeler*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: De Yayınevi.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000, Mayıs). The "Anthropocene". *I G B P N E W S L E T T E R/ Global Change NewsLetter* (41), 17-18. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2021)
- Çaylı, E. (2020). *İklimin Estetiği, Antroposen Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Everest.
- Çığ, M. İ. (2013). *Gilgameş Tarihte İlk Kral Kahraman*. İstanbul: Kaynak.

- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Ağaç.
- Çoban, A. (2012). Ekolojik Tartışmalar Bakımından Marx'ın Düşüncesinin Değeri. *Kurtuluş*(2), 93-104.
http://www.aykutcoban.org/yayinlar/makaleler/Ekolojik_Tartismalar_Bakimin_dan_Marxin_D.pdf (Erişim Tarihi: 21 Ekim 2021)
- Çörekçioğlu, H. (2019). *Rönesans'ın Doğası*. Ankara: Say.
- Darwin, C. (2016). *Türlerin Kökeni*. Öner Ünalın (Çev.). Ankara: Onur.
- De La Matrie, J. O. (1980). *İnsan Bir Makina*. Ehra Bayramoğlu (Çev.). İstanbul: Havass.
- Dedeoğlu, O. A. (2017). *Sanatta Yücenin Temsil Sorunu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demiralp, D. (2008). Sanatını Çağının Felsefesi Işığında Biçimlendiren Heykeltıraş: Antik Yunanlı Polykleitos. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 67-80.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20665/220446> (Erişim Tarihi 14 Nisan 2021)
- Demirci, K. (2014). Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş: Tanrılar, Ritüel, Tapınak. *Mediterranean Journal of Humanities*, IV(1), 369-371.
doi:10.13114/MJH.201416450
- Descartes, R. (1991). *The Philosophical Writings of Descartes, Volume III*. J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch, & A. Kenny (Çev.). Cambridge; New York; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press.
- Descartes, R. (1998). *Discourse on Method and Meditations on First Philosophy*. D. A. Cress (Çev.). Indianapolis /Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Descola, P. (2013). *Doğa ve Kültürün Ötesinde*. İsmail Yeryüz (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Devall, B., & Sessions, G. (2019). Derin Ekoloji. *Cogito: Yerküre Krizi, Dönüşen İnsan*(93), 136-146. İstanbul: Yapı Kredi.
- D'Holbach, B. (1999). *The System of Nature*. Boston: J.P. Mendum.
- Diakov, V., & Kovalev, S. (2010). *İlkçağ Tarihi, Cilt: 1, Ortadoğu, Uzakdoğu, Eski Yunan*. Özdemir İnce (Çev.). İstanbul: Yordam.
- Diamond, J. (2010). *Tüfek, Mikrop ve Çelik - İnsan Topluluklarının Yazgıları*. Ülker İnce (Çev.). Ankara: Tübitak.
- Diderot/D'Alembert. (2000). *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar, Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü (Seçilmiş Maddeler)*. Selahattin Hilav (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Gizem Aldoğan & Firdevs Candil Çulcu (Çev.). İstanbul: Hayalperest.
- Ferber, M. (2020). *Romantizm, Kısa Bir Giriş*. Miray Sağlam & Mehmet Çetin (Çev.). İstanbul: Say.
- Feuerbach, L. (2008). *Hıristiyanlığın Özü*. Oğuz Ozügül (Çev.). İstanbul: Say.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (Çev.). Ankara: Verso-İmge.
- Fischer, K. (2005). In the Beginning Was the Murder: Destruction of Nature and Interhuman. *Journal for Cultural and Religious Theor*, 6(2), 27-38. *Başlangıçta Cinayet Vardı*. Elçin Gen (Çev.). e-skop sanat tarihi ve eleştirisi: <https://jcrt.org/archives/06.2/fischer.pdf> <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-baslangicta-cinayet-vardi/3436> (Erişim Tarihi: 11 Ekim 2021)
- Fischer, L. (2013/2014). Animalising Art: Rainer Maria Rilke and Franz Marc. *AJE: Australasian Journal of Ecocriticism and Cultural Ecology*(3). <https://core.ac.uk/download/pdf/229444944.pdf> (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)
- Fleming, J. & Honour, H. (2016), *Dünya Sanat Tarihi*, Hakan Abacı (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*. Yeşim Tükel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Foster, J. B. (2000). *Marx's Ecology Materialism and Nature*. New York: Monthly Review Press.
- Foster, J. B. (2002). Marx's Ecology In Historical Perspective. *The Marxism 2002 Conference* (s. 71-85). Londra: Monthly Review Press.
- Fred, J. & Hodder, I. (2018). *Uygarlığın Doğuşunda Din, Çatalhöyük Örneği*. Derya Şendil (Çev.). İstanbul: Alfa Kitap.
- Freud, S. (2014). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Friedell, E. (2004). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. Necati Aça (Çev.). Ankara: Dost.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştirir, Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Ertuğrul Genç (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gauguin, P. (1919). *Noa Noa*. O. F. Theis (Çev.). New York: Nicholas L. Brown.
- Gebhart, É., & Charles, V. (2010). *Botticelli*. New York: Parkstone Press.
- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi Anlatımı Biçimlendiren Etmenler*. İstanbul: Kabalıcı.

- Gerste, R. D. (2017). *Hava Nasıl Tarih Yazar, Antikçağdan Günümüze İklim Değişiklikleri ve Felaketler*. Meltem Karaismailoğlu (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gezgin, İ. (2011). *Sanatın Mitolojisi. Prehistorik Dönemden Hristiyanlığın Sonuna Kadar*. İstanbul: Sel.
- Gillespie, M. A. (2008). The Nominalist Revolution and the Origin of Modernity. M. A. Gillespie (Ed.), *The Theological Origins of Modernity* içinde (s. 19-29). Chicago: University of Chicago Press. [https://users.manchester.edu/facstaff/ssnaragon/kant/lp/Readings/18-Gillespie,%20Theological%20Origins%20of%20Modernity%20\(abridged\).pdf](https://users.manchester.edu/facstaff/ssnaragon/kant/lp/Readings/18-Gillespie,%20Theological%20Origins%20of%20Modernity%20(abridged).pdf) (Erişim tarihi: 10 Nisan 2021)
- Gombrich, E. (1995). *Resimde Anlam Sorunu*. Uşun Tükel (Ed.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran, & Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Gökberk, M. (1972). *Hegel'in Felsefesi-Yaşayan Yönleriyle*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14551> (Erişim Tarihi: 10 Eylül 2021)
- Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göksu, L. (2006). *Novalis'de Doğa ve İnsan*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Ankara: T.C. Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Anlara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=lx3eyeaHsQACQrC89qgZQ&no=UluGO2rUApMUZLHy2NQIdw> (Erişim Tarihi: 12 Eylül 2021)
- Gözlü, A. (2018). Eski Yunan Karanlık Çağında (M.Ö. XI-VII. Yüzyıllar) Sosyal Gruplar ve Siyasal Yapı. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(3), 225-244. doi:10.18026/cbayarsos.465727
- Guattari, F. (1990). *Üç Ekoloji*. Ali Akay (Çev.). İstanbul: Hil.
- Guattari, F. (1991, 12). Ekozofi Nedir? Félix Guattari'yle Söyleşi. *Chimeres-Revue des Schizoanalyses*, 28, (Bahar-Yaz 1996). J.-Y. Spanel, E. Videcoq (Röportajı Yapanlar). Esra Sezgin (Çev.). <https://www.e-skop.com/skopbulten/ekozofi-nedir-f%C3%A9lix-guattariyle-soylesi/6210> (Erişim Tarihi: 11 Aralık 2021)
- Günay, V. (2020). Henri Matisse, *Bir Resim Bir Hikaye*, 47. Bölüm. (M. Güven, Röportaj Yapan)
- Güngör, Y. (2005). *Bergama Krallık Kültü*. Bergama: Bergama Kültür Ve Sanat Vakfı.
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Düşünce Tarihi, Dört bin yıllık düşün, sanat ve bilim tarihinin klasik yapıtları üstüne eleştirel inceleme*. İstanbul: Remzi.
- Harari, Y. B. (2019). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Ertuğrul Genç (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

- Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* (6)1, 159-165. doi:10.1215/22011919-3615934.
- Harmankaya, S. (1997). Türkiye Neolitik Araştırmaları Üzerine Bir Değerlendirme. *TAY - Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri-2: Neolitik*, 13-20. <http://tayproject.org/>: http://tayproject.org/downloads/Neolitik_SH.pdf (Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2021)
- Hartmann, N. (2021). *Romantikler, Schlegel, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher*. Saygın Günenç (Çev.). Ankara: Fol.
- Harvey, D. (2010). *Paris, Modernitenin Başkenti*. Berna Kılınçer (Çev.). İstanbul: Sel.
- Haşlakoğlu, O. (2016) *Platon Düşüncesinde Tekhné, Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*, Bursa: Sentez.
- Haught, J. F. (2004). Christianity and Ecology . R. S. Gottlieb, & R. S. Gottlieb (Ed.), *This Sacred Earth, Religion Nature, Environment* içinde (s. 208-221). New York, London: Routledge.
- Hauptman, H., & Schmidt, K. (2007). 12.000 Yıl Önce Anadolu Erken Neolitik Dönem Yontuları. Ş. Şentürk, & N. Başgelen (Ed.), *12.000 yıl önce "Uygarlığın Anadolu'dan Avrupa'ya Yolculuğunun Başlangıcı Neolitik Dönem* içinde (s. 21-33). Deniz Valente Çiftçi (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Hauptmann, H. (2021). Nevalı Çori ve Urfa Bölgesinde Neolitik Dönem. M. Özdoğan, & N. Başgelen (Ed.), *Anadolu'da Uygarlığın Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı, Türkiye'de Neolitik Dönem, Yeni Kazılar, Yeni Bulgular* içinde. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi, Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. Yıldız Gölönü (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Helvacıoğlu, E. (2008). Burjuva Aydınlanmasının Serüveni ve Emekçi Aydınlanması. A. Timuçin, A. Timuçin, & E. Helvacıoğlu (Ed.), *Aydınlanma Nedir?* içinde (s. 77-78). İstanbul: Bilim ve Gelecek Yayın Kolektifi.
- Hesiodos, Eyüboğlu, S., & Erhat, A. (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*. Sebahattin Eyüboğlu, & Azra Erhat (Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Hesiodos, & Caldwell, R. S. (1987). *Hesiod's Theogony*. (R. S. Caldwell (Çev.). Cambridge: Focus Information Group.
- Hitay, L. (2021). Doğa, Romantizm, Mistisizm ve Nihilizm. *Birikim Dergisi*. İstanbul. <https://birikimdergisi.com/guncel/10621/doga-romantizm-mistisizm-ve-nihilizm> (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)
- Hobsbawm, E. J. (2003). *Sanayi ve İmparatorluk*. Abdullah Ersoy (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

- Hodder, I. (2001). Symbolism and the Origins of Agriculture in the Near East. *Cambridge Archaeological Journal*, 11(1), 107-112. doi:10.1017/S0959774301000063
- Hodder, I. (2019). *Çatalhöyük Leoparın Öyküsü, Türkiye'nin Kadim "Kasaba"sının Gizemleri Gün Işığına Çıkıyor*. Derya Şendil (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Homerus. (2003). *İlyada*. Azra Erhat, & A. Kadir (Çev.). İstanbul: Can.
- Honour, H. (1979). *Romanticism*. New York: Westview Press.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. Orhan Koçak (Çev.). İstanbul: Metis.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar*. Nihat Ülner, & Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.). İstanbul: Kabcacı.
- Hrouda, B. (2016). *Mezopotamya: Dicle ve Fırat Arasındaki Kadim Uygarlıklar*. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). İstanbul: Alfa Kitap.
- Hughes, J. D. (1975). *Ecology in Ancient Civilizations*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Hughes, J. D. (1994). *Pan's Travail, Environmental Problems of the Ancient Greeks and Romans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hughes, V. (2013). *Virginia Hughes, Were the First Artists Mostly Women?* <https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art> (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2019)
- Hull, L. (2009). *Heart and Soul*. R. J. Preece (Röportaj Yapan). <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview> (Erişim Tarihi: 20 Kasım 2021)
- Hull, L. (2021). *Women Eco Artists Dialog*. <https://directory.weadartists.org/artist/hulll> (Erişim Tarihi: 20 Kasım 2021)
- Hulme, M. (2015). *İklim Değişikliği Konusunda Neden Anlaşamıyoruz?* Merve Özenç (Çev.). İstanbul: Alfa Basım.
- İnal, G. Y. (2010). *Herakleitos'un Doğa Anlayışı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/46631.pdf> (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2021)
- Huxley, T. H. (2010). Türlerin Kökeni'nin Algılanma Biçimi Üzerine. A. Alathı (Ed.). *Batı'ya Yön Veren Metinler III, Aydınlanma/ Burjuvazi Yüzyılı/ Bilim Çağının Zaferi (1650-1800)* içinde. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- İnankur, Z. (1997). *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*. İstanbul: Kabcacı.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest.

- Jaeger, W. (2012). *İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi*, Güneş Ayas (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Kalaycı, N. (2019a). *Yaralarım Benden Önce Vardı: Uygarlığın Kuruluş Mitlerine Dair Feminist Bir Okuma*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/yaralarimbenden-once-var-di-uygarligin-kurulus-mitlerine-dair-feminist-bir-okuma/4991> (Erişim Tarihi: 12 Mart 2021)
- Kalaycı, N. (2019b). Anelik, Hayvan-Oluş. *Cogito: Yerküre Krizi, Dönüşen İnsan*(93), 36-53, İstanbul: Yapı Kredi.
- Kant, I. (1784). “*Aydınlanma Nedir?*” *sorusuna yanıt*. https://docs.google.com/viewer?embedded=true&url=https://www.istabip.org.tr/site_icerik/2017/haberler/kasim/aydinlanma_nedir_kant.pdf (Erişim Tarihi: 05 Ağustos 2021)
- Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Kara, D. (2004). *Bir Biyofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/489487> (Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2021)
- Kaya, M. (2014). Aristoteles’in Ruh Anlayışı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(18), 91-98. https://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED_2014_18_91_98.pdf (Erişim Tarihi: 08 Mayıs 2021)
- Keller, E. F. (1985). *Reflections On Gender and Science*. New Haven: Yale University Press.
- Kellner, D. (1992). Commentaries on Ecology and the Critique of Modern Society. *Capitalism Nature Socialism, A Journal of Socialist Ecology*, 3(3), 43-46. <https://www.marcuse.org/herbert/publications/1970s/1979-ecology-and-critique-of-modern-society.pdf> (Erişim Tarihi: 12 Kasım 2021)
- Kenny, A. (1968). *Descartes: A Study of His Philosophy*. New York: Random House.
- Kenny, A. (2006). *The Rise of Modern Philosoph, Volume III*. Oxford: Clarendon Press .
- Kenny, A. (2017). *Batı Felsefesinin Yeni Tarihi, II. Cilt, Ortaçağ Felsefesi*. Şeyma Yılmaz (Çev.). İstanbul: Küre.
- Kirk, G. S. (1974). *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin.
- Kızıl, U. (2018, 06). *Romantizm’in 20. Yüzyıl Avangart Sanatına Etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

<https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/713059> (Erişim Tarihi: 01 Ekim 1, 2021)

Kleiner, F. S. (2013). *Gardner's Art through the Ages: A Global History, Fourteenth Edition, Volume II*. Wadsworth: Cengage Learning.

Kodalak, G. (2020, 25 Nisan). Sanat Yapıtlarının Hayatıyeti. *Açık Seminer Konuşmaları*, Youtube Kayıdı. <https://www.youtube.com/watch?v=EBwRqSohWQ8> (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2021)

Koyré, A. (2004). *Bilim Tarihi Yazıları*. Kurtuluş Dinçer (Çev.). Ankara: Tübitak.

Köroğlu, K. (2013). *Eski Mezopotamya Tarihi Başlangıcından Perslere Kadar*. İstanbul: İletişim.

Kramer, S. N. (1999). *Sümer Mitolojisi: İ.Ö. Üçüncü Bin Yıldaki Tinsel ve Edebi Gelişim Üstüne Bir Çalışma*. Hamide Koyukan (Çev.). İstanbul: Kabcacı.

Kramer, S. N. (2002). *Tarih Sümer'de Başlar, Yazılı Tarihteki Otuzdokuz İlk*. Hamide Koyukan (Çev.). İstanbul: Kabcacı.

Kuhrt, A. (2010). *Eski Çağda Yakın Doğu Yaklaşık M.Ö. 3000-330 Cilt 1*. Dilek Şendil (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Kuran, H. (2018). *Çevre Merkezli Düşünce Ekseninde Nazi Ekolojisi*. İstanbul: Ekoloji Kolektifi Derneği.

Laertios, D. (2007). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. Candan Şentuna (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Langaney, A., Clottes, J., Guilaine, J., & Simonnet, D. (2019). *İnsanın En Güzel Tarihi*. Nurkalp Devrim (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Langley, A. (1996). *Medieval Life*. New York: Knopf.

Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık, Simetrik Antropoloji Denemesi*. İnci Uysal (Çev.). İstanbul: Norgunk.

Leakey, R. (1998). *İnsanın Kökeni*. Sinem Gül (Çev.). İstanbul: Varlık.

Lehtinen, A. A. (2001). Modernization and the Concept of Nature: On the Reproduction of Environmental Stereotypes. T. Myllyntaus, M. Saikku, T. Myllyntaus, & M. Saikku (Ed.), *Encountering the Past in Nature* içinde. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Levi-Strauss, C. (1996). *Yaban Düşünce*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Lévy-Bruhl, L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. Oğuz Adanır (Çev.). İstanbul: Doğu Batı.

Lewin, R. (2008). *Modern İnsanın Kökeni*. Nazım Özüaydın (Çev.) Ankara: Tübitak.

- Lewis-Williams, D. (2004, 02 01). Constructing a Cosmos: Architecture, Power and Domestication at Çatalhöyük. *Journal of Social Archaeology*, 4(28), 28-59. https://www.researchgate.net/publication/255609082_Constructing_a_Cosmos_Architecture_Power_and_Domestication_at_Catalhoyuk (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2021)
- Lewis-Williams, D. (2019). *Mağaradaki Zihin*. Tolga Esmer (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Lovelock, J. (2000). *Gaia a New Look at Life on Earth*. Newyork: Oxford.
- Löwy, M., & Sayre, R. (2001). *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Durham / London: Duke University Press.
- Luckert, K. W. (2016). *Göbekli Tepe*. Leyla Tonguç Basmacı (Çev.). İstanbul: Alfa Kitap.
- Lukacs, G. (2011). *Goethe ve Çağı*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Sel.
- Lynas, M. a. (2016). *Fossil Capital The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. 346-350. New York: Verso.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Prof. Dr. Cevat Çapan, & Prof. Dr. Sadi Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Maiuri, A. (1953). *Roman Painting*. Geneva: Skira.
- Malam, J. (2002). *Gladiator: Life and Death in Ancient Rome*. London, New York: DK Pub.
- Malm, A. (2016). *Fossil Capital, The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso.
- Marc, F. (1968). "How does a Horse see the World?". H. B. Chipp (Ed.), *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics* içinde. H. B. Chipp (Çev.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Marcuse, H. (1991). *Karşı Devrim ve Başkaldırı*. Gral Koca & Volkan Ersoy (Çev.). İstanbul: Ara.
- Marcuse, H. (1992, 09). Ecology and the Critique of Modern Society. *Capitalism Nature Socialism, A Journal of Socialist Ecology*, 3(3), 29-38. <https://www.marcuse.org/herbert/publications/1970s/1979-ecology-and-critique-of-modern-society.pdf> (Erişim Tarihi: 11 Aralık 2021)
- Marx, K., & Engels, F. (2010). Komünist Manifesto. A. Alatlı (Ed.), *Bati'ya Yön Veren Metinler 4, Moderniteye Doğru Kaotik Modern Dünya (1800-1970)* içinde (s. 1418-1436). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Marx, K. (2011). *Kapital, Ekonomi Politigin Eleştirisi, 1. Cilt, Sermayenin retim Süreci*. Mehmet Selik, Nail Satlığan (Çev.). İstanbul: Yordam.

- Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları*. Murat Belge (Çev.). İstanbul: Birikim.
- Matisse, H. (1908). Notes of a Painter. <https://docplayer.net/23948363-Henri-matisse-notes-of-a-painter-1908.html> (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)
- Mayr, E. (2003). *The Growth of Biological Thought, Diversity, Evolution and Inheritance*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- McIntyre, D. A. (1998). The Earth as a Living Organism. E. Wilson, & F. M. Peter (Ed.), *Biodiversity* içinde (s. 486). Washington: National Academy Press.
- Meece, S. (2001). Çatalhöyük Halkının Yaşamında Yer Alan Hayvanlar. S. Meece (Ed.), *Geçmişten Günümüze Çatalhöyük* içinde. Çumra: Damla Ofset.
- Mellaart, J. (2003). *Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent*. Gökçe Bike Yazıcıoğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Merchant, C. (1990). *The Death of Nature, Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: Harper & Row, Publishers, San Francisco .
- Mieroop, M. V. (2007). *A History of the Ancient Near East, ca. 3000-323 BC*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing Ltd.
- Mies, M. (2014). *Patriarchy and Accumulation on a World Scale Women in the International Division of Labour*. London: Zed Books.
- Millet, J. F. *The Walters Org.* <https://thewalters.org/>: <https://art.thewalters.org/detail/24760/the-sheepfold-moonlight-2/> (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)
- Mirandola, P. d. (2010). İnsan Haysiyetine Dair. A. Alatlı (Ed.), *Battıya Yön Veren Metinler II, Rönesans / Protestan Reformu / Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)* içinde (s. 440-443). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Mithen, S. (1999). *Aklın Tarih Öncesi*. İrem Kutluk (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Morin, E., & Ceruti, M. (2014). *Bizim Avrupamız*. Şirin Tekeli (Çev.) İstanbul: İletişim.
- Muir, J. (2019). *Our National Parks*. <https://www.gutenberg.org/files/60929/60929-h/60929-h.htm> (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2021)
- Muther, R. (1905). *Jean François Millet*. A. Siegle: London.
- Næss, A. (1999). The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movements: A Summary. A. Næss, & N. W. Brennan (Ed.), *Philosophical Dialogues: Arne Næss and the Progress of Ecophilosophy* içinde (s. 18-22). Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

- Naess, A. (2008). The Basics of the Deep Ecology Movement. A. Naess, & B. D. Alan Drengson (Ed.), *Ecology of Wisdom, writings by Arne Naess*. içinde. Berkeley: Counterpoint.
- Nelson, E. S. (2019, Bahar). Levinas ve Adorno: Bir Doğa Etiği Olabilir mi? *Cogito: Yerküre Krizi, Dönüşen İnsan*(93), 85-111. İstanbul: Yapı Kredi.
- Nietzsche, F. (2018). *Tragedyanın Doğuşu*. Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Nissen, H. J. (2015). *Ana Hatlarıyla Mezopotamya Yakın Doğu Arkeolojisi'nin İlk Dönemleri (İ.Ö. 9000-2000)*. Z. Zühre İlgelen (Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Norwick, S. A. (2002). Metaphors Of Nature in James Hutton's "Theory of the Earth With Proofs and Illustrations". *Earth Sciences History*, 21(1), 26-45. www.jstor.org/stable/24137170. (Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2021)
- Oelschlaeger, M. (1991). *The Idea of Wilderness, From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven: Yale University Press.
- Olpak, C. T. (2019 Ekim). 19. Yüzyıl Bilim Ve Felsefesinde Hegel'in Etkisi Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. *Madde, Diyalektik ve Toplum*, 2(4), 358. <http://bilimveaydinlanma.org/content/images/pdf/mdt/mdtc2s4/19-yuzyil-bilim-ve-felsefesinde-hegelin-etkisi-uzerine-kisa-bir-degerlendirme.pdf> (Erişim Tarihi: 24 Eylül 2021)
- Ornan, T. (2014). A Silent Message: Godlike Kings in Mesopotamian Art. B. A. Brown, & M. H. Feldman (Ed.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* içinde (s. 569-595). Berlin: De Gruyter. doi:10.1515/9781614510352.569
- Önay, N. S. (2011, Ağustos). Brunelleschi'nin Kubbesinin Sırrı: Deneyle Doğrulan Çagdaş Bir Teori. *Yapı*(357), 106-111. https://www.researchgate.net/publication/325131431_Brunelleschi%27nin_Kubbesinin_Sirri_Deneyle_Dogrulanan_Cagdas_bir_Teori (Erişim Tarihi: 12 Haziran 2021)
- Öncel, M. (2000). *Goya ve Los Caprichos*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=i5df2a5ORVgTOUE8oBeR_w&no=LDi84f5V7yxNqrI0liQztQ (Erişim Tarihi: 17 Ekim 2021)
- Öndin, N. (2003). *Biçim Sorunu, Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*. İstanbul: İnsancıl.
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest.
- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest.

- Öndin, N. (2020). Notre-Dame ve Hayal Gücü: Gargoyle, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (21), 137-141.
- Özçelik, A. C. (2015, Nisan). *Ayasofya'nın Mimari Özellikleri Ve Süslemeleri*. https://www.academia.edu/14334214/Ayasofya_Hagia_Sophia_ (Erişim Tarihi: 15 Temmuz 2021)
- Özdoğan, M. (2004). Neolitik Çağ -Neolitik Devrim- İlk Üretim Toplulukları Kavramının Değişimi ve "Braidwoodlar". *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* (7), 43-51. https://www.academia.edu/32364442/Neolitik_C_ag_Neolitik_Devrim_I_ik_U_retim_Topluluklar%C4%B1_Kavram%C4%B1n%C4%B1n_Deg_is_imi_ve_Braidwoodlar_pdf (Erişim Tarihi: 21 Mart 2021)
- Pace, V. (2010). Görsel Sanatlar, Giriş. Umberto Eco (Ed.), *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* içinde. (s. 708-714). Eren Yücesan Cendey (Çev.). İstanbul: Alfa Kitap.
- Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler, Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. Anahid Hazaryan & Fikriye Demirci (Çev.). Ankara: Epos.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif Simegesel Bir Biçim*. Yeşim Tükel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Pegram, J. (2012 Ocak). *Baudelaire And The Rival Of Nature: The Conflict Between Art And Nature in French Landscape Painting*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Temple University/ Department of Art History Tyler School of Art, <http://dx.doi.org/10.34944/dspace/2109>
- Picq, P., Digard, J.-P., Cyrulnik, B., & Matignon, K. L. (2019). *Hayvanların En Güzel Tarihi*. Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Platon. (2001). *Timaios*. Erol Güneş & Lütfi Ay (Çev.). İstanbul: Cumhuriyet.
- Platon. (2018). *Şölen-Dostluk*. Sabahattin Eyüboğlu & Azra Erhat (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Başak Ertür (Çev.). İstanbul: Metis.
- Ponting, C. (2012). *Dünyanın Yeşil Tarihi, Çevre ve Büyük Uygarlıkların Çöküşü*. Ayşe Başcı (Çev.). İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Pumfrey, S., Rossi, P. L., & Slawinski, M. (1991). *Science, culture and popular belief in Renaissance Europe*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Rinehart, M. C. (2013, 18 Kasım). *"The Flow of Blood in Nature" Franz Marc's Animal Theory*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Virginia Commonwealth University. Richmond, Virginia. <https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1577&context=etd> (Erişim Tarihi: 01 Ekim 2021)

- Rosemblum, R., & Asvarishch, B. I. (1990). *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich, Paintings and Drawings from the U.S.S.R.* S. Rewald (Ed.), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Rosenblum, R. & Janson, H.W. (1986). *L'arte dell'Ottocento.* R. V. Piazza (Çev.). Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Rousseau, J.-J. (1987). *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev.* Sabahattin Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Rousseau, J.-J. (2003). *İnsanların arasındaki Eşitsizliğin Kökeni.* Ertuğ Ergün (Çev.). Ankara: Yeryüzü.
- Safranski, R. (2013). *Romantik / Bir Alman Sorunsalı.* Ali Nalbant (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Sahlins, M. (2012). *Batı'nın İnsan Doğası Yanılsaması.* Emine Ayhan & Zeynep Demirsü (Çev.). İstanbul: Bgst.
- Schaff, P. (1890). *St. Augustin's City of God and Christian Doctrine.* New York: Grand Rapids.
- Schelling, F. W. (2016). *Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa.* Atilla Erol (Çev.). İstanbul: Janus.
- Schiller, F. v. (1967). *Naive & Sentimental Poetry and On the Sublime.* J. A. Elias, (Çev.). New York: F. Ungar Pub. Co.
- Schlögl, H. A. (2019). *Eski Mısır.* Firuzan Gürbüz Gerhold (Çev.). İstanbul: Alfa Kitap.
- Schmidt, A. (2014). *The Concept of Nature in Marx.* London: Verso.
- Schmidt, K. (2016). Önsöz. Luckert, K. W. *Göbekli Tepe* içinde. Leyla Tonguç Basmacı (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Schmidt, K. (2018). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar.* Rürtem Aslan (Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Scott, J. C. (2019). *Tahıla Karşı: İlk Devletlerin Derin Tarihi.* Akın Emre Pilgir (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Sevin, V. (1999). *Yeni Assur Sanatı I- Mimarlık.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Shiva, V., & Mies, M. (2019). *Ekofeminizm.* İlknur Urkun Kelso (Çev.). İstanbul: Sinek Sekiz.
- Soykan, Ö. N. (1999). Hegel Sisteminde Tarih Felsefesi Betimleyici-Eleştirel Bir Giriş. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (40 (1), 271-289. DOI: 10.1501/Ilhfak_0000000435

- Soykan, Ö. N. (2016a). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*. İstanbul: Bilge Kùltür Sanat.
- Soykan, Ö. N. (2016b). *Schelling Yaşamı ve Yapıtları*. İstanbul: Bilge Kùltür Sanat.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Steffen, W., Grinevald, J., Crutzen, P., & McNeill, J. (2011). The Anthropocene: conceptual and historical perspectives. *Philosophical Transactions of The Royal Society A Mathematical Physical and Engineering Sciences*, 842-867. doi: 10.1098/rsta.2010.0327
- Stokstad, M. (2004). *Medieval Art*. Boulder, Colo: Westview Press.
- Şen, N. (2017, Aralık). *İklim ve Sanat Bağlamında İklimin Rönesans Resim Sanatına Etkisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=A25Ag7Xw3jZbjTxFyTGcrQ&no=fWVxUVn34EzCEsMVWIr9g> (Erişim Tarihi: 22 Haziran 2021)
- Şenel, A. (2006). *Kemirgenlerden Smürgenlere İnsanlık Tarihi*. Ankara: İmge.
- Şenel, A. (2019). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Tekin, O. (2008). *Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş*. İstanbul: İletişim.
- Thomson, G. (1991). *İnsanın Özü. Bilimin ve Sanatın Kaynakları*. Celal Üster (Çev.). İstanbul: Payel.
- Thomson, G. (1997). *Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler İlk Filozoflar*. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Thoreau, H. D. (2014a). *Sivil İtaatsizlik - Yürüme*. Aykut Örköp (Çev.). İstanbul: Zeplin.
- Thoreau, H. D. (2014b). *Walden Ormanda Yaşam*. Aykut Örköp (Çev.). İstanbul: Zeplin.
- Timuçin, A. (2008). *Düşünce Tarihi 2, Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi (Rönesans'dan XIX. yüzyıla)*. İstanbul: Bulut.
- Timuçin, A. (2010). *Düşünce Tarihi 1, Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları*. İstanbul: Bulut.
- Toulmin, S. (1992). *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Pres.
- Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World, On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*. İstanbul: Remzi.

- Tunalı, İ. (2018). *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi.
- Tükel, U. (1997). Natüralist-Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim Üzerine. E. Akyürek (Ed.), *Sanatın Ortaçağı, Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar* içinde (s. 117-124). İstanbul: Kabalcı.
- Türkdoğan, G. (2017, Mayıs). *İnsan Doğa İlişkisi Bağlamında 1960 Sonrası Sanatta Doğaya Yönelimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=JiLtal0YakWeuCFKPBmLdg&no=Dzd5pdBjwvSEQ4-9opoh1w> (Erişim Tarihi: 22 Ekim 2021)
- Uexküll, J. J. (1926). *Theoritcal Biology*. D. D. L. Mackinnon (Çev.). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. Elif Gökteke (Çev.). İstanbul: Sel.
- Vernant, J. P. (2012). *Torunuma Yunan Mitleri, Evren, Tanrılar, İnsanlar*. Mehmet Emin Özcan (Çev.). İstanbul: Helikopter.
- Vinci, L. D. (2010a). Bir Sanat Olarak Resim Hakkında. Alev Alatlı (Ed.), *Batı'ya Yön Veren Metinler II, Rönesans / Protestan Reformu / Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)* içinde (s. 485-486). Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi.
- Vinci, L. D. (2010b). *Leonardo'nun Defterleri: Büyük Üstattan Uygulamalı Dersler*. H. Anna Suh (Ed.), Alev Serin (Çev.). Ankara, Arkadaş.
- Vitruvius. (1998). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Suna Güven (Çev.). İstanbul: Yem.
- Waddell, A. (2017, Haziran). *Art Style And Representation İn Mesopotamia And Egypt İn The Period Around 3000 Bc*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of Birmingham/ School of History and Cultures, Birmingham. https://www.academia.edu/35076622/Art_style_and_representation_in_Mesopotamia_and_Egypt_in_the_period_around_3000_BC (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2021)
- White, L. (1967, Mart 10). The Historical Roots of Our Ecological Crisis. *Science*, 155(3767), 1203-1207. doi:10.1126/science.155.3767.1203
- Whitehead, A. N. (1967). *Science and the Modern World*. New York: Free Press.
- Whitehead, A. N. (2017). *Doğa Kavramı*. Sercan Çalıcı & Songül Köse (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Wolf, N. (2006). *Caspar David Friedrich, 1774-1840, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen.
- Wordsworth, W. (2017). *Prelüd, Bir Şairin Zihinsel Gelişimi*. Nazmi Ağıl (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Worringer, W. (1920). *Form Problems of the Gothic*. New York: G.E. Stechert & Co.

- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. İsmail Tunalı (Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Wölfflin, H. (2019). *Rönesans ve Barok*. Alp Tümertekin & Nihat Ülner (Çev.). İstanbul: Janus.
- Wright, R. (2006). *İlerlemenin Kısa Tarihi*. Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Aylak Kitap.
- Wulf, A. (2015). *The Invention of Nature, Alexander von Humboldt's New World*. New York: Alfred a. Knopf.
- Yavuz, H. (2013). *Avrupa'nın Zihin Tarihi*. İstanbul: Timaş.
- Yıldız, E. (2004). *Çevre Sorunları ve Sanat*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/17778> (Erişim Tarihi: 05 Ocak 2021)
- Zeder, M. A. (2011, 02 02). Religion And The Revolution: The Legacy Of Jacques Cauvin. *Paléorient*, 37(1), 39-60. https://www.academia.edu/4550832/RELIGION_AND_THE_REVOLUTION_THE_LEGACY_OF_JACQUES_CAUVIN (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2021)
- Zeytinoğlu, E. (2021, Şubat 10). *Etüt: Güncel Sanata Doğru İlk Adımlar - Hazır Nesne*. https://www.youtube.com/watch?v=zghlnBOV_3Y (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2021)

ÖZGEÇMİŞ