

YÜKSEL ARSLAN'DA MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ

HÜMA GENCER

İŞIK ÜNİVERSİTESİ 2013

H.GENCER

Yüksek Lisans Tezi (M.A.)

2013

YÜKSEL ARSLAN'DA MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ

HÜMA GENCER

Lisans (B.A.), Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi,

Bileşik Sanatlar Bölümü 2010

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ 2013

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEL ARSLAN'DA MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ

Yüksek Lisans Tezi
HÜMA GENCER

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Zeynep SAYIN
(Tez Danışmanı)

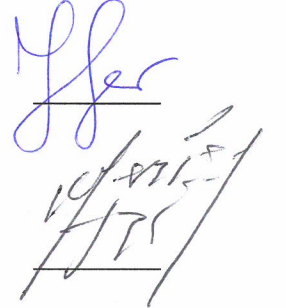
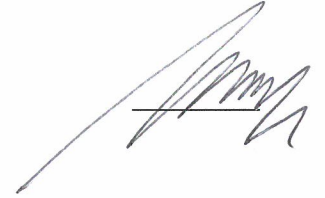
Serbest

Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi

Doç. Dr. Ahmet Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi

Handwritten signatures in blue ink, including a signature that appears to be 'Zeynep Sayin' and another that appears to be 'Meric Hizal'.Handwritten signature in black ink, appearing to be 'Ahmet Kamil Goren'.

Onay Tarihi: 11/09/2013

YÜKSEL ARSLAN'DA MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSİ

Özet

Bu tezin temel amacı, Yüksel Arslan'ın çalışmalarında mekân ve beden ilişkisini Doğulu ve Batılı geleneklerden gelerek ortaya koymaktır. Çalışmanın birinci bölümünde, mekânın İslami coğrafyalarda nasıl algılandığı özellikle gölge oyunları, Siyah Kalem sanatı ve Osmanlı minyatürleri gibi örnekler üzerinden irdelenmiştir. Batılı ve Doğulu temsil biçimleri sorgulanarak, beden mekân üzerindeki konumlanma biçimleri aydınlatılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ilk olarak Sürrealizmin nasıl tepkiler sonucunda ortaya çıktığı araştırılmış ve daha sonra Sürrealist rüya mekânı ile Tasavvuf düşüncesi arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar ele alınmıştır. Son olarak Yüksel Arslan'ın birbirinden farklılık gösteren iki geleneği kendi sanatı üzerinde nasıl bir araya getirdiği ve bununla da kalmayıp tercihini ne doğrultuda kullandığı, ilk iki bölümde araştırılan konular dâhilinde sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yüksel Arslan, Gölge Oyunu, Sürrealizm

THE RELATIONSHIP BETWEEN SPACE AND THE BODY IN YÜKSEL ARSLAN

Abstract

The main purpose of this thesis, Yüksel Arslan studies the relationship between space and the body came to reveal the traditions of East and West. In the first part of the study, the perception of space, especially in Islamic regions shadow games, such as Siyah Kalem's art and Ottoman miniatures are discussed through examples. Questioning the Eastern and Western forms of representation, forms of body positioning on space, aimed to explain. Be the first to occur as a result of the second part, investigated, and then respond to the surrealism surrealist dream partnerships between space and Sufism thought and differences are discussed. In conclusion, on the art of Yüksel Arslan that differ in how the two traditions brought together by their preference and what direction it, but also uses the first two sections within the investigated subjects were questioned.

Keywords: Yüksel Arslan, Shadow play, Surrealism

Teşekkür

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Programıyla, ülkemizde bir ilki gerçekleştiren ve bu alanda kuramsal bilginin aktarılmasının yolunu açan Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, yüksek lisans öğrenimim boyunca, deneyimlerinden yararlanma şansı tanıyan, öğretici yanı ve kişiliğiyle tez çalışmam süresince yapıcı eleştirilerini eksik etmeyen değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Zeynep Sayın' a, desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma ve göstermiş oldukları anlayış ve fedakarlıklardan dolayı aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler Tablosu	iv
Resimler Listesi	vi
1 Giriş	1
2 Hayal Perdesi, Siyah Kalem	3
3 Sürrealizm Kırılan Beden- Mekân İlişkisi	29
3.1 Modernite Süreci İçerisinde Sürrealizmin Konumu ve Sürrealist Tepkilerin Yükselişi.....	29
3.1.1 Modernite Düşüncesi	29
3.1.2 Avangard Sanat ve Sürrealizm'in Amacı	31
3.2 Sürrealizm, Beden- Mekan İlişkisi	35
3.2.1 Sürrealizm ve Tasavvuf	35
3.2.2 Sürrealist Resimde Rüya Mekanı.....	41
4 Yüksel Arslan	49
4.1 Yüksel Arslan Biyografisi.....	49
4.2 Yüksel Arslan'nın Sanatı.....	51
4.3 Sürrealist Rüya Mekânı ile Doğu'lu Mekânın Yüksel Arslan Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi.....	55

Sonuç	87
Kaynakça	90
Özgeçmiş	95

Resimler Listesi

- Resim 1 Karagöz
(<http://www.ahmetnuray.com>)4
- Resim 2 Nakkaş Kalender, “Falname”, 17. yy (Ali Asker Bal, *Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı:7, s.40).....5
- Resim 3 Albrecht Dürer, “Adem ve Havva”, 16. yy (Ali Asker Bal, *Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı:7, s.40).....5
- Resim 4 Karagöz oyunu- Nakaye Cazu tasviri
(<http://owi3.tripod.com/karagoz/characters.htm>).....9
- Resim 5 Wayang kulit- Cava gölge oyunu (<http://artarcade.blogspot.com/2012/06/wayang-ancient-theatre.html>)..... 9
- Resim 6 Paul Cézanne, “La Montagne Sainte-Victoire”, 1885-1895,
(http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg).....12
- Resim 7 Zekeriya bin Mahmut el Kazvini, “Acaib ül-mahlukat ve garaib ül-mevcudat”,
13.yy,
(<http://thingsthatquickenheart.blogspot.com/2012/01/marvels-of-creatures-and-strange-things.html>).....16
- Resim 8 Zekeriya bin Mahmut el Kazvini, “Acaib ül-mahlukat ve garaib ül-mevcudat”,
13.yy
(<http://thingsthatquickenheart.blogspot.com/2012/01/marvels-of-creatures-and-strange-things.html>).....16
- Resim 9 Siyah Kalem, TSM, Hazine, 2153, 90a, 35,5x19,3cm
(Mazhar Şevket İpşiroğlu, Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, Ada Yayınları, İstanbul, 1985, Tıpkı Basımlar, s.24).....19

Resim 10	Siyah Kalem, TSM, Hazine, 2153, 48a, 15,5x27,3cm . (Mazhar Şevket İpşiroğlu, Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, Ada Yayınları, İstanbul, 1985, Tıpkı Basımlar s.40).....	19
Resim 11	Siyah Kalem, TSM, Hazine, 2153, 8b, 56,4x19cm (Mazhar Şevket İpşiroğlu, Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, Ada Yayınları, İstanbul, 1985, Tıpkı Basımlar s.2).....	28
Resim 12	Giorgio de Chirico, "The Uncertainty of the Poet," 1913 (http://www.quailhollow365.com/blog/wp-content/uploads/2011/03/de-chirico-poet.jpg).....	44
Resim 13	Pierre Roy, "Danger on The Stairs", 1927 (http://mashushka.com/blog/archive/2010/11).....	45
Resim 14	Yves Tanguy, The Hunted Sky (Le Ciel traqué), 1951. (http://www.davismuseum.wellesley.edu/whats-on/past/the-surreal-worlds-of-kay-sage-and-yves-tanguy).....	45
Resim 15	Yüksel Arslan, Eleşkirt Desenlerinden Örnekler, 1957-58 (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.67)	52
Resim 16	Yüksel Arslan, Sermayeye Uyum Sağlamış İşçi, Arture 168 Kapital XVII, 1972, 34.5x45.5 cm, Besi Cecan Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.144).....	53
Resim 17	Yüksel Arslan, İş Kazaları, Arture 166 Kapital XV A, 1972, 36x28.5 cm, Jacques Vallet Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.142).....	53
Resim 18	Yüksel Arslan, Phallisme, 1958, 31.5x16.5 cm., Sencer Divitçioğlu Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.54).....	55
Resim 19	Yüksel Arslan, Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları), 1980, 30x21 cm, Besi Cecan Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.142).....	66
Resim 20	Yüksel Arslan, Arture 305, Etkiler (B)-40b (A. Artaud), 1983, 30x21 cm, Martagex Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.232).....	66
Resim 21	Zekeriya bin Mahmut el Kazvini, Acaib ül-Mahlukat ve garaib ül-Mevcudat, (Wonders of Creation), 13. Yy (http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/flash/qazwini/qazwini.html).....	69

Resim 22	Yüksel Arslan, Arture 283, Etkiler (B)-23 (Edgar A. Poe), 1982, 30x21cm., Eser ve Cenk Ögün Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.221).....	70
Resim 23	Nakkaş Osman, Ekmekçi esnafının gösterisi, 1582 (http://www.favoriforumum.net/tarih-cografya-felsefe/minyatur-resimleri-56279.html).....	72
Resim24	Bayeux Halısı (detay), Kral Edward'ın ölümü, 1066 (http://tr.wikipedia.org/wiki/Bayeux_i%C5%9Flemesi).....	73
Resim25	Bayeux Halısı (detay), Hastings Muharebesi ve Harold'un öldürülmesi, 1066 (http://tr.wikipedia.org/wiki/Bayeux_i%C5%9Flemesi).....	73
Resim26	Yüksel Arslan, Arture 409, İnsan L: Şizofrenler, 1990, 35x45cm. (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.318).....	76
Resim27	Merkezi (konik) İzdüşüm (http://www.duzce.edu.tr/~mehmetemiroglu/Belgeler/teknik%20resim/izdusum.pdf).....	79
Resim28	Paralel İzdüşüm (http://www.duzce.edu.tr/~mehmetemiroglu/Belgeler/teknik%20resim/izdusum.pdf).....	79
Resim29	Yüksel Arslan, Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları), 1980, 30x21 cm., Besi Cecan Koleksiyonu (Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.186).....	83
Resim30	Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507/1519, 77x53cm., Louvre Müzesi (http://dererummundi.blogspot.com/2011/02/sfumato-na-dopamina-de-mona-lisa.html).....	85

1. GİRİŞ

Batı sanat tarihinde, özellikle Rönesans sonrası bilgi, hakikat ve gerçeklik arayışında belirgin bir rol üstlenen perspektif ve onun kullanılmaya başlanması, göz-merkezcil bir paradigmayla görme eylemini koşullayan ve dolayısıyla dış dünyanın nasıl görüleceği konusunda sabitlikler öne süren yeni bir algılama biçimi ortaya koymuştur. Perspektifle birlikte görme eylemine tanınan öncelik, insanı ve mekânı birbirinden ayırarak, mekâna salt retinal bir göz aracılığıyla egemen olmanın yolunu açmıştır. İnsan, bedenlen dâhil olduğu bir mekândan koparak, dış dünyaya bir pencereden bakan, dışsallaşmış bir özneye doğru evrilmiştir. Modernizmin ön koşullarını hazırlayan bu süreç, bir taraftan bireyin özgürleşmesinin yolunu açarken diğer taraftan da onu kendi akli sınırlarının içine hapsederek, yalnızlaştırmıştır. Modernizm de bu özgürleşmenin olanaklarını kullanarak, kendi içine düştüğü çıkmazlardan kurtulma yollarını aramıştır. Bunu yaparken insanın iç ve dış dünyası arasında açılan mesafeler, görünen ve görünmeyen arasındaki ayrımları da ortaya koymuştur.

İslami coğrafyalarda yayılan sanat anlayışına bakıldığında, batı kültürlerindeki sanat anlayışından farklı olarak merkezi perspektifin reddedilmesi ve bunun yerine çok merkezli temsil biçimlerinin ya da bir anlamda tersten perspektifin kullanılışı bakışı¹ sabitlemeyen, daha çok görünmeyenden görünüre açılan ve bakını mekânın içine dâhil eden bir anlayışla örgütlenmektedir.

Bakışla doğru orantılı gelişen temsil biçimleri Doğulu ve Batılı geleneklerden gelerek bakıldığında bir takım farklılıkları da beraberinde getirmektedir. Mekâna bakmak ve mekânın bir parçası olmak arasında gelişen bu temel farklılıklar, çalışmanın ilk iki bölümünde çeşitli kavramlara dayandırılarak ve Doğu geleneklerinde Osmanlı minyatürleri, Siyah Kalem sanatı, gölge oyunlarındaki hayal perdesi üzerinden; Batı geleneklerinde ise Sürrealizmin rüya mekânı üzerinden örneklendirilerek ele alınacaktır. Farklı mekân temsillerine bağlı olarak yorumlanan

¹ Bir anlamda bakış olmayan bir bakıştan söz edilmektedir.

beden, figür konuları da aynı şekilde irdelenerek, tüm bunların Yüksel Arslan sanatı üzerindeki etkileri ortaya koyulacaktır.

Söz konusu Doğu ve Batı kültürlerinden bahsedilirken buradaki temel farklılığın salt coğrafi konum ayrımından kaynaklanmadığı, kültürlerin birbiriyle temasları ve bunun sonucunda doğan bir zihniyet farklılığı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu anlamda tüm metin içinde Doğu ve Batı kavramlarını, göstereni dolduramayan bir gösterilen olarak okumak gerekmektedir.

Çalışmada amaçlanan, bu iki kültür arasındaki karşıtlıklara vurgu yapmak değil, ontolojik farklılıklarından dolayı ortaya çıkan zihniyeti bir anlamda anlamaya çalışmaktır ve aynı zamanda bu iki geleneğin izlerini bir anlamda taşıyan Yüksel Arslan'nın sanatı üzerinden tüm bunları irdelemek, yakınlaştıkları ve uzaklaştıkları noktaları bir bütün içinde görmeye çabalamaktır.

2. HAYAL PERDESİ, SİYAH KALEM

“Türk`lerin tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı kodlarını belirleyen altyapı, daha çok söze ve seyirliğe dayalı bir dışavurum eğilimini taşımakta ve genel olarak da, yanılısamacı olmayan (non illiusionist) bir anlayışa”² dayanmaktadır. Bu yanılısamacı olmayan anlayış daha çok doğu kültürünün bir mirasıdır. Her ne kadar bu kültürde çağdaşlaşma yolunda atılan batılılaşma hareketlerinin etkisi olsa da baskın olarak, köklü bir geçmişi içinde barındıran İslam kültürünün izleri görülmektedir.

Batı kültürü, Rönesans sonrası dönemde gerçekliği, dış dünyanın, doğanın bir temsili olarak açıklarken aynı zamanda merkezi perspektif yasalarıyla birlikte bireyi göz-merkezci bir ideolojik konumun içine sürüklemiştir. Bir başka deyişle “*Perspektifli temsilin icadı gözü hem algısal dünyanın hem de kendilik kavramının merkez noktası kıldı. Bizzat perspektifli temsil hem betimleyen hem de algıyı koşullayan bir simgesel biçime dönüştü.*”³ Oysa Doğu kültürlerine baktığımızda böyle bir ben-merkezci mekanizmanın ve yanılısamacılığın eski çağlardan beri yadsındığı görülmektedir. Merkezi perspektif yerine tersten perspektifin kullanılışı bakışın sabitlenişini kırmaktadır ve bu şekilde oluşturulan düzenlemeler bir anlamda “*tanrının bakış açısına göre kurulmaktadır*”⁴ Söz konusu Karagöz-Hacivat oyunlarında ve bu oyunların ana yurdu olan Güney ve Doğu Asya’da bulunan diğer kültürlerin gölge oyunlarında merkezi perspektife dayalı 3 boyut yanılısamacılığı bulunmamaktadır. Zemin boş bir perdedir. Figürler ise, 2 boyutlu ve belirgin bir hacimleşme kaygısı olmadan adeta yassılaşılmaktadır.(Resim.1) “*Karagöz suretlerinde bu profilliğin, yassılığın bir sonucu, anatomi perspektif bağlarından kurtulmaktadır.*”⁵

² M. Sözen, Türk ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı:20, 2008, s.115

³ J. Pallasmaa, *Tenin Gözleri*, İstanbul, Yem Yayın, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 2011, s.20

⁴ M. Sözen, a.g.y. , s.114

⁵ İ. Hakkı Baltacıoğlu, Karagöz Tekniği ve Estetiği, *Türk Dili Dergisi*, 1969 Sayı:215, <http://www.karagoz.net/ismayilhakkibaltacioglu.htm>



Resim.1 Karagöz

Perspektifin farklı kullanımını ve buna paralel olarak temsilin farklılaşması Türk-İslam sanatı ve Batı sanatının birbirinden ayrışmasının temel unsurlarından birini oluşturmaktadır.

“Biri İtalyan sanatçı Albrecht Dürer’e diğeri ise Osmanlı nakkaşı Kalender’e ait, aynı dinsel öyküyü konu alan iki ayrı yapıt yan yana incelendiğinde, temsildeki farklılığı görebiliriz. Osmanlı nakkaşın insan bedenini natüralist / doğacı bir eğilimle değil de bir çeşit kavram ressamlığıyla ele aldığı, Avrupalı ustanın detaycı tasvir eğilimine karşın hacim, gölge, derinlik gibi kaygılardan kendini azat ettiği açıkça görülebiliyor. Bu iki yapıt boyut ve sergileme pratikleri açısından da tamamen farklı iki görsel geleneğin ürünüdürler. Biri dikey ekseninde geniş bir bakış alanını gerektirirken diğeri yatay ekseninde elyazması bir cildin iç sayfalarından birinde saklı. Diğer bir deyişle, ilki bakışın ilgisini çekip onu hoş tutmayı, ikincisi ise bakışın arzularını örseleyip yüzeyin ardındaki derinliği anlamayı öneriyor.”⁶ (Resim.2,3)

⁶ A. Asker Bal, Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı:7, s.40



Resim. 2: Nakkaş Kalender,
“Falname”, 17. yy



Resim. 3: Albrecht Dürer,
“Adem ve Havva”, 16.yy.

Yüzeyin ardındaki derinliği anlama, batılı anlamda bir görünmeyi imleme kaygısı taşımamaktadır. Görüneni natüralist, gerçekçi bir ifadeyle yakalama çabasının olmadığı da çok net bir şekilde görülmektedir. Burada bahsedilmek istenen manadır. “*Mana, muhayyele ve hayal, Osmanlı’da imgenin ‘görünen’ ve ‘görünmeyen’ yanını birbirine sıkı sıkıya bağlayan kavramlardır.*”⁷ Muhayyele, hayal gücüyle yaratılan, hayal edilen, imgelenen anlamlarına gelen, “*zâhiren mevcûd olmayan şeyleri zihnen mevcûd kılma kudretidir.*”⁸

Osmanlı ve Anadolu imgelerine bakıldığında batıdan farklı olarak görünmeyenin bir imgesi bulunmamaktadır. Yani Allah’ın, Hakk’ın bir imgesi yoktur. Görünmeyen hep bir sır olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu sır bilinemezliğiyle birlikte kendini sadece hayal düzleminde, Hakk’ın tecellileri olarak ya da Hakk’ın gölgeleri olarak bize açmaktadır. Berzah, bu hayal düzlemini açıklayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. “*İbn’ül Arabî’ye göre berzah, aslında iki metafizik evrenin arasındaki sınırdır; tam anlamıyla fiziksel olan varoluş âlemiyle tam anlamıyla noetik*

⁷ G. Depeli, ‘*İmgenin Serüveni ve Pornografisi*’, 2004,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/666/8493.pdf>

⁸ T. İzutsu, *İbn Arabî’nin Fusûs’undaki Anahtar-Kavramlar*, İstanbul, Kaknüs Yayınları, çev. Ahmed Yüksel Özemre, 2005, s.31

(düşünsel) olan Varlık'ın idrak âlemi arasında gizemli Hayal Âlemi bulunur.”⁹
Sınırın ikili, çelişik bir yapısı bulunmaktadır. Tanımı gereği iki şeyi birbirinden ayıran bir engel, bir perde olmasının yanında aynı zamanda bu iki şeyi birleştirmektedir. Bu iki dünya sınırdaki birbirine dokunabilmektedir. Aynaya bakan kişinin hem orada oluşu hem de olmayışı gibi berzah, imgesel bir boyutu mümkün kılmaktadır. *“Tıpkı ışıqla gölgeyi hem birleştiren hem de ayıran çizgi gibi hayal âlemi, ikiliklerin çözümlendiği varoluş düzeyidir; arı olanın bedene kavuştuğu ve beden arındığı, kavram ve formun birleştiği alacakaranlık kuşağıdır.”¹⁰*

Bir sınır olarak berzah ve burada beliren hayalin bizatihi kendisi Mutlak Varlık'ın bir gölgesi olarak kendini göstermektedir. Berzahın diğer tarafında bulunan varolmuş fiziki dünya ve üzerindeki yaratılmış tüm varlıklar da bu gölgenin gölgeleri olarak vücut bulmaktadırlar. Dolayısıyla bizim fiziki olarak, duyularımızla algıladığımız dünya hayal içinde bir hayal olarak tasavvur edilmektedir. Hayal Âlemi'nde zıtlıkları birleştiren ve sıkça İslam düşüncesinde karşılaşılan karşıtlıkların birliğinin idrâkı *“hissetme veya muhakeme yoluyla mümkün değildir; ancak bu hayal gücüyle imkânsız değildir. Dolayısıyla hayal, anlam açısından hakikate en yakın olandır; çünkü hakikat ilk ve sondur, aşikâr ve gizlidir; hayal onun en üst simgesidir.”¹¹*

Hayalin hakikate bu denli yakınlığı gölge oyunlarındaki perdenin, hem hayal hem de hakikat perdesi olarak algılanmasına yol açmaktadır. Suretlerin bu perde üzerindeki belirişi, dünya (âlem) üzerinde beliren gölge varlıklarla koşutluk oluşturmaktadır. Dolayısıyla perde, âlemdir; gölge varlıkların üzerinde belirmediği ve yok olduğu, sürekli değişen, sonsuz imkânı içinde barındıran bir düzlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı görsel sanatlarında kullanılan derinlik, gölge gibi unsurlarla yaratılmaya çalışılan göz ve mekân yakınlığının aksine bu perde izleyiciyle arasında görünmeyen de üstünü örten bir mesafe yaratmaktadır. *“Karagöz perdesi sonsuz bir olurluk alanıdır. Tıpkı düş dünyası gibi.”¹²*

Zamandan ve bilinen anlamıyla Kartezyen bir mekân anlayışından bağımsızlaşan, olayların birbirini bir süreklilik içerisinde izlemediği yani sürekli bir ileri hareket gözetmeyen, parçalı yapılanışıyla gölge oyunları soyutlamanın gereksinimlerini

⁹ Ö. Tecimer, *Sınır ve Berzah*,
http://www.ruhun yolculugu.com/sinir_ve_berzah-t10348.0.html;wap2=

¹⁰ Ö. Tecimer, a.g.y.

¹¹ Adonis, *Sûfizm ve Sürrealizm*, İstanbul, İnsan Yayınları, çev. Dr. Nurullah Koltaş, 2012, s.60

¹² İ.Hakkı Baltacıoğlu, a.g.y.

yerine getiren bir yapılanış içerisinde bulunmaktadır. Aristoteles'in mimesis kavramını yadsıyan, bir taraftan da özdeşleşmeye izin vermeyen, özellikle Osmanlı minyatürlerindeki izlek gölge oyunları üzerinden de okunabilmektedir. Özdeşleyim, duyulur dünyayla kurulan organik bir temastır; duyularla algılanan nesnelere üzerinden bir hayat bulma şekli olarak ifade edilebilmektedir. Özdeşleyim kavramının temelini oluşturan estetik haz algılarıyla süjenin kesişim noktasında ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle Worringer'ın da sürekli tekrarladığı gibi: "*Estetik haz (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır.*"¹³ Gölge oyunları böylesine bir organik temasın aksine dış dünyanın gerçekliğiyle uzlaşmacı bir tavır içerisinde bulunmamaktadır. İzleyiciye özdeşleyim fırsatı vermeyen, gerçekliğe sürekli karşıtlık oluşturan, kavramlarla kavranabilen soyut bir düzlem oluşturmaktadır. Hayal perdesindeki zeminin boşluğu, olay örgüsündeki kopukluklar, gerçeklikten uzaklaşan grotesk¹⁴ figürlerin perdede (zemin) bir anda belirip kaybolması gibi unsurların temel amacı soyutlamanın estetik bir ifadesi olarak "(...) *sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyülenme(illüzyon) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmaktır.*"¹⁵

Perde üzerinde batılı anlamda bireyselleşmeyi destekleyen illüzyon ve hipnotizma biçimlerinden uzaklaşma birçok kültüre yayılmış gölge oyunlarının ortak özelliğini oluşturmaktadır. Gölge oyunlarının kökeni üzerine çeşitli görüşler bulunmakla birlikte bu sanatın Cava'dan, Hindistan'dan ve Çin kültürlerinden 10. yüzyıldan itibaren yayıldığı görüşü desteklenmektedir. Dünyada görülen gölge tiyatroları üzerine geniş kapsamlı bir araştırma yapan Metin And, gölge tiyatrosunun bizim coğrafyamıza 16. yüzyılda Mısır'dan geldiğini fakat Mısır ve Arap dünyasına da Güney Doğu Asya'dan, özellikle Cava'dan yayıldığını kesinlemektedir. Bu kültürün

¹³ W. Worringer , *Soyutlama ve Özdeşleyim*, İstanbul, Remzi Kitabevi, çev. Prof. Dr. İsmail Tunalı, 1983, 3. Baskı, s.13

¹⁴Bakhtin, grotesk kavramını, pagan kültürüyle özdeşleştirmektedir. Grotesk imgeler bir tamamlanmışlıktan ziyade bir oluşa işaret ederler. Orta çağ karnavalları, hristiyanlık öncesi pagan ritüellerinin bir devamı niteliğindedir. Döngüsel zaman kutlanır, doğa ölür ve yeniden doğar. Grotesk imge de içinde doğumu, cinselliği, bedensel faaliyetleri, ölümü aynı anda taşıyan türden bir imgedir. Bakhtin, grotesk imgeye örnek olarak, aynı anda hem ölmek üzere olan hem de hamile olan yaşlı kadın heykellerini gösterir. Grotesk imgeler, sınırları çizilmiş, tamamlanmış varlıklardan farklıdır, klasik estetiğin bakış açısından çirkin, canavarsı, iğrençtirler, fakat bakhtin'e göre, oluşa, yeniden doğuşa, tamamlanmamışlığa işaret etmeleri, onlara iyileştirici, gelişmeye açık bir özellik kazandırmaktadır. Grotesk, yüksek olanı, sabitlenmiş olanı kahkahayla baş aşağı çevirir ve onun yerine sabitlenmemişliği, metamorfozu koyar.

¹⁵ N. Tekerek, Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi, *Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı*, sayı:17, 2003, s.38, alıntı Özdemir Nutku, Yaşayan Tiyatro, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s.245

Karagöz-Hacivat oyunları üzerindeki etkilerini daha iyi anlayabilmek için Cava gölge oyununa yakından bakmamız gerekmektedir.

Cava'da çeşitli tiyatro gösterileri, kukla ve gölge oyunlarının ortak adı wayang olarak bilinmektedir. Wayang sözcüğü tam olarak gölge anlamına gelmeyip daha çok dramatik temsil aracı olan kukla anlamında kullanılmaktadır. Teknik farklılıklarına göre, wayang ön adının sonuna bir sözcük daha eklenmektedir. Toplam altı çeşit wayang türü bulunmaktadır ve bunlarda içeriklerine göre çeşitli türlere ayrılmaktadır. Bunlardan wayang kulit, wayang klitik(ya da kruchil) ve wayang beber gölge oyunları içinde değerlendirilmektedir. Diğer türler dans dramı ve doğrudan kukla oyunu oldukları için gölge oyunlarının dışında kalmaktadırlar (s.184 Metin And).

Wayang oyunlarının hazırlanışı bir ritüel şeklinde gerçekleşmektedir. Evren ve yaratılışla çok güçlü bağlarının olduğuna inanılması oyunların derinliğini, sadece eğlencelik olmadığını ve özellikle gölge oynatıcısının - buna dalang denmektedir- uyması gereken sıkı kuralları da beraberinde getirmektedir. Tüm bu ritüellerle mitosun birleşmesi aynı zamanda dramatik bir temsili de oluşturmaktadır. Yaratılışla ilgili olan bu bağlar simgesel bir nitelik taşımaktadır. Bu en genel anlamıyla evrenin simgesel ifadesidir. Özellikle wayang türleri içindeki wayang kulit ve bunun içeriğine göre farklılaşan bir alt türü olarak wayang kulit purwada temsilin kendisi tanrılar dünyasını simgelemektedir. Tasvirler insanları, gölge oynatıcısı dalang ise tanrıyı simgelemektedir. Dolayısıyla tasvirler, perde üzerindeki figürler dalang sayesinde canlanmaktadır. Dalang da kendini gerçekleştirmek için bu tasvirlerle ihtiyaç duymaktadır. *“Bunun gibi insanoğlu Tanrı'ya, Tanrı'da insanoğluna gereksinme duyar. İki parçalı bir birim gibi birbirlerini tamamlarlar, biri olmadan öteki varolamaz.”*¹⁶ Bu aynı şekilde berzahın, fizik âlemi ve idrak âlemini kendi bünyesinde birleştirmesini de hatırlatmaktadır. Cava gölge tiyatrosu da orası ve burası arasında oluşan bir hayal düzlemi olarak karşımıza çıkmaktadır. İmgelerin ortaya çıkma biçimindeki ve ikonografik anlamdaki benzerlikler göz önünde bulundurulduğunda Cava gölge tiyatrosunun Karagöz oyunları üzerindeki izleri belirginleşmektedir. Doğüstü olayların ve yaratıkların sıklıkla kullanılması, ölüp dirilme sahneleri, büyülere başvurma gibi örnekler bu iki kültür arasındaki benzerlikleri pekiştirmektedir. Yardımcı öge olarak kullanılan ev, hayvan, ordu gibi

¹⁶ M. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1977, s.81

elemanların dışında herhangi bir dekor düzenlemesinin bulunmayışı, figürlerin gerçekdışı ve stilize görüntüleri de (resim.4,5) bu örnekler arasına eklenebilmektedir.



Resim.4 Karagöz oyunu- Nakaye Cazu



Resim.5 Wayang kulit- Cava gölge oyunu tasviri

İmgelerin ortaya çıkışındaki benzerliklerin felsefi alt yapısı ruhun ve bedenin birlikte bir görüşünü mümkün kılan bir süreç sonucu oluşmaktadır. Merleau-Ponty'ye göre ruhun ve bedenin birleşmesinin ortak bir görüşü bulunmaktadır. Bu görüş vücudun dünyaya dâhil oluşuyla, dünyayla birlikte görmektedir, dünyanın karşısına dikilmiş, Rönesans döneminde olduğu gibi bir pencereden dışarı bakan bir görüş değildir. *"Aslında dünya çevremdedir, karşımda değil"*¹⁷ demektir Merleau-Ponty. Dolayısıyla alışlagelmiş bir algının izdüşümü bu 'görüş'ü açıklamak için yetersiz kalmaktadır. *"Burada vücut görüşün ve dokunmanın aracı değildir, mutemetidir."*¹⁸ Bilinen anlamda göz odaklı bir bakış yerine bedenin de işin içine dâhil edildiği yeni bir kavrayışla Merleau-Ponty, bu beden-özneyi Kartezyen öznenin karşısına çıkararak dünyanın bir bakışla ele geçirilişini yani dünyanın karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir mekân olarak algılanışını eleştirmektedir. Aynı şekilde Florenski de *"göz-merkezci iktidarı ortadan kaldırarak görünmeyene bir hak verilmesi gerektiği üzerinde durur."*¹⁹ Görüş ve en genel anlamıyla görme biçimleri imgelerin niteliğini belirlemektedir. Dolayısıyla gölge oyunlarında oluşan imgelerin ve buradan

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.59

¹⁸ M. Merleau-Ponty, a.g.y. , s.59

¹⁹M. Özçınar, Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2011, s.93

Yüksel Arslan'a bağlanan görsel belleğin izini sürebilmek için dünyanın nasıl algılandığı, nasıl görüldüğü büyük önem taşımaktadır. Tüm bunlarla bağlantılı olarak perspektifin eski çağlardan beri bilinmesi fakat kullanılmaması, Rönesans sonrası kullanılmaya başlanmasıyla bireysel bakışın önem kazanması ve bunların önemli bir sonucu olarak öznenin varoluşsal anlamdaki derin ve sarsıcı değişimi göz önünde bulundurulmalıdır. Bilgideki bu köklü değişim ve yeni bakış açısı Kartezyen felsefenin bir uzantısı olarak görülmektedir.

Tüm modern dönemi derinden etkisi altına almış Kartezyen felsefe, 17.yy filozofu olan Descartes'in görüşleri üzerinde temellenmektedir. Kendini özellikle matematik ve doğa bilimlerine adanmış olan Descartes, bilgide köklü değişimlere yol açan, zihin ve bedeni birbirinden ayırıştırarak bir tür düalizm yaratmaktadır. Bedeni ruhun yokluğunda dahi işlevini sürdürebilen, mekanikleşmiş bir yapıya indirgeyerek, zihnin egemenliğini varolmanın ön koşulu olarak görmektedir. Böylelikle insanı kendi zihninin içine hapsederek ve aynı zamanda onun efendisi konumuna yükselterek, kurgulayan, denetleyen ve otoriter bir özne ortaya çıkarmıştır. Bu özne, Kartezyen öznenin en temel özelliklerini taşımaktadır. *"Kartezyen özne, kendisi dışında kalan varlığın ruhsuzlaştırılıp, tamamıyla mekanikleşmesinden kaygı duymayan bencil bir öznedir."*²⁰ Ve yine belirtildiği üzere *"... bu özne, ..., kendisi dışındaki varlığı değersizleştiren ve kendisiyle varlık arasına bencilce bir mesafe koyan bir hiyerarşi dayatmaktadır."*²¹ Dolayısıyla bu özne dünyayı bedenen kavrayışı yadsıyan ve kendini böyle bir algılayıştan soyutlayan belirgin bir iktidarvari bakışı mümkün kılmaktadır.

*"...Kartezyen düşüncenin bakış açısına göre, bir dünyaya ilişkin algıya ve nesnel bilince sahip olmak, o dünyanın içinde ikamet etmeden o dünyaya dışarıdan bakmak demektir. Sanki o dünyanın düzeyine inmeden o dünyanın algılanması vardır burada; o dünyanın kentine pisliğine bulaşmadan belli bir mesafeden incelenmesini andıran bu durum, dünyayı bilinç karşısında aşağı bir dereceye koyan, hiyerarşik-dayatmacı ve yukarıdan bakan bir özne anlayışına işaret eder."*²²

Merleau-Ponty'nin öne sürdüğü beden-özne dünyaya bu bakış açısıyla bakmamaktadır. Reflekssel ve içgüdüsel bir dâhil oluşla dünya içinde dolanmaktadır.

²⁰ A. Dereko, *Merleau-Ponty'de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne*, Doktora Tezi, Ankara, 2011, s.11

²¹ A. Dereko, a.g.y. , s.12

²² A. Dereko, a.g.y. , s.101-102

Şeylerin, nesnelere bireysel ve her zihin içinde farklı algılanışı yoktur burada, şeylerin ardındaki gizil güçleri kavrayabilen bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır.

“İçinde bulunulan dünyanın fiziksel uyarılar karşısında görelî bir bağımsızlığı vardır ve dünya-içinde bulunmak demek, algılarımızın ve reflekslerimizin dünyada neyi hedefleyebileceklerinin çerçevesini çizen ve bunun iradi düşüncelerimizden bağımsız ve bir bilinç etkinliği olmadan gerçekleştiği bir durumda bulunmak demektir. Dünya-içinde bulunma hali, uyarılara ve duyuşsal içeriklere kıyasla sınırsızca daha fazla belirleyici bir kapsamdadır ve bu anlamda tüm olanaklı işlemlerimizin alanını belirler, yaşamımızın ufku/erimini tayin eder.”²³

‘Bireysel’ öznenin kendine çizdiği sınırların aksine bu özne, dünyanın bilinemez taraflarını da kabul eden, onun içine sızıp kendi varoluşunu oluşturmaktadır. Fiziki dünyaya adanmış sadece bir bedenden ibaret değildir ve Descartes’in öne sürdüğü üzere zihnini egemen kılan ve buna bağılı olarak varoluşunu kutlayan bir özne de değildir. Merleau-Ponty bu düalizmi bir anlamda ortadan kaldırmaktadır. Böyle bir öznenin görüşü sonucu oluşan imge ise, dünyayı ele geçirip güç savaşına girmek istememektedir. Beden-özne kendini böyle bir imge üzerinden kurma savaşına girmemektedir. Tam aksine imge, doğanın gizil güçleriyle birlikte kendini insana sunması üzerinden oluşmaktadır. Dünya, kendini bu beden-özneye açmaktadır. Cézanne’ın ünlü Sainte-Victoire Dağı (resim6) da aynı şekilde kendini sanatçıya açmıştır ve bu birebir görünen nesnenin ötesinde bir anlam taşımaktadır. Cézanne’ın kırmaya çalıştığı düşünce biçimi dolayısıyla burada önem kazanmaktadır. Ancak bu zihnin Kartezyen egemenliğine karşı gelmeye çabalayan en nihayetinde yine bir düşünce biçimidir. Bu hiçte yadsınamayacak ölçüde büyük, kuvvetli çaba ve tüm modern dönemi içine alan görsel alt yapı Kartezyen felsefenin mekanik düşünce biçimi içerisinde varlığını sürdürmüştür. Mekanik düşünce biçimi en genel anlamıyla zihnin sınırları dışına taşamayan bir yapılanış olarak görülebilmektedir. Bir başka deyişle, “Descartes için “görüşü düşünmenin tek yolu, onu bir görme (voir) düşüncesi yapmak, uzayı tasarlamının tek yolu onu salt uzam’a (étendue) indirgemek” olmuştur.”²⁴

²³ A. Dereko, a.g.y., s.103, alıntı, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London: Routledge, 2002, s.92

²⁴ M. Merleau-Ponty, a.g.y., s.10



Resim. 6: Paul Cézanne, “La Montagne Sainte-Victoire”, 1885-1895

Batılı sanat tarihinde etkisini sürdüren Kartezyen uzam anlayışı x , y , z koordinatlarından oluşmaktadır. Böyle bir analitik görüşü mümkün kılmaktadır. Resmin içindeki nesne ise bu koordinatların kesişim noktasında belirir. Dolayısıyla nesne soyut uzamın bir parçasına indirgenen resmin uzamı içinde çivilenmiş, durmaktadır. Batılı resim böyle öklidvari bir mekân oluştururken aynı zamanda görüntüyü bu mekâna hapsedmektedir. Belirli bir zaman durağanlığıyla görüntüyü sabitlemektedir. Dolayısıyla imge sabitlenmiş bir görüntü olarak kendini yansıtmaya hazır bir düzlem üzerinde açığa çıkartmaktadır. “*Descartes için, sadece varolan şeylerin resmedilebileceği, onların varoluşunun uzamsal olmak olduğu ve desenin uzamın temsilini olanaklı kılarak resmi olanaklı kıldığı apaçıktır.*”²⁵

Doğu imgelerine bakıldığında, özellikle söz konusu gölge oyunu imgeleri tam da Merleau-Ponty'nin üzerinde durduğu bedenen dünyaya karışmış bir görüşün ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ruhun ve bedenin görüşü bir imgelem gücü taşımaktadır. Soyut uzamın bütün olasılıklarına izin vermektedir. Bu imge belli koordinatların kesişim noktasında değil, soyut uzamın belirsiz bir noktasında, bir boşlukta belirir. Dolayısıyla perspektifsel algının yarattığı derinlik belirli bir

²⁵ M. Merleau-Ponty, a.g.y. , s.50

uzama işaret ederken, buradaki derinlik farklı bir anlam üstlenmektedir. Merleau-Ponty'nin deyişiyle; “*Resimsel derinlik (ve aynı zamanda resmedilmiş yükseklik ve genişlik de) bilinmeyen bir yerden resmin zeminine gelip konmaktadır, orada filizlenmektedir. Ressamın bakışı, dışa yönelen bir bakış, dünyayla yalnızca “bir fizik-optik” ilişkisi değildir artık.*”²⁶ Ressam, şeylerin ardındaki gizil güçlerin, şeylerin içsel canlılığını gözeterek bir tür derinlik arayışına girmektedir. Dolayısıyla derinlik 3 boyuttan 2 boyuta indirgenebilecek bir manaya, yaşamsal canlılığın bir tür ifadesine işaret etmektedir. Resim artık “...*bize hakiki nesnenin yokluğunda hakiki nesnenin yaşamda nasıl görüldüğünü gösterir ve özellikle uzay olmayan yerde uzay gösterir.*”²⁷ Tüm bu bilgi zemini üzerinde imgeyse, nesnenin yokluğunda kendini gösteren bir hayalet gibi karşımıza çıkmaktadır. İmge hayal düzleminde, dokunulabilirliğin ortadan kalkmasıyla kendini görünür kılmaktadır. Buradaki dokunulabilirlik elbette 3 boyut yanılısamacılığıyla oluşturulmuş nesnelere dokunma hissini uyandırmasıyla bir koşutluk oluşturmaktadır. Bu noktada Merleau-Ponty'nin de değindiği gibi ressam yaşamsal canlılığın peşine düşerken aslında varolan güzelin benzerini yansıtmak yerine gizli manaları keşfetme sürecine girmektedir.

Merleau-Ponty'nin ifade etmeye çalıştığı derinliğe dolayısıyla manaya bir başka noktadan gelerek bakılacak olursa; özellikle Sufizm için de anahtar bir kavram olan mana, “...*bir şeyin dış, görünen gerçekliği olan “suret”inin tersine, o şeyin iç, görünmeyen gerçekliği olarak*”²⁸ tanımlanmaktadır. İmge ise, görünmeyen bir iç gerçeklik olan manaların hayal yoluyla cisimleşmesi şeklinde görülebilmektedir. Bir başka deyişle “... *manalar ilk önce Allah'ın ilminde bulunurlar; sonra hisler-ötesine veya ruhani aleme girerler; bundan sonra sesli ve görsel formda hayal yoluyla cisimlenirler.*”²⁹ Hakk'ın gölgesi olarak bu dünyada bedenleşen insana paralel olarak, varlığın üst katmanlarında zaten mevcut manaların boş perde ya da boş kâğıt üzerinde cisimleşerek birer imgeye dönüşmeleri söz konusudur. Fakat bu imge görünür dünyanın gerçekliğine inmeden hayal âleminde asılı kalmaktadır, görünen ve görünmeyen arasında belirlemektedir. Dolayısıyla bir taraftan belirli bir manaya işaret ederken diğer taraftan bu manayı gizlemektedir. İmge görüldüğü anda kaybolan bir nitelik kazanmaktadır. Bu tüm gölge oyunu imgeleri, Osmanlı ve en

²⁶ M. Merleau-Ponty, a.g.y. , s.66

²⁷ M. Merleau-Ponty, a.g.y. , s.50

²⁸ W. Chittick, *Hayal Âlemleri İbn Arabî ve Dinlerin çeşitliliği Meselesi*, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s.101

²⁹ W. Chittick, a.g.y., s.102

genel anlamda İslam dünyasında oluşan imgelerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Süreç, “...maddenin içinde maddenin ötesine uzanan şeyi gizlerken, onun sadece ritmini ve yasallığını açığa çıkarmayı...”³⁰ amaçlamaktadır. Dolayısıyla görünmeyenin imgesini yaratma çabası ve amacı gütmeyen ve hatta görünmeyenin de üstünü örterek, sırrını saklayan bir eylemden bahsedilmektedir. Buradan dünyaya bakmak ve bu dünyanın ötesini algılamaya çabalamak değil, oradan gözükken dünyanın bir parçası olmaktır aslolan. Bu, zihinsel bir ajitasyon eklemlenmesi, özellikle ele geçirilmiş görünen ya da görünmeyen alemin egemenliği olmadan, hakikate en yakın olan hayal aleminde uyumun ve ahengin kendisi olmayı beraberinde getirmektedir. “İmge, evreni temsil eden ve görünmeyeni görünüre tevil eden bir aracı değil, evrenin göstergesel parçalarından biridir.”³¹ Bu oluş, üzerinde belirdikleri mekânla temas biçimiyle yakından ilişkilidir.

Tanrı evreni Kun (Ol!) emriyle yaratmıştır. Bu ise yaratılan her şeyin kendi imkân ve olasılıklarını içinde barındırmasını gerektirmektedir. Yaratılan her şey kendi mekânıyla birlikte yaratılmıştır. Kun kelimesi, kevn ve tekvin kelimeleriyle aynı kökten gelmektedir. Dolayısıyla mekân bu noktada batılı anlayıştan gelerek oluşturulan bir tanımlamanın dışında, Aristoteles’in kuvve kavramıyla açıklanabilecek saf bir potansiyel üzerinde tüm olasılıkları meydana getirebilecek bir imkâna sahip, kevn ve tekvin kelimeleriyle aynı kökten gelen etimolojik bir ilerleyişin sonucu olarak belirlemektedir. Mevcudiyet, varetmek, varolmak, yaratmak, vücuda gelmek gibi tanımlamaları içinde barındıran mekân, imgenin kendi üzerindeki tekrarlarını, değişimlerini ve en nihayetinde başkalaşımalarını mümkün kılmaktadır. Mekânın boş bir zemin olması, sonsuz olasılıkların üzerinde kendi mekânıyla birlikte şekillenmesine izin vermektedir. Bir başka deyişle “Resim yüzeyinde arkaplanın doldurulmaması, mekânı başkalaşımlara açık tutmak içindir. O nedenle yer aldığı mekâna göre biçim değiştiren bir anlayış, farklı temsil biçimlerinde mekânla birlikte değişen başkalaşımlara ihtiyaç duyacaktır.”³² İmge, mekânla birlikte sonsuz başkalaşımlara imkân vermektedir. Dolayısıyla izleyiciye tek bir bakış açısı sunmak yerine, onu kendi hayal düzlemine davet etmektedir.

³⁰ Z. Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.119

³¹ Z. Sayın, a.g.y., s.63

³² Z. Sayın, a.g.y., s.65

Mekân aynı zamanda yatay ekseninde konumlanan bir kitaptır. Kitap, kendi öz niteliği gereği okunmak içindir. Fakat nasıl ki kitap harflere tek tek bakılarak değil, harflerle birlikte okunuyorsa, bu albümdeki imgeler için de paralel bir eylem gerekmektedir. İmgelere bakmak değil, imgelerle birlikte görmek söz konusudur. Bir başka deyişle; *“Bir bakıma imgeler bakılmak için değil, mekânla beraber görmek ya da ona göre görmek içindir.”*³³ Görsel imgelerin de bir taraftan okunmayı talep ettiği söylenebilmektedir. Bu imgeler evrenle birebir gerçeklik iddiasında bulunmamaktadırlar. *“Çünkü kitap evreni benzeşmeme temelinde okunur kılarken, onun aracılığıyla evren kendisiyle benzeşmektedir. Kitap, benzeşenle benzeşmeyen arasında yer alan aracı bir gerçekliktir.”*³⁴ Kitabın kendisi bir mekân olarak, yatay ekseninde yüzeyin ardındaki derinliği görebilmeyi sağlamaktadır. Yüzeyde bulunan imgeler aynı Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi hep bir derinlik taşıyıcısıdır. Karşıdan bakıldığı anda görülen değil, ancak orası ve burası arasındaki bir ara alanda, hayal âleminde kendi kodlanışlarıyla birlikte kavranabilen bir yapılanış içerisindeyler. Bu da yatay eksenin sunduğu imkânlar doğrultusunda gerçekleşmektedir.

Önemli bir kozmoloji kitabı olan Acaib ül-mahlûkat ve garaib ül-mevcudat’a bu bilgilerin izleri görülmektedir. Aynı zamanda Mehmet Siyah Kalem’den Yüksel Arslan’a bağlanan görsel izlek te bu bilgileri kendi bünyesinde taşımaktadır. 13.yy. bilgini olan Zekeriya bin Mahmut el Kazvini’nin ortaya koyduğu bu yapıtı;

*“...dört önsöz (mukaddeme)ve iki bölümden (makale)oluşmuştur. Birinci bölümde gök cisimleri Ay, Güneş, gezegenler, melekler vb. ilişkin bilgiler, ikinci bölümde gökkuşağı, gök gürlemesi, rüzgâr ve şimşek, dünyanın yedi bölgesi (iklim); bu bölgelerdeki ülke, şehir ve dağlar abecesel bir sırayla anlatılmaktadır. Bunları denizler, adalar, madenler, bitki ve hayvanlara ilişkin bilgiler izler. Daha sonra, insanın yaratılışı, anatomi ve fizyolojisi, sinir sistemi yanında cinler, şeytanlar gibi doğüstü yaratıklardan da söz edilir. Sonuçta (hatime) ise, canavar ve meleklere ilişkin bilgiler yer alır.”*³⁵ (resim7,8)

³³ Z. Sayın, a.g.y., s.63

³⁴ Z. Sayın, a.g.y., s.62

³⁵ <http://www.nuveforum.net/77-kitaplar-dergiler/70596-acaib-ul-mahlûkat-garaib-ul-mevcudat/>



Resim. 7: Zekeriya bin Mahmut el Kazvini, “Acaib ül-mahlukat ve garaib ül-mevcutat”, 13.yy



Resim. 8: Zekeriya bin Mahmut el Kazvini, “Acaib ül-mahlukat ve garaib ül-mevcutat”, 13.yy

Doğanın döngüsünü, kâinatın içinde zuhur eden olayları aktaran, ileri bir zamana işaret etmeyen, aynı zamanda okunmayı ve aynı zamanda bakılmayı isteyen bu evrenbilim albümündeki imgeler, kendinden başka bir şeyi imlememektedirler. Gösterenin ve gösterilenin kendi içinde saklandığı ve dolayısıyla mananın sır olarak kaldığı bir yapılanış söz konusudur. Evrenin işleyişi olması gerektiği gibi değil, olduğu gibi aktarılırken, imgeler kendi dışında bir şeyi temsil etmek yerine, evrene teslim olmaktadır, sonsuz oluşun bir parçası olmaktadır.

İmgelerin evrenle birebir gerçeklik iddiasında bulunmayışları, natüralist anlamda bir bakışın sonucu olarak belirmeyişleri ve bir tür kitap ressamlığı çerçevesinde ele alınışları, İslamiyet'te sürekli dile getirilen resim yasağıyla bir koşutluk oluşturmaktadır. Ancak söz konusu yasak sadece tasvire yöneliktir çünkü *“Kur'an'da Tevrat'ta olduğu gibi, resmi yasaklayan bir ayetle karşılaşmıyoruz. Kur'an'ın yasakladığı putlardır.”*³⁶ Dolayısıyla bu noktada evreni benzeşime tabi tutan bir anlayış putperestliğe giden yolu ima ettiği için İslamiyet'te tasvir yasağı ya da resim yasağı adı altında kullanılmaktadır. Görünenin birebir tasviri yasaklanmaktadır. Bu tanrısal hakikati bu dünyada arayan bir putperestliğe işaret etmektedir. Oysa daha önceden de belirtildiği üzere hayal âleminde beliren imgeler böylesine bir bakışı zaten en başında engellemektedirler. Orası ve burası arasında belireni tekrar evrene geri teslim etmektedirler. Bu noktada *“...hayalde beliren mana, ne özneye özgü dışavurumsal bir teşhircilik ne de nesneye özgü dışavurumsal bir anlam, sadece nesnenin iç gerçekliğini koruyan özne ve nesne ötesi bir rüyadır.”*³⁷ Burada artık bir putperestlikten söz edilememektedir. Her türlü öznel bakışı reddeden, sözün tamamlayıcısı olarak 2 boyutlu bir düzlemde ortaya çıkan kitap resmi(minyatür) böylelikle İslam dünyasında kabul görmektedir.

Diğer taraftan söz, İslamiyet'te büyük önem taşımaktadır çünkü tanrı evreni kendi nefesiyle ve harflerle yaratmıştır, kendini sözle belli etmektedir. Vahiy en genel anlamıyla hayali alanda iştilip, harflere dönüşmektedir. *“Vahiy bir manadır.”*³⁸ Dolayısıyla kitap üzerinde beliren harfler de, resimler de manayı barındıran, orası ve burası arasında bir bağlantı ögesi olarak belirmektedirler.

³⁶ M. Şevket İpşiroğlu, *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.19

³⁷ Z. Sayın, a.g.y., s.118

³⁸ W. Chittick, a.g.y, s.103

Batıdaki bireysel aklın ve mantığın algıladığı zıtlıklar dünyasının aksine burada birleştirici unsurlardan söz edilmektedir. Ancak kalp gözü ile görülebilecek hakikat taşıyıcısı hayal, aklın kurguladığı bir gerçek yanılsaması olarak değil, hissi algılamanın da ötesine geçerek görülebilmektedir. Hayal, mana ve hisler arasında yer almaktadır. Bu ara alandaki imgeler tanrının varlığına dair his ötesi bir anlam uyandırmaktadırlar. Tüm tasavvuf felsefesinin temelini oluşturan bu bilgileri Adonis şu şekilde özetlemektedir:

“Akıl ve mantık yalnızca algılanabilir ya da soyut şeyleri bilirler; dolayısıyla onlardan hâsıl olan imgeler bir şey uyandırmaz; çünkü onlar görünür ve görünmez arasında ayırmda bulunurken, sūfliğin figüratif suretlerini somut ve soyutu, gizli ve açık olanı, bilinen ve bilinmeyi bir araya getirir. Sūfliğin figüratif dilinde suret, bir cümlelerin ya da bir ifadenin tecrit edilmiş bir parçası değildir ve bizi bir gerçeklik yüzeyinin üzerinde terk edecek olan güzelleştirme ya da ikna ve tahrik arzusundan neş’et etmez; ancak makrokozmosun organik bir parçasıdır: suretler, insanlar ve mekânlar, süjeler, olaylar ve eylemlerdir. Bizi sembol ve mitle bağlarlar; çünkü insanla Tanrı, görünmez gerçeklik ve görünür gerçeklik arasındaki bu iman ve yükselen diyalektikten doğarlar. Sihir, halüsinasyonlar, meczupluk, şath ve vecd gibi irrasyonel unsurlar ve rüyalarla vazifelidirler.”³⁹

Tüm bu bilgilerin sonucunda özetlemek gerekirse; zihinsel işlevlerden arınmış, her türlü hissi algılamanın da ötesinde, varoluş biçimi olarak bedenen bu dünyaya karışmış, kendini evrenin organik bir parçası olarak teslim eden imgeler, insanlığın mitsel bir geçmişini de içine alarak kendini ancak hayal âleminde, yatay düzlemde boş bir kağıt üzerinde açabilmektedirler.

Nitekim Siyah Kalem resimlerindeki olaylar, insanlar ve demonlar da evrenin organik bir parçası olarak, mitsel bir üslupla belirmektedirler. *“Mitler çağı düşüncesinde, resimle resmi yapan arasında kesin sınır yoktur; düşünle gerçek birbirine karışır. Bu nedenle resmin, resme bakan üzerinde büyüleyici bir telkin gücü vardır.”⁴⁰* Özne nesne ilişkisinin olmadığı bu resimlerde de doğayla yaşanan bir iç içelik söz konusudur. Resim adeta canlı varlık gibi bir ruha sahiptir. Dolayısıyla doğrudan sığ bir doğa gözlemciliğine bağlanamayacak olan bu resimler, ilkel

³⁹ Adonis, a.g.y, s.122

⁴⁰ M. Şevket İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, Ada Yayınları, İstanbul, 1985, s.22

insandan bu yana süregelen doğa ve doğaüstü güçleri aynı anda taşıyan varoluşsal bir yaşamın izlerini taşımaktadırlar. (resim9,10)



Resim. 9: Siyah Kalem, TSM, Hazine, 2153, 90a, 35,5x19,3cm



Resim. 10: Siyah Kalem, TSM, Hazine, 2153, 48a, 15,5x27,3cm

İlkel insan yaşamı, canlı-cansız, görünür-görünmez ayrımı oluşturmada, evreni tüm zıtlıklardan uzaklaştırarak sonsuz bir oluşun içerisinde görmektedir. Bu ise evreni, döngüsel bir zaman algılayışı içinde kavramayı gerektirir. Ayin ve ritüellerle kutlanan, evrenin döngüsü ve bunun bir parçası olan insanın her tekrarda doğayla yeniden uzlaşımıdır. İnsan böylelikle doğanın sürekli tekrarlanan ritmine ayak uydurmaktadır. Yaşam, doğum ve ölüm arasında çizgisel bir ilerleyişte görülmemektedir. Tekrar tekrar başa dönen, makrokozmos ve mikrokozmos arasında sürekli geçişlere imkân veren bir zaman algılayışı söz konusudur. Bu algılayış aynı zamanda semavi dinlerin öncesinde inanılan Maniheizm, Şamanizm, Budizm vb. gibi çeşitli inanışların da ortak özelliğini oluşturmaktadır.

Zaman algısı, bir toplumun yaşayış biçimiyle ve gündelik hayatının dini inançlarıyla sentezlenmesi sonucunda şekillenmektedir. Nitekim tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte döngüsel zaman algısı yerini giderek yaşamın bir başlangıcı ve sonu olduğu inancına dayanan, sürekli ileriye ve bir sonu işaret eden çizgisel zaman algısına bırakır. “Dönüyordu Bektaşilikte Zaman Kavrayışı” adlı kitabında Reha Çamuroğlu’nun da belirttiği gibi; İnsanın günahkâr olarak bu dünyaya gelişini temel alan ve bu günahlarından ileriki bir zaman diliminde kurtulabileceğini vaad eden bir anlayış, dolayısıyla zamanı, günahlardan arınma sürecine dönüştürmüştür. Kutsal zaman, insanın kendi tarihinin sonlanmasıyla bu dünya dışında varılabilecek bir zamana işaret ederken, tanrının hareketinden insanın hareketine evrilen tarihsel bir zaman kavrayışı ortaya çıkmıştır. Kutsal zaman ancak ölümden sonra ulaşılabilir bir zamana dönüşmüştür. Bir yargı günü vardır ve bu belirlenmiş zamana kadar tüm günahlarıyla baş başa kalan insan bir özne olarak bu günahlarından kurtulma çabası vermelidir. “...kendisi kendi eylemleriyle oluşturduğu bir zaman diliminin ürünü olacaktır.”⁴¹ Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet’ten oluşan 3 semavi dinin ortak özelliği geri dönüşü olmayan, tek yönlü hareket eden, kronolojik bir ilerleyiş gösteren tarihin zamanıdır. Ancak “*kitaplı dinler ya da söz dinleri dediğimiz Musevilik, Hristiyanlık, İslamiyet üçlüsünün içinden ortaya çıkan mistik ve gnostik akımlar, yalnızca bu dinlerin içinde doğmuş olmalarıyla dahi zaman konusunda tipik görüşler ileri sürmeye aday olmuşlardır.*”⁴² Kabala, Katharlar, Bogomiller, Tasavvuf, söz konusu mistik akımlar olarak ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla İslami

⁴¹ R. Çamuroğlu, *Dönüyordu, Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s.9

⁴² R. Çamuroğlu, a.g.y., s.34

coğrafyalarda, Anadolu ve Osmanlı'da da dönemin baskın düşünce biçimi olan tasavvufu birlikte melez bir algıdan söz edilebilmektedir.

Tasavvuf İslamiyet'in yanında paralel olarak gelişen ve varlığını sürdüren heterodoks bir yapılanış içerisinde belirlemektedir. Heterodoksi en genel anlamıyla; "...merkezi iktidarın diliyle konuşmayan, resmi ve kuramsal bir kimliğe sahip olmayan, birbirinden farklı inanışların harmanlanmasıyla oluşan ve inanç noktasında katı prensipler içermeyen bir "halk dini" özelliği..."⁴³ göstermektedir. Tasavvuf, klasik İslam geleneğinin dogmatik sınırları içerisinde çok derin kırılmalara yol açmamış olsa bile, inanç bağlamında İslam dışı öğeleri de içinde barındırarak ve bir taraftan da İslami unsurlarla gizlenen çok güçlü bir inanç sistemini alttan alta yaşatmıştır. Dolayısıyla bu noktada tasavvuf, İslami inanç biçiminden farklılaşan bir takım bilgileri içermektedir.

Ortodoks islamın ortaya koyduğu Tanrı ve insan arasındaki zıtlıkların aksine tasavvuf, tüm zıtlıkları birleştirme çabası içine girmektedir. Bu Tanrı'nın bilinemezliğiyle oluşan mesafenin yerine, "...Tanrı'nın dolaysız algılanması doğrutusundaki..."⁴⁴ bir çabaya işaret etmektedir. Eski zamanlardan beri süregelen ve tasavvufta da belirleyici unsurlardan biri olarak kabul edilen vecd hali bu dolaysız algılamaya örnek olarak gösterilebilmektedir. Ortodoks dinlerde, "...kendine dalmanın verili imanı sarsma tehlikesi doğurduğu..."⁴⁵ düşüncesiyle yadsınan vecd hali, bilincin ötesinde gerçekleşen, kendinden geçme, bir tür transa girme hali olarak belirlemektedir. Evrenle ve tanrıyla bütünleşilen yüksek seviyede bir coşku halidir ve insana, yukarıda bahsedilen, ancak ölümle varılabilecek kutsal zamanı bu dünyada deneyimleme imkânı vermektedir. İnsanın Tanrı'yla olan bağlarını kuvvetlendiren ve onunla bütünleştiği eski ritüellerde olduğu gibi.

Tasavvufun gelişim sürecine bakıldığında da temeli eski Türk inanışlarına kadar dayanmaktadır. Orta Asya'daki özellikle Şamanizm ve Budizm gibi inançların İslamiyet'le harmanlanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Orta Asya'da Türklerin İslamiyet öncesi çeşitli gelenek ve inanışlarla karşılaşmaları kendi inanç sistemlerinin oluşumunu derinden etkilemiştir. Türk boylarının bu coğrafyadan

⁴³ M. Zeki Duman, Heterodoksi Bir İnanç Olarak Alevilik. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 2011, 3.1: 191-209.

⁴⁴ R. Çamuroğlu, a.g.y., s.35

⁴⁵ E. Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan Süfli ve Şerefli, Hayvani ve Erotik, Şeytani ve Deli*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, s.355

Anadolu'ya göç edip, İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra da bu inanç sistemleri etkilerini sürdürmeye devam etmiştir. İslam öncesi inanç sistemlerinin Türk heterodoksisinin dolayısıyla da tasavvufun temel unsurlarını oluşturduğu söylenebilmektedir. “*Nitekim Dedelik ve Babalık gibi kurumların arka planına inildiğinde ve sonradan Bektaşî babalarına dönüşecek olan Baba İlyas, Hacı Bektaş, Sarı Saltık, Barak Baba vb. simge isimlerin öğretilerinde de bu İslam dışı inançlardan izler bulunur.*”⁴⁶ Dolayısıyla geleneklerle, inanç ve yaşama biçimleriyle doğrudan bir paralellik gösteren zaman kavramı ele alındığında da, tüm bu köklü geçmiş göz önünde bulundurulmalıdır. Buradan hareketle özetle Orta Asya'dan Balkanlar'a kadar uzanan geniş coğrafya içerisinde döngüsel zaman algısı en genel anlamıyla; “...hem göçebelikte, hem yerleşikliğe geçiş sonrası tarım toplumunda, hem de heterodoks islamın belirlediği tasavvuf kültüründe temel algı biçimidir.”⁴⁷

Döngüsel zamanın temel belirleyeni geçmiş ve geleceğin tüm olasılıklarını barındıran, tüm potansiyellerin açığa çıkabileceği andır. Bir çizgi üzerinde tarihsel zamanın geçmiş ve geleceğinin arasında, zincirin boş bir halkası olarak değil, tanrının nefesiyle dolu bir çemberin merkezinde durmaktadır. Kâğıdın üzerinde beliren imgeler, vecd halinde söylenen sözler, özellikle Budizm'deki çeşitli disiplinlerde farkındalığın bir anda gerçekleşmesi, tüm bunlar ânın kendi içinde barındırdığı sonsuz potansiyeller vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Evrenle ve tanrıyla bağlantı kurmanın dolaysız bir aracıdır an. “...bu an tarihten, bellekten, veri olandan, işgal edilmiş epistemolojiden kurtuluşun yani özgürlüğün ânıdır.”⁴⁸ Tüm mistik öğretilerde, inançlarda akıl ve onun yarattığı bilgiler, hakikat için bir engel olarak görülmektedirler.⁴⁹ Akıl zıtlıkların alanıdır. Aklı devre dışı bırakmak söz konusu anda rüyalara, translara, hayallere dair bir eylemdir. İnsan bu şekilde tarih dışıyla tekrar tekrar bağlantı kurmaktadır. Tarihsel şimdi ise geçmiş ve gelecekte ayrışan, tek başına köksüz bir zaman dilimine işaret etmektedir. “...Zamanı mitolojiden, doğayı büyüden, varlığı tanrıdan arındırmıştır.”⁵⁰

⁴⁶ M. Zeki Duman, a.g.y., alıntı Ahmet Yaşar Ocak, *Türk Sufiliğine Bakışlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.241

⁴⁷ A. Ünlü, Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2009, sayı:28, s.70

⁴⁸ R. Çamuroğlu, a.g.y., s.47

⁴⁹ **Bkz.** E. Kocabıyık, s.366

⁵⁰ A. Ünlü, a.g.y., s.70

Döngüsel zamanın mitolojik geçmişine bakıldığında, zaman ve mekânın oluşumu eski Türkler, Moğollar gibi benzer toplumlardaki ortak Gök Tanrı inancına bağlı Yer ve Gök kültüne dayanmaktadır. Bu mitlerde gök ile yerin evliliklerinden bahsedilmektedir. Yeryüzü dişil bir gücü, gökyüzü de eril bir gücü temsil etmektedir. Bu iki gücün cinsel birleşmelerinden doğan çocuklar, yer ile gökün birbirlerine hazla kenetlenmiş olmalarından dolayı yerin karanlık rahmi içinde hapsolmuşlardır.⁵¹ Çocuğun bu kenetlenmişliği bozmasıyla, “...bu bağı koparmasıyla –babanın evladı tarafından hadım edilmesiyle- yaratılış süreci için iki temel şey, zaman ve mekân...”⁵² ortaya çıkmıştır. Suyun ya da yağmurunsa toprağı dölleyen ve üretimin oluşmasına vesile olan bir güç olduğuna inanılmıştır. Yaratılış mitlerinde rastlanan insanın toprak ve suyun karışımı olan çamurdan meydana gelmesi inancı mistik düşüncelerde ve İslamiyet’ten sonra da varlığını sürdürmüştür. İnsanoğlunun doğumu bu eril ve dişil kozmik güçler tarafından gerçekleşmiştir. Dolayısıyla insanoğlu makrokozmos evrenin yarattığı bir mikrokozmos olarak düşünülmüştür. Tabiat ve insan arasındaki ritmik paralellik bu inanışlara dayanmaktadır. Evrenin sürekli tekrarlanan ritmine, insanın çeşitli ritüellerle ayak uydurma çabası dolayısıyla bundan kaynaklanır. Bu paralelliklerle ve benzerliklerle geliştirilen inançlar, mimesise dayalı bir taklidi değil, doğa ve insan arasındaki adeta birbiri içine sızan dolaysızlığı ortaya koymaktadır.

Siyah Kalem sanatında da hayvanlar, insanlar, demonlar tek tanrılı dinlerin yarattığı zıtlıkların aksine yani “iyi ile kötünün ötesinde, yer-gök ikiliğini tanımayan bir düşüncenin...”⁵³ ürünleri olarak belirlemektedirler. Yer ile gök arasındaki bağlantıyı kuran birleştirici ve dolayısıyla aracı bir rol üstlenmektedirler. Gök ve yerin arasında ışığın belirmesiyle zaman ve mekânın ve aynı zamanda insanoğlu ve diğer nesnelere ortaya çıkması inancına paralel olarak Siyah Kalem dünyasında da hayal perdesini hatırlatan bir kâğıt üzerinde aynı canlılıkta ve ruha sahip figürler belirlemektedir. Bu bir tür kozmogoni gibi, evrenin kökenine ilişkin bir belgesel niteliği de kazanmaktadır. Doğa gözlemi onunla içli dışlı bir ilişkiyi beraberinde getiren sadece görme algısına indirgenemeyecek bir varoluş biçimidir. Özne ve nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Modern çağın belirlediği bireyselliğin oluşmasına katkıda bulunan doğrudan görme eylemi ve dolayısıyla bireyin kendini özneliğiyle

⁵¹ Bkz. E. Kocabıyık, a.g.y., s.164-65

⁵² E. Kocabıyık, a.g.y., s.164

⁵³ M. Şevket İpşiroğlu, a.g.y., s.26

konumlandırışı Siyah Kalem dünyasında doğrudan varlığa, varoluşun bütünselliğine dayanmaktadır.

Bu varoluş biçimi, doğrudan görmenin bir sonucu olarak perspektifsel algının ele geçirdiği koordinatları belli olan bir mekânda değil, ancak kaygan bir zeminde kendini açığa çıkarabilmektedir. Bu varoluş biçimi herhangi bir şekle girmeyi de yadsımaktadır. Siyah Kalem'in boş kâğıdının yüzeyinde beliren; saf olayların bir sürekliliği niteliğindedir. Saf olay yani bilinen anlamdaki tarihsel bir zaman ve Kartezyen bir uzam anlayışının dışında 'kendiliğinden' oluşmaktadır. Dışarıdan dayatılan kavramlar ya da tanrı ve dünyayı birbirinden tamamen ayırıştıran aşkınsal bilgiler olmaksızın zamanın ortasında bir köksap* gibi belirlemektedirler. Düşüncenin temsil edici özelliği ortadan kalkmaktadır. Burada söz konusu olan; "...nesnel varsayılan bir gerçeklikle uygunluk değil, yaşamı ve düşünceyi yeniden harekete geçiren, meselelerin yerini değiştiren, daha uzakta ve başka bir yerde yeniden harekete geçiren bir gerçeklik etkisidir."⁵⁴Siyah Kalem'in gerçekliği de buradan gelmektedir. Figürlerin neredeyse biçimsiz, bir şekle sokulamaz ruhu ve canlılığı, belirlenmiş, bölümlere ayrılmış bir mekânın sınırları içinde değil, noktaların birbiriyle nedensellik ilişkisi içine girmediği, herhangi başka bir noktada da etkisini sürdürmeye devam etmesinin bir işareti olarak belirlemektedir. Bu Deleuze'ün bahsettiği 'iletişmek' fiiliyle doğru orantılı algılanabilmektedir. Basit bir iletişim biçimi olmayan iletişim, her noktada kendini kavratılabilen bir fiile işaret etmektedir. Olayları birbirine aktaran bir işleyiş olmayıp, saf olayın kendisi olarak açığa çıkmaktadır.

Siyah Kalem sanatının metni hayaletleştiren bir anlatı niteliği taşıdığına dair görüşler mevcut olsa da- ki karşıt-konu oluşturarak resmin daha güçlü hale gelmesini mümkün kılmaktadır⁵⁵, salt resimsel sürecin kendisine bakıldığında zaman ve mekânın tarihselliğinden uzaklaşan saf olay, döngüsel zamanın 'şimdi'sinde, anda oluşmaktadır. Burada artık hikâyeyi, anlatıyı oluşturan bir kesit niteliğinde değildir olay. "*Olay daima ölü bir zamandır, hiçbir şeyin geçmediği/olup bitmediği*

*Köksap (Rhizome)

⁵⁴ F. Zourabichvili, Deleuze Sözlüğü, Say Yayınları, İstanbul, 2011, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.108

⁵⁵ **Bkz.** D. J. Roxburg, "*Saçaklardaki Tasvirler: Mehmed Siyah Kalem ve Türkmen Sanatçıların Cevapları*", Ben Mehmet Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, YKY, Sergi Kitapları, 2004, çev. Mehmet H. Doğan, s.109. **Bkz.** Güven Turan, "*Siyah Kalem'in "Ötekiler"i*", a.g.y., s.113

yerdir.”⁵⁶ Kendini Aion’da açığa çıkarmaktadır. Deleuze’ün stoacılarından ödünç aldığı bu kavram(Aion), tarihsel zamandan yani stoacıların kullandığı şekliyle Chronos’a bir taraftan karşı olmakla birlikte ondan ayrı da düşünülemez. Söz konusu olan Chronos’un egemenliğinin tanınmamasıdır. En genel anlamıyla; “zamanın içinde zaman-olmayanın bu deneyimi, ölü ya da boş da denilen, Hristiyanlığın şimdilik’inin (présence) karşıtı olan bir “yüzergezer zamanın” deneyimidir.”⁵⁷

Olayların bu şekilde kavranılışı sadece zamanın değil aynı zamanda mekânın koordinatlarını da ortadan kaldırmaktadır. Yukarıda bahsedilen kaygan mekân, tüm sabitliklerden kurtulmuş, rastlantısallığın olanaklarını kullanan fakat aynı zamanda verimli ve verimsiz bilginin ayrışmasına da olanak veren, yersizyurtsuzlaşan göçebe bir varoluşun mekânıdır. Birçok araştırmaya rağmen Siyah Kalem resimlerinin hangi coğrafyaya ait olduğu tam olarak saptanamamış olsa da, ortak kanı bu resimlerin göçebe bozkır toplumlarında yapılmış olduğunu doğrulamaktadır.⁵⁸ Ancak burada söz konusu olan sadece fiziksel anlamda bir göçebelik değildir. Bu toplumların varoluş biçimiyle, Siyah Kalem resimleri arasındaki aynılıktır. Temsilin ortadan kalktığı, olayın birebir kendine döndüğü bir içkinlik düzlemidir, bir oluşturma. Siyah Kalem figürleri, yalnızca konturları olan, değişmez, sabit bir gerçeklik olarak, kendi olanaklarından ayrılmış bir bedene işaret etmemektedir. Karşılaşmalarla deneyim elde eden, dünyaya karışmış bir bedenle karşılaşmaktadır. Kendi dışında bir şeyi temsil etmek yerine dışarısının olanaklarını kendi içinde taşımaktadır. Bir başka ifadeyle; “Temsil bedeni etsizleştirir: form vermek ancak bedenın etrafını sarmak ve dışarısını ondan almakla olur, dışarısını içermek yerine dışarı koymakla olur. Temsil bedeni yalıtır, onu yapabildiklerinden ayırır...”⁵⁹ Dışarının ve içerinin böylesine birbirine karıştığı, birbiri içine geçtiği bu bedenın varoluşu, Deleuze ve Guattari’nin ortaya koyduğu kavramlarla; tam olarak yersizyurtsuz bir göçebeliktir.

Yersizyurtsuzlaşma, sınırların kesin hatlarla çizildiği, tüm noktaları ele geçiren özneye belirgin bir aidiyet ve mülkiyet duygusunu empoze eden modern zamanın kapalı mekânına ve bu mekân içerisindeki önceden belirlenen dayatmalarla, ancak

⁵⁶ F. Zourabichvili, a.g.y., s.16

⁵⁷ F. Zourabichvili, a.g.y., s.18

⁵⁸ M. Şevket İpşiroğlu, a.g.y., s.26, s.33

⁵⁹ F. Zourabichvili, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2008, çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.118

bir paylaşıma izin veren, kontrolü elinde tutan anlayışa karşı çıkmaktadır. İlk olarak bir yer-yurdun oluşması için dışsal bir kontrol mekanizması gerekmektedir. Önceden bir damga olmaksızın yer-yurdun sınırları kendiliğinden belirlenmemektedir. Dolayısıyla bir yer-yurtlanma söz konusudur ve bu ancak ortak bağlayıcı öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kaosa karşı bir düzeni talep eden bu bağlayıcı öğeler fiziksel olduğu gibi, aynı zamanda ‘ben’i, ‘benim’e dönüştüren bir anlayışla mekânla özdeşleşmeye tabi tutulan bir kimlik ortaya çıkarmaktadırlar. Bu anlamda “...yer-yurt düzenlemenin öznelleştirici boyutudur.”⁶⁰ Verili mekân ancak insanın onunla özdeşleşmesi, kendi yerini belirlemesinin farkındalığı sonucu kavranabilmektedir. Norberg-Schulz’un da dediği gibi; “insanın kimliği, öncelikle bir yerin kimliğini...”⁶¹ gerektirmektedir. Dolayısıyla yer-yurt yerküre üzerine aidiyeti derinleştiren, sabit bir ben anlayışıyla kimliğin oluşumunu da kontrol altına alan çiviler çakmaktadır. Ve aynı zamanda her yer değiştirme birbirini takip eden, sürekliliğin kesintiye uğramadığı noktaları birbirine zincirlemektedir. Yersizyurtsuzlaşma ise bir noktadan diğer bir noktaya giden ve yeniden yer-yurt edinen, aidiyet ve mülkiyet kavramlarını içinde taşıyan göçmen bir kavram olarak değil, noktaları tüm aidiyetlerden kurtaran, sabitlenmeyişiyle kimliksizleşen, yerkürenin her noktasında sürekliliği kesintiye uğratan bir ara varlık olarak göçebenin ‘mekân olmayan’ mekânıdır. Göçebe dağılımın temel prensibi, noktaları sabitlemek değil, üzerinde izler bırakan çizgiler çizmektir. İlerleme ve buna bağlı olarak gelişen hareketin tersine, sürekli yenilenme düşüncesindeki mutlak hız göçebe varoluşun temel belirleyeni olarak ortaya çıkmaktadır. Deleuze’un Claire Parnet ile gerçekleştirdiği anonim yazıda, ‘Diyaloglar’ adlı kitapta da belirtildiği üzere;

“Mutlak hız yavaşça hareket ettikleri zaman bile göçebelerin hızıdır. Göçebeler hep ortadadırlar. İstep ortasından yükselir, büyük ormanlara ve büyük imparatorluklara girerler. İstep, ot ve göçebeler, hepsi aynı şeylerdir. Göçebelerin ne geçmişi ne geleceği vardır, ama sadece oluşları vardır, kadın-oluş: onların harika hayvansal sanatları. Göçebelerin tarihi yoktur. Onların yalnız coğrafyaları vardır.”⁶²

Göçebe özne ‘köksap’ gibi belirlenmiş alanlar olarak ekili alanların arasındaki boşluklardan taşmaktadır. Burada coğrafya yerküre üzerindeki sahiplenilmemiş

⁶⁰ F. Zourabichvili, *Deleuze Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, 2011, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.172

⁶¹ *Arzu Mimarlığı*, Derleyen Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.174, alıntı Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (Rizzoli, 1984).

⁶² G. Deleuze, C. Parnet, *Diyaloglar*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990, çev. Ali Akay, s.51

toprağın kendisi olmaktadır. Göçebe bir hedefi olmadan sadece toprak üzerinde yer değiştirmektedir. Yer değiştirirken her an yenilenmekte, gözlerini her an yeniden dünyaya açmaktadır.

Siyah kalem insanları da yaşadıkları göçebe bozkır coğrafyalarda aynı varoluşun izlerini gözler önüne sermektedirler. Fatih albümünde yer alan, rulo kâğıtlar üzerine yapılan resimlerin daha sonradan İslam tasvir yasağından dolayı kitap içerisine yerleştirilmek üzere parçalara ayrıldığına dair görüşler bulunmaktadır.⁶³ Hem bu fiziksel koşullardan dolayı hem de parçalar tek tek incelendiğinde figürlerin hareketleri ve aralarındaki ilişkilerin doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi içinde olmadığı anlaşılmaktadır. İlk bakışta bir anlatının kesitleri gibi duran bu parçalar daha geniş bir okuma yapıldığında anlamda bir takım belirsizlikleri de ortaya koymaktadır.⁶⁴ Dolayısıyla konu olarak ele alındığında ve bu konular arasında ilişki kurulmaya çalışıldığında belirsizlikler oluşmaktadır. Burada söz konusu olan figürlerin eylemleri ve bu eylemlerin sonuçlarından daha çok bu resimlerin yaşamsal sürecin kendisini yansıtmasıdır; göçebe bir varoluşun izlerini.

Bu resimlerde: *“Aynı fiziksel uzamı paylaşabilen, fakat farklı zihinsel uzamlar işgal eden, her kadın ve erkeğin kendi düşüncelerine dalmış olduğu özgürce yüzen figürler duygusu ediniriz.”*⁶⁵(resim11) Bu figürler Deleuze’ün coğrafya olarak tanımladığı sonsuz boşluktaki uzamda dağılmaktadırlar. Söz konusu anlam, sonsuz boşlukta dağılan figürlerin gönderimde bulunduğu kimlikler ya da eylemler üzerinden değil, kimliksiz varoluşları ve kendilerine açtıkları, birbirinden farklılık gösteren boyutların bir aradalığında açığa çıkmaktadır. Figürler birer işaret gibi tüm dışsallığı içererek bizzat anlamı oluşturmaktadırlar. Fakat burada önemli olan nokta; dışsallık, öznenin kendini ayrı tuttuğu salt bir dış dünyaya işaret etmemektedir. Burada bir keyfiyet sonucu değil, tanınmayan, belirsiz, rastlantısallıkları ve tekinsizlikleri de göz önünde bulunduran cesaretli bir karşılaşmayla elde edilen ilişkilerin dışsallığı söz konusudur. Dolayısıyla dışsallık kendisinin de içinden geçtiği, karşı tarafa bir anlamda bulaştığı iletişimin kendisi olmaktadır. Varlık tek başına kendinde bir kuvvete sahip olmamakla birlikte ancak kendi yeğinliği bir başka kuvvetten farklılığıyla

⁶³ M. Şevket İpşiroğlu, a.g.y., s.10

⁶⁴ **Bkz.** David J. Roxburg, *“Saçaklardaki Tasvirler: Mehmed Siyah Kalem ve Türkmen Sanatçıların Cevapları”*, a.g.y., s.107

⁶⁵ D. J. Roxburg, *“Saçaklardaki Tasvirler: Mehmed Siyah Kalem ve Türkmen Sanatçıların Cevapları”*, a.g.y., s.106

olumlanabilmektedir. Bir başka deyişle; “Bir görüş noktası yalnızca en azından bir başka görüş noktasından farklılığı içinde duyulur olur.”⁶⁶ Karşılaşma ve dolayısıyla birbiri içine geçme olmadan bir dışsallıktan söz etmek olası görünmemektedir. Figürün kuvveti, kendi başına eylemde bulunmasıyla değil, algılaması ve deneyimlemesiyle oluşmaktadır. Figürlerin kendi düşüncelerine dalmış olmaları birbirlerinden kopuk oldukları anlamına gelmemektedir. Tam tersine, her varlık daha derin bir düzeyde egemenlik kurmadan, yok edici bir amaç taşımadan diğer varlıklarla ilişkiye girmektedir. Yeğlilik, farklılıkları oluştururken böyle bir süreç izlemektedir. Siyah Kalem sanatında bir taraftan “...bütün olarak doğa, yaşayan türlerin dallara ayrılmış çokluğu...”⁶⁷, diğer taraftan bu ayrı türlerin bir aradalığı şeklinde ifade bulabilmektedir.



Resim. 11: Siyah Kalem, TSM, Hazine, 2153, 8b, 56,4x19cm

⁶⁶ F. Zourabichvili, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2008, çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.123

⁶⁷ F. Zourabichvili, *Deleuze Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, 2011, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.35

3. SÜRREALİZM KIRILAN BEDEN – MEKÂN İLİŞKİSİ

3.1. Modernite Süreci İçerisinde Sürrealizm'in Konumu ve Sürrealist Tepkilerin Yükselişi

Sürrealizm'in nasıl bir tepki sonucunda ortaya çıktığını daha iyi kavrayabilmek adına ilk bölümde modernite düşüncesine yer verilecektir. Daha sonra bu çerçevede içerisinde 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Avangard hareketler dâhilinde Sürrealizm ele alınacaktır.

3.1.1 Modernite Düşüncesi

Modernite aklın egemenliğinin ön koşullarını hazırlayan Aydınlanma fikrinin devamı olarak, kiliselerin dayattığı düşünce yapılarına bir karşı çıkışla bilimin yarattığı her türlü değişimi sahiplenen dolayısıyla yaşamın tüm alanlarında açığa çıkan, tarihsel olarak yepyeni bir dünya tasarısı olarak düşünülmüştür. Bu rasyonalist dünya tasarımı, insanlığın gelişimini hedefleyen, ona iyi bir gelecek sunma fikriyle yola çıkmıştır. “*Bilimsel keşiflerin insan yaşamını iyileştirebileceğine dair yaygınlaşan umutlar, monarşilerin sarsılışının belirtisi gibi görülen Fransız devrimi gibi olaylar, modern zamanların (modernitas) geçmiş zamanlardan daha iyi olduğu ve şimdinin gelecekteki iyi günlerin habercisi olduğuna dair düşüncenin zafer kazanmasına yol açmıştır.*”⁶⁸ Dolayısıyla ilerleme, moderniteyle eşdeğer bir anlam kazanmıştır. İlerleme düşüncesi, dolayısıyla modernite, sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel

⁶⁸ M. Küsmüş, *Michel Foucault'nun Felsefesinde Modern Dünya Düzeninde İnsan Kavramı*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ana Bilim Dalı, 2010, YLT, s.4, alıntı- Kumar K., *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s.97

alanlarda geleneksel olandan ayrılmış, köklü bir değişimi ifade etmektedir. Ancak geleneksel çağa özgü değer sistemlerinin parçalanmasıyla, teknoloji, sanayileşme, şehirleşme vb. gibi unsurların gelişmesiyle insanın iç ve dış dünyası arasındaki mesafelerin açılması birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimsel gelişmelerin ve dünyaya rasyonel bir bakış açısıyla tutunmanın insanı ikincil bir konuma indirgelediği, onu çevresinden bütünüyle kopardığına dair eleştiriler yükselmiştir. Nietzsche, “...“onarılması mümkün olmayan” bir kopmadan bahsetmektedir: modern insan için artık iç ve dış arasında herhangi bir örtüşmeden söz etmek imkânsızdır.”⁶⁹ Tüm bu gelişmeler insanı doğadan kopararak, onunla kurduğu bütünsellik ilişkisini zedelemiştir. Marshall Berman’ın ifadesi bu noktada moderniteyi ve modernitenin içinde yaşayan modern insanın durumunu gözler önüne sermektedir;

“Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığınının modernlik diye adlandırmak istiyorum. Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama-paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle “katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktır.”⁷⁰

Modernite bir taraftan ilerlemeyi, özgürleşmeyi, kendi dışındaki her şeyi kendisi için anlamlandırma girişimi olarak bireyselliği ve kendini gerçekleştirme vaat ederken, diğer taraftan herşeyin belirlenmesinde özneyi sorumlu tutan bir anlayışla onu yalnızlaştırarak, kendi akli sınırlarının içine hapsedmiştir, onu bütünsel bir varlık düşüncesinden kopartmıştır. Bunun temeli esasen 17. yüzyılda Descartes’in öne

⁶⁹ R. Ojalvo, *Arzu Mimarlığı*, Derleyen Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.169, alıntı, Francesco Dal Co, alıntılayan: Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: a Critique* (The MIT Press, 1999)

⁷⁰ M. Berman, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ, s.27

sürdüğü Kartezyen anlayışa dayanmaktadır. 17. yüzyıla Kartezyen düşüncenin hâkim olmasıyla antik dönemin metafiziksel atmosferi yerini maddi dünyaya bırakmıştır. Artık sorgulamalar aklın egemen olduğu bu dünyanın sınırları içerisindedir. Yöntemli bir kuşku sistemi olan Kartezyen düşünce hayatın her alanına sızmıştır. Aklın ve bilimin doğaya üstünlüğünü kutlayan anlayış bir anlamda insanı çaresizlikler ve belirsizlikler içine sürüklemiştir. Dünyaya egemen olmak isteyen bakış bir anda maddi dünyanın onun üzerinde egemenlik kurduğu tersi bir akışa doğru evrilmiştir. Nitekim 20. yüzyılda gerçekleşen iki dünya savaşı sürecinde teknoloji ve bilimin yol açtığı olumsuz gelişmelerle –doğayı ve insanı tehdit eden bir şiddet unsuruna dönüşmesiyle- eleştiriler çok daha fazlalaşmıştır. Bir taraftan özne-merkezci yapılanmayla öznenin çevresine yabancılaşması, diğer taraftan bilime dayalı teknolojik gelişmelerin yol açtığı kaos, felsefe alanında olduğu kadar sanat alanında da çözüme ulaştırılması gereken bir unsur olarak karşılanmıştır.

3.1.2. Avangard Sanat ve Sürrealizm'in Amacı

Modernizm terimi en genel anlamıyla, “*modern sanatın felsefesine gönderme yapmak için*”⁷¹ kullanılmaktadır ve 19. yüzyılın sonlarına doğru gelişen ve asıl karakterini 20. yüzyılla birlikte bulan, tüm bu ekonomik, sosyal, teknolojik ve siyasal ilerlemeci mantığın yol açtığı dünya görüşüne kültürel ve sanatsal ifadeleri dile getirmektedir.

Modernizm bir taraftan modernitenin yarattığı özne-nesne ikilemi doğrultusunda yani belirgin bir özne-nesne ayrımıyla; öznenin dünyayı yeniden kavrama ve anlamlandırma görevini üstlenmesiyle gelişirken diğer taraftan usçuluğun bir sonucu olarak bilim, etik ve sanatın birbirinden farklı alanlara ayrılmasıyla sanatın kendine yeni bir üslup ve yöntem arayışına girmesinin bir sonucu olarak şekillenmektedir. “*Modern sanat, Rönesans’la başlayan ve 20. yüzyılda tamamen bitirilen geleneği deviren Avangard sanatçı ve eleştirmenlerin önderlik ettiği devrimin başarısının bir sonucudur.*”⁷²

⁷¹ N. Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s.218

⁷² N. Keser, a.g.y., s.217-18

Yeni sanat anlayışı, dolayısıyla Avrupa realist geleneğinin tersine sanatın gündelik hayat pratiklerinden ayrışmasıyla ve estetik gibi başlı başına bir alanın kavramsallaştırılması doğrultusunda oluşur. “*Sanat faaliyeti diğer tüm etkinliklerden farklı bir etkinlik olarak kavranır.*”⁷³ Dolayısıyla toplumsal olaylardan duyarsızlaşan salt bir estetik alanın içine hapsolür.

Sanatın özerkleşmesi meselesi Peter Bürger’e göre 18. yüzyılda sanatın saray ve kilise hâkimiyetine bir karşı direniş göstermesiyle temellenmektedir ve Kant’ın sanatı işlevsizleştirme düşüncesi de bu direnişlerin temel belirleyeni olarak düşünölmektedir. Kant’ın Yargıgücünün Eleştirisi (1790) kitabında estetik yargıyı, çıkarsız olarak tanımlaması sanatın işlevsizliğini belirginleştirmiştir.⁷⁴ Bu işlevsizlik yine aynı kitabında söylediğı gibi şu şekilde anlaşılmaktadır:

*“Biri bana, karşımda gördüğüm sarayı güzel bulup bulmadığımı sorsa, sadece bakılmak için yapılmış şeylerle ilgilenmediğim yanıtını verebilirim. Ya da Paris’te en çok hoşlandığı şeyin aşevleri olduğunu söyleyen şu İkora şefi gibi konuşabilirim. Hatta daha da ileri gidip, halkın alın terini böyle yararsız şeylere harcayan büyüklerin gösteriş merakına veryansın eden Rousseau’nun ağzından da konuşabilirim. ...Bütün söylediklerim kabul edilip onaylanabilir; mesele bu değil. [Soruyu soran kişinin] bilmek istediğı tek şey, nesnenin temsilinin hoşuma gidip gitmediğidir.”*⁷⁵

Sanatın salt estetik boyuta indirgenip, işlevlerinin elinden alınması onu dolayısıyla yeni arayışlara girerek kendi yöntemlerini bulmaya itmiştir. Clement Greenberg’in 1960’da yazdığı “Modernist Resim” adlı makalesinde de: “*Sanatların kendilerini bu alçalmadan kurtarmalarının tek yolu, insanlara sundukları yaşantı türünün kendi içinde değerli olduğunu ve başka hiçbir etkinlik türünden elde edilemeyeceğini göstermektir.*”⁷⁶ diye belirtmektedir.

⁷³ P. Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, çev. Erol Özbek, s.93-4

⁷⁴ **Bkz.** P. Bürger, a.g.y., s.97

⁷⁵ P. Bürger, a.g.y., s.95, alıntı, I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, par. 2, s.280 vd.

⁷⁶ * The arts could save themselves from this leveling down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity.

Kant'ın sanatı işlevsizleştirmesine karşı direnişler bir noktada özerkleşmenin temelini oluşturmaktadır. Diğer taraftan 1848 yılında yaşanan devrimlerin sonucunda ortaya çıkan hayal kırıklıkları ve büyük huzursuzluklar sanatın özerkleşme meselesini sağlamlaştırmıştır. Fransız devriminin eşitlik, kardeşlik ve özgürlük ilkeleri bu dönemde sınıf savaşlarıyla parçalanır. Dolayısıyla bu noktadan itibaren sanat artık toplumsal faydacılık gibi bir görevi üstlenmeyi bırakır.

Bu yeni sanat anlayışına göre, biçim artık tamamen içeriğin kendisine dönüşmüştür. *“Estetizm ve sembolizm bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir.”*⁷⁷ Sanat bu şekilde kurumlaşırken temel meselesi de modernitenin ilerlemeci mantığına karşı çıkmak olmuştur. Dolayısıyla kendini aynı zamanda popüler kültürden, bilim, etik ve siyasal alanlardan da yalıtmıştır. Sanat artık hem bir araç hem de bir amaç olarak toplumun karşına çıkmıştır.

*“Avangard terimi, bu büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü”*⁷⁸ s.11 ifade etmektedir. Ancak Bürger'in avangardı kuramsallaştırması tam tersi bir istikamette gelişir; sanatın özerkleşmesine karşı bir başkaldırıyı dile getirir. Bu başkaldırı sanatın tekrar hayat pratiklerine geri kazandırılmasını içermektedir. Avangard sanatın amacı bu noktada ne toplumsal faydacılık ne de salt estetik nesnelere yaratmak değildir. Avangard sanat sanatın salt estetik boyuta indirgenmiş olarak kurumsallaşmasını ortadan kaldıran yegâne sanat biçimi olarak düşünülmektedir. Bürger, bu kurumu sanat ve hayat arasındaki bir engel olarak görmektedir. Ancak bu kurum ortadan kaldırılırsa sanat tekrar hayatın içine dâhil edilebilecektir. Dolayısıyla bu amaçlar doğrultusunda Avangard sanat devrimi ve yıkıcılığı savunan bir karşı sanat hareketi olarak düşünülmelidir.

Bu karşı sanat hareketlerinin çıkış noktası burjuva sanatına karşı bir saldırı niteliğindedir. Burjuva sanatının yarattığı elit atmosfer içinde sanatın kültür endüstrisinin bir parçasına dönüşmesi, bir anlamda statü kurbanı olması, avangardistlerin yok etmeye çalıştığı temel meselelerdendir. Karşı sanat, sanatın tamamen ortadan kaldırılmasını değil, *“temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği*

⁷⁷ P. Bürger, a.g.y., s.13

⁷⁸ P. Bürger, a.g.y., s.11

*örgütlenme*⁷⁹ çabasını içermektedir. Özerk sanattaki üretim, sanatçının bireysel olarak farklılaştığı, yaratıcı özne olarak bir dehaya dönüşmesine yol açmıştır. Avangardlar bu deha kavramını da olumsuzlamışlardır.

Bir taraftan sanatın özerkleşmesine karşı bir başkaldırı ve yıkımı öngören, diğer taraftan Avrupa'da yaşanan Birinci Dünya savaşının insanda yarattığı büyük buhranın sonucu olarak ortaya çıkan Dada Hareketi de 20. yüzyılda kuşkusuz Bürger'in kuramsallaştırdığı Avangard sanatta en önemli kırılmayı gerçekleştiren uluslar arası bir karşı sanat hareketidir. Dadaizm her şeyden önce dünyanın yıkıcı ve parçalayıcı gerçekliği karşısında, akla dayalı tüm egemen sistemlerin yıkılmasını öngören anarşik bir yapılanmanın sonucu ortaya çıkmıştır. Bir akım olmaktan çok çeşitli provokasyonlar ve karşı sanat gösterileriyle gündeme gelerek alışılmış düzenleri derinden sarsmış, hem sanatsal hem de toplumsal anlamda köklü değişimlere yol açmıştır.

Sürrealizm ise paralel aykırı bakış açılarıyla iki dünya savaşı arasında aynı bunalım atmosferinde ortaya çıkmıştır. Dada hareketinin başlatmış olduğu yıkıcılığı, provokasyonlarda değil, insanın bilinçaltı güçlerinde, hayal gücünün sınır tanımaz mekânlarında aramıştır. Bu anlamda Dadaizm'in devamı niteliğinde gelişirken bir taraftan da kendine farklı çıkış noktaları bularak; savaş sonrası yaşanan yıkımların ardından gerçekliğin sorgulanması sonucu, bu acı gerçeklikten uzaklaşıp, bir tür üst gerçeklik arayışına girerek insanın iç dünyasına odaklanmıştır. Her geçen gün biraz daha kaybolmaya yüz tutan manevi değerler dolayısıyla bu alanda bir açlığı ortaya çıkarmıştır. İnsanın yeniden huzur bulabileceği bir zemine doğru evrilme amacı taşımaktadır sürrealizm.

Bu dönemde Freud'un bilinçaltı kavramından beslenerek edebiyat alanında zihnin kontrolü dışında, serbest çağrışımlara dayalı, kolektif yazma (otomatik yazı) tekniğiyle yazılmış ortak yazılar ortaya çıkmıştır. İlk olarak edebiyat alanında varlık gösteren sürrealizm André Breton'un yazdığı manifestolarla, çeşitli dergilerdeki edebi ve şiirsel yazılarla sanatın diğer alanlarında da yerini bulmuştur. Nitekim sürrealizmin resmen kurulduğu 1924'te, André Breton tarafından kaleme alınan Birinci Sürrealist Manifesto'da sürrealizmin bir ruhsal otomatizm olduğu öne

⁷⁹ P. Bürger, a.g.y., s.105

sürülerek akımın temel çerçevesi oluşturulmuştur. Breton, bu manifestoda sürrealizmi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.”⁸⁰

Bu tanımlamadan da yola çıkarak aslında sürrealizmin yıkıcılığı, özgürleşme temeli üzerine kurulu, önceden oluşturulmuş tüm ahlaki, estetik ve kalıplaşmış akıl sistemlerine bir karşı çıkıştır. İnsanları tek bir düzen düşüncesi etrafında toplayan ve aslında onları tek tipleştirerek tüm arzularını ve düşüncelerini kontrol altına almak isteyen mekanizmalara karşı çıkmaktadır. Rasyonel olmayan bağlantılar kurarak; rüyalarla, kendinden geçme (vecd) halleriyle, bilinçaltının yıkıcı potansiyelleriyle ve en nihayetinde ruhsal otomatizmle, baskı altında tutulan arzuların, gerçekliği bozan deneyimlerin peşine düşerek, insanı farklı bağlayıcı öğelerle bir araya getirmeye girişmektedir. Yerleşik ve yozlaşmış değerlerin yıkılarak, yerine yenilerinin konulması. Bu anlamda hem yıkıcı hem de yapıcı bir tarafının olduğu söylenebilmektedir.

3.2 Sürrealizm, Beden Mekân İlişkisi

Bu bölümde sürrealizmin psikanalitik bağlantıları değil, söz konusu bağlayıcı öğelerinin tasavvufla olan ortak noktaları ele alınacaktır. Buradan hareketle sürrealizmin mekânı bir rüya mekânına dönüştürmesi ve dolayısıyla nesnenin de dönüşüme uğrama nedenleri ele alınacaktır.

3.2.1. Sürrealizm ve Tasavvuf

Bu bölümde, uzlaşması zor görünen; dini alanı ifade eden tasavvufla, seküler olanı ifade eden sürrealizm akımının, gerçeği arama çerçevesindeki ortak noktalarına değinilecektir.

⁸⁰ A. Breton, *Sürrealist Manifestolar*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2009, Çev. Yeşim Seber Kafa ve diğerleri, s.23, e-kitap

İlk olarak tasavvufun hakikati ararken, dini ortodoksinin dayattığı bir Tanrı anlayışından farklı bir anlayışa sahip olduğu göz önüne alınmalıdır. Tasavvuf her ne kadar aşkınsal bir Tanrı inancı taşısa da, aslında insan ve tanrı arasındaki mesafeleri –dini ortodoksinin aksine- ortadan kaldıran bir içkinlik düzlemine de işaret etmektedir. Bu anlayış, bu dünya içerisinde erişilebilecek bir Tanrı inancını ifade eder. “(...) ‘her şey Allah’tadır’. ‘Her şeyin Allah’ta’ olduğu ifadesi, ilahî vücudun (Cevher) âlemi ya da her şeyi, hem kuşatmış olduğu hem de onda mündemiç (içkin) olduğunu ifade etmektedir.”⁸¹ Semavi bir din olan İslamiyet ise ancak öte dünyada ulaşılabilir aşkınsal bir Tanrı inancına sahiptir. Cennet ve cehennem ikilemi yaratarak, bu dünya içinde uyulması gereken dogmatik kurallar doğrultusunda, insana, değiştirilemez ve sorgulanamaz bir düzen anlayışı sunar. Dolayısıyla bu noktada tasavvuf düşüncesi, İslamiyet’ten ayrılır. Tasavvufun sürrealiteyle olan yakınlık ve benzerliklerini ele aldığı “Sufizm ve Sürrealizm” adlı kitabında Adonis, Tanrıyla kurulan ilişkiyi şu şekilde dile getirmektedir:

“Sufilikte Tanrı, Ortodoks dinde sahip olduğu gibi yaratılmış evrende ayrı ve ayrıksı bir varoluşa sahip olmayıp, onun bir parçası, vahdet ve ehadiyyetin varlığıdır. Sufilikte Tanrı, vahdet yanında kesrettir de. Varoluşun bir parçasıdır, “üst nokta”dır (Breton’un tabiriyle).”⁸²

Bu anlamda André Breton’un yadsıdığı türden, geleneksel anlamdaki dini Tanrı inancı, tasavvufta da farklı şekillerde kavranmaktadır. İslamiyet’in olduğu kadar tasavvufun da daha iyi ve daha derin bir noktada kavranabilmesine imkân veren İbn-i Arabî’nin görüşleri bu noktada önem kazanmaktadır.

Tasavvufa göre Hakk’ın (Mutlak), bir görünen zahiri, bir de görünmeyen batini iki yönü vardır. Tanrı’nın batini yüzü bir Gayb ve Karanlık olarak düşünülmektedir. Diğer yüzü yani zahiri yüzüyse ancak bilgi alanında Tanrı’nın suretleri şeklinde ifade bulmaktadır. Birbirine zıt gibi görünen bu iki yüz (veche) arasında nesnelere hem var oldukları, hem de var olmadıkları bir ara bölge de bulunmaktadır, bu daha önceden de bahsedilen hayal âlemdir.

⁸¹M. Kazım Arıcan, Spinoza’nın Tanrı-Âlem İlişkisinde İçkinlik Aşkınlık Problemi, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt X/1, 2006, s.137

⁸² Adonis, *Sufizm ve Sürrealizm*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012, Çev. Dr. Nurullah Koltaş, s.8

İbn-i Arabî, batini yüzü tenzih, zahiri yüzüyle teşbih olarak ifade etmektedir. Bu iki terimi İslam teolojisinde olduğu gibi kesin ve katı kurallarla ele almaz. Çünkü İslam teolojisi bu iki terimin asla bir araya gelemeyeceğini ve bir uyum içinde bulunamayacağını düşünür. Tenzih etmek; *“uzak tutmak, kusur kondurmamak”*⁸³ anlamına gelmektedir. Yani Tanrı’yı her türlü maddi ve cismani olanlardan arındırmak. Teşbih ise; benzetmek demektir. Yani Tanrı’yı yaratılmış olan maddi ve cismani varlıklara benzetmek anlamında kullanılmaktadır.

Tanrı’yı salt tenzih etmek *“O’nu yaratılmış nesnelere hiçbir alış-verişi olmayan bir duruma indirgemek aslında sonsuz geniş ve sonsuz derin olan İlahi Varlığı sınırlandırmaktan başka bir şey değildir.”*⁸⁴ İbn-i Arabî salt tenzihi uygulayanların ve dolayısıyla bunun ötesine geçemeyenlerin Şeriat’a inananlar (yani Müslümanlar) olduğunu ve Tanrının Zat’ındaki sıfatları reddettiklerini düşünmektedir. *“Bunlar, mümin olmakla beraber, pervasızca kendi akıllarının gücüyle sürüklenerek bu en uç sonuca ulaşmış ve gerek Kur’ân’da gerekse Hadîsler’de o kadar açık bir tarzda ifade edilmiş olmasına rağmen teşbih vechesini tümüyle ihmal etmiş olanlardır.”*⁸⁵

Tanrı’nın zahiri olanda izhar etmesi, yani teşbihi, Ortodoks islamın düşündüğü gibi salt bir antropomorfizm olarak ta ele almamaktadır İbn-i Arabî. Antropomorfizm en genel anlamıyla insan niteliklerinin Tanrı’ya aktarılması olarak bilinmektedir. Ancak burada teşbihten kasıt Hakk’ın batini yüzünü yaratılmış varlıkların özünde ya da ruhunda görünür kılmasıdır. *“Bu vechesi bakımından Hakk kendisini bütün eşyada izhar eder ve bu anlamda da eşya Hakk’ın sayısız “sınırlı” suretleri olur.”*⁸⁶ Buradaki temel fark, bu suretlerin, Tanrıyla birebir benzeşmesi ya da başka bir ifadeyle O’nun birebir niteliklerine bürünmesi değil, Hakk’ın batini yüzünü kendi ruhlarında taşımalarıdır. İlkel insan teşbihi çoğunlukla salt bir antropomorfizm olarak düşünmüştür. Oysa tasavvufta insanlar, eşyalar ve hatta tüm yaratılmış varlıklar, Hakk’ın hem batini hem de zahiri yüzünü ifade etmektedirler. Varlık edilgen olduğu kadar etken bir role de sahiptir tasavvufta. Dolayısıyla dogmatik bir Tanrı inancı Sürrealizm’de olduğu kadar tasavvufta da yoktur. Her iki anlayışta da varlığın gizli yanlarını, varlığın iç derinliğini keşfetme vasıtasıyla bütünselliğe doğru giden bir

⁸³ http://edebiyol.com/osmanlica_sozluk/osmanlica_sozluk_t2.html

⁸⁴ T. İzutsu, *İbn Arabî’nin Fusûs’undaki Anahtar-Kavramlar*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2005, Çev. Ahmed Yüksel Özemre, s.78

⁸⁵ T. İzutsu, a.g.y., s.79

⁸⁶ T. İzutsu, a.g.y., s.83

Mutlak arayışı söz konusudur. Bu tasavvufta gayb'a işaret ederken, sürrealizmde düşüncede her türlü baskıya direnen bir 'mutlak kollektivite'ye⁸⁷ işaret etmektedir. Dalibor Vesely, "(...)sürrealistlerin nihai arzusunu şöyle tarif eder: "tüm insanların birbirine bağlanmasını sağlamaya muktedir sembolleri canlandırmak.""⁸⁸ Bu bireyselliği ortadan kaldıran nihai bir amacın ötesinde bireyselliğe yeni özgürleştirici rollerin atfedilmesi doğrultusunda gelişen, dünyayla –farklı yollar çizerek- tekrar ve yeniden bütünleşme iddiası taşımaktadır. Bireyselliğe atfedilen bu özgürleştirici roller, öznel yaratıcılığa dayanmaktadır ancak bireyselliği kutsamaktan, onu burjuva düşüncesinde olduğu gibi bir dehaya çevirme anlayışından da uzaktır. Söz konusu bütünsellik bu öznel yaratıcılığın içinden geçerek bir anlamda bireyselliğin özüne inerek, ortak noktaları canlandırma ve insanı, evrenle armonik bütünlüğe ulaştığı bir düzleme geri kazandırma çabasıdır.

*"(...) onlarınki, ezoterik ve hermetik geleneklere dayanan bir bütünsellik anlayışıdır. Ve bu gelenekler onlara, insanın mutlak özgürleşmesi ile armonik bütünlüğün – imkânsız görünen- uzlaşısının yolunu sunar. Sürrealistlere göre özünden uzaklaştırılmış olan insan; bu özün üzerini kaplayan 'akılcı' ve 'yapay' düzenlerden (hayal gücüne doğru 'kaçarak') sıyrıldığında, kozmik bir düzene erişecektir. Bağımsızlaşmış bir hayal gücü; sembollere, alegorilere, mitlere dayanan kozmik bir düzenin tezahürü ve parçası olacaktır."*⁸⁹

Sürrealizm modernitenin özgürleştirici atmosferinden yıkıcılığı devralmıştır ancak diğer taraftan da kendi geliştirdiği yöntemlerle insanın dünyayla tekrar bağlantı kurduğu bir düzleme, antik dönemdeki bütünsellik anlayışını andıran bir yaklaşımla onu kozmik düzenin bir parçasına yeniden dönüştürmeye çabalamıştır. Burada "evreni kişi ölçüsüne indirgeme yerine, kişiyi evren ölçüsünde bir bilinçliliğe

⁸⁷ Bkz. Arzu Mimarlığı, "Sürrealizm", s.179

⁸⁸ R. Ojalvo, Arzu Mimarlığı, "Sürrealizm", s.179 alıntı, Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth and Modernity", *Architectural Design*, 48, AD Profiles 11: Surrealism and Architecture, issues: 2-3 (1978) s. 87-95.

⁸⁹ R. Ojalvo, a.g.y., s.180 dipnot, Hermann Hesse de aynı 'probleme' (modern dünyada bireysellik ve armoni arasındaki zorlu ilişkiye) eğilir ve yaklaşımı, mistisizmden esinlendiği için sürrealistlerinki ile paralellik gösterir. İnsan ve çevresi arasında bir birlik, bütünlük artık mümkün değildir; insan dünyada yüzer-gezerdir. Öyleyse evini ancak çevresinden ayrışarak, kendi içinde bulacaktır. Öte yandan, Hesse de yeni bir bütünsellik imkânı düşler. Aynı adlı romanının kahramanı Siddharta, içinde yalnız 'bireyselliğinin özünü' değil; aynı zamanda tüm evreni, evrenin tüm akışlarını bulacaktır. Dünyevi gerçeklikten bağımsızlaşmış bir öz, artık evrensel gerçekliğin bir tezahürüdür.

ulaştırmak”⁹⁰ söz konusudur. Tüm bunlar insanın gerçekliği arama arzusu etrafında şekillenmektedir.

Tarih boyunca, insanın –varoluşunu sorguladığı sürece- gerçekliğe ulaşma meselesi felsefe ve sanat alanında hep temel meseleler arasında varlığını sürdürmüştür. Dolayısıyla bu sorunsal sadece söz konusu sürrealizm ve tasavvufun temel meselesi değildir. Ancak burada önemli olan nokta her iki yaklaşımda da gerçekliğin, klasik tanımlamalarda olduğu gibi bilgi ve akıl yoluyla elde edilemeyeceğidir. Sürrealizmin ele aldığı şekliyle, öznel yaratıcılık, bireyselliğin özüne inme yetisi ya da psişik otomatizm, tüm akıl oyunlarının bir tarafa bırakılmasını gerektirmektedir. Bu yönelimler, döneminde, sürrealizmin öncü, yenilikçi ve hatta devrimci bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Sufiliđin ya da tasavvufun çıkış noktasına bakıldığında da aynı temel prensipler söz konusudur. Tasavvuf aklın, bilimin ve hatta dini ortodoksinin cevap bulamadığı insanın varoluşsal problemlerine ve diğer taraftan gerçekliğe, akıl yoluyla değil sezgi yoluyla ulaşmayı düşünmüştür. Sürrealizmde de - Béhar ve Carassou’nun ‘Le Surréalisme’ adlı kitaplarında- mantık ve buna dair gelişen metotlar şu şekilde ifade edilmektedir:

*“Mantık, dünyanın tasvirlerini, bireyin herhangi bir tuhaf davranışını bertaraf etmek için tasarlanmış toplumsal muhafazakârlığın kisvesini oluşturan zıtlıklardan oluşan bir tezatlar dizisi şeklinde dondurur –gerçek ve mümkün, eylem ve rüya, normal ve deli. Sürrealistler mantığı reddettiklerinde, şairler tarafından kullanılan vasıtaları kullanma dışında herhangi bir yere sığınmamaktadırlar; söz konusu vasıtalar sezgi, ilham ve içgüdüdür; bu metotlardaki üstünlüklerini sergilemek için çalışmışlardır.”*⁹¹
(Béhar ve Carassou, Le Surréalisme, s.162)

Diğer taraftan André Breton, mantığın oluşturduğu bu ikilemlerin dışında başka bir noktanın varlığına dikkat çekerek şunları dile getirmektedir:

“Her şey bize, zihinde hayat ve ölümün, gerçek ve hayal edilenin, geçmiş ve geleceğin, söylenebilir olanla söylenemez olanın, yüksek ve alçağın çelişkili algılanmayacağı bir noktanın varolduğunu düşündürüyor. şimdi, ne kadar araştırılırsa araştırulsun,

⁹⁰ H. Küçükler Daldaban, *Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi*, Çukurova Üniversitesi, YL Tezi, 2006, s.26, alıntı, Genç, A., *Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi, 1983, s.91

⁹¹ Adonis, a.g.y., s.66

Sürrealistlerin etkinliklerinin arkasında, bu noktayı bulma ve belirleme umudu dışında motive edici bir güç bulunamayacaktır.”⁹²

Bu iki ifadeden yola çıkarak düşünüldüğünde aynı tasavvufta da olduğu gibi zihnin yarattığı zıtlıkların ortadan katılığı bir nihai noktanın varlığı söz konusudur ve bu noktaya erişme aşamasında şiir ve dolayısıyla otomatik yazın önemli bir rol üstlenmektedir. Burada şiirsel ifade biçimi mantık ve determinizm üzerinde etkisini gösteren bilinçaltı güçleriyle birleşmektedir. Düşüncenin özgür bırakıldığı, akli denetimlerin yadsındığı iç gerçekliğe ulaşmanın ve bilinçaltını keşfetmenin bir yoludur otomatik yazın. Şiirin asli görevi de güzel sözler ortaya koymak değil, kelimelerle sihirli ve büyülü bir atmosfer yaratıp kâinatın sırlarını keşfetmektir ve aynı zamanda insanı dönüşüme uğratarak kendi doğasını anlamaya sevk etmektedir.

Tasavvuf ta “*şiirsel yazını, sırlarını izahta başlıca bir yol olarak ve şiirsel dili de ilmin başlıca vasıtası olarak görmüştür.*”⁹³ Dolayısıyla tasavvuf ta Mutlak’a giden yolu çoğunlukla şiirle katetmektedir hatta öyle ki şiir hakikatin bizzat kendisine dönüşür. Kendinden geçme halleriyle yani vecd halinde dökülen kelimeler artık okunan ve ya dinlenen değil saf hissin kendisi olmaktadır. Burada dil bilinen anlamdaki işlevselliğinden uzaklaşır bizatihi öze dönüşür. Çünkü vecd hali aradan benliğin çekilmesiyle Mutlak’la ‘Bir’ olunan aşk ânıdır. Sufinin bilinci tamamen devreden çıkar ve artık kelimeler Tanrı’nın kelimeleridir.

George Bataille ise esrime (vecd) anında kendi dönüşümünden şu şekilde bahsetmektedir:

“Kendi dışımda, sanki hayatım gökyüzünün desenlerine doğru yavaş akan bir nehrin akması gibi sonsuz bir akışa dönüştürüldüm. O vakit artık kendim değildim, ama benden hâsıl olan şey, bir varlığa erişir; onu kollarıyla hapsedilemeyecekleri şekilde, hiçbir sınırı bulunmayan ve “ben”in kayboluşuna benzemek için kendi görünen bir huzura ulaşır.”⁹⁴ (Le Coupable, 1944, 2.baskı, s.18)

⁹² A. Breton, a.g.y., s.?, e-kitap

⁹³ Adonis, a.g.y., s.18

⁹⁴ Adonis, a.g.y., s.41

Diğer taraftan André Breton “*dil bir vahye dönüşmüştür ve bizi düşüncelerimizin Babil’ine sevk ederler.*”⁹⁵ (Bartoli-Anglard, *Le Surréalisme*, s.61) derken, sürrealistlerin de dile ve onun ardında yatan gerçekliğe verdikleri büyük önem anlaşılmaktadır. “*Şiir imgeleri, görünür ve görünmez arasındaki bağlantı biçimlerinden daha fazlası değildir.*”⁹⁶ (Bartoli-Anglard, *Le Surréalisme*)

Tüm bu açıklamalardan yola çıkıldığında, gerçekliği aklın dışında aramak, bunun için başvurulan çeşitli yöntemler ve bütünsellik tasavvurları, sürrealizm ve tasavvuf arasındaki ortak noktaları gözler önüne sermektedir.

3.2.2. Sürrealist Resimde Rüya Mekânı

Sürrealizm her ne kadar ilk olarak edebiyat alanında faaliyet gösterse de sanatın diğer alanlarında da varlığını baskın bir şekilde sürdürmüştür. Daha önceden de söylendiği gibi Sürrealizm Dadaizm’in devamı olarak düşünülmüştür ancak kendine yeni yöntemler bularak dolayısıyla Dadaizm’den birtakım noktalarda ayrılarak ortaya çıkmıştır. 1925 yılında Galerie Pierre’de açılan grup dergisinde Dadaizm’den tam bir kopma olmasa da André Breton bu sergiye katılan ressamın sürrealist bir eğilimlerinin olduğuna dikkat çekmiştir. Bu sergiye katılan önemli isimlerden De Chirico sürrealist resmin oluşumuna çok büyük katkılarda bulunmuştur. Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy, Pierre Roy gibi önemli ressamın resimlerinde De Chirico’nun yaratıcı dehasından izler bulunmaktadır. Bu dönem sürrealist resmin temellerinin atıldığı bir dönemdir. Diğer taraftan *La Révolution Surréaliste* dergisinde yer alan André Masson, Max Ernst ve Georges Malkine gibi ressamın makaleleri de sürrealist resmin oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Sürrealistler, aklın ve mantığın ezici baskısını reddederek sanatı ve insanı özgürleştirme yolları aramışlardır. 19. Yüzyıl sonlarına doğru Sigmund Freud’un oluşturduğu psikanalist eleştiri ve dolayısıyla bilinçaltı güçlerine atfedilen önemli roller sürrealistlerin dikkatini çekmiştir. Resim alanında da gerçekliğin bilinçaltına erişildiğinde ortaya çıkabileceğine dair kesin görüşler ortaya konmuştur.

⁹⁵ Adonis, a.g.y., s.99

⁹⁶ Adonis, *Sûfizm ve Sürrealizm*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012, Çev. Dr. Nurullah Koltaş, s.99

Sigmund Freud'un ortaya attığı psikanaliz yöntemini temel alan psikanalist eleştiri yaratıcılığın kaynağı hakkında bir takım veriler elde etmektedir. Söz konusu resim alanı üzerinde düşünüldüğünde; resim ile ressamın ruhsal durumu ya da psikolojisi arasında sıkı bağlar kuran, resimden hareketle daha çok sanatçıyı açıklayan bir eleştiri türüdür.

Freud'a göre insan psikolojisini, id (bilinçaltı), ego (ben) ve süper ego (sosyal kimlik, üst ben) oluşturmaktadır. İnsan davranışlarını en çok belirleyen faktör, neredeyse bütün hareketlerine yön veren, bilinçaltıdır. İnsanın gizli arzuları, güdeleri bu alanda saklıdır. Kişi buradaki aşırı arzularını, cinselliğini egosu ile bastırarak, sosyal çevrede üst benliğiyle yer edinmektedir. Ego burada bilinçaltı ve üst benlik arasındaki çatışmayı dengelemektedir. Sanatçının yaratımında bilinçaltının önemli bir faktör olduğunu savunan Freud, sanatçının, bastırdıklarını bilinçli ya da bilinçsiz açığa çıkarmak ve sosyal çevrede tatmine ulaşamayan güdülerini tatmine ulaştırmak için hayal kurduğundan bahsetmektedir. *“Böylece gerçeklik ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin eder.”*⁹⁷ ve diğer taraftan *“sanatçı öne çıkardığı, ortaya attığı, içini yansıttığı sanat yapıtıyla bilinçaltındaki yükten kurtulmuş olur. Bu ağırlığı dışarı atarak oluşturduğu sanat yapıtı sanatçının bilinçaltının bir gölgesi durumundadır.”*⁹⁸ Tüm bunlardan hareketle psikanalist eleştiri belirgin bir yöntem olan psikanalizle, sanatçının kendisinin bile farkında olmadığı bu izleri açığa çıkararak, sanatçının nasıl bir psikoloji içerisinde yapıtı ortaya koyduğunu çözümlenmektedir. Sürrealistler de bu bilimsel görüşler çerçevesinde şekillenen eleştiri türünün varlığından ve bir anlamda yüceltilen bilinçaltından ilham almışlardır.

Bilinçaltının açığa çıkarılmasında çeşitli yöntemler denemişlerdir. Daha önceden bahsedilen otomatik yazın tekniği bu yöntemlerden biridir. Bunun dışında hipnoz ve rüyalar akım içinde çok geniş ve önemli bir yere sahiptir. Sürrealistler Freud'un *“rüyalar bilinçaltına giden kral yoludur.”*⁹⁹ ifadesini benimseyerek gördükleri rüyaları resim alanına taşımışlardır. Ancak bu, çoğu zaman da rüyaların dışsal faktörlerle yönlendirilmesi sonucu oluşmaktadır. Bu dışsal faktörler uyuşturucu,

⁹⁷ B. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.151

⁹⁸C. Ötgin, *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*, Ankara, 2009, s.163
http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf, alıntı, B. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.151-53

⁹⁹ <http://www.netpsikolog.com/freud-sozleri.html>

alkol ve hipnozdur. “Uyanırken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duysal etkiler altında kalan olguların tamamı”¹⁰⁰ olarak ifade edilen bu çalışma türüne oneirizm adı verilmektedir. Daha geniş bir şekilde ifade etmek gerekirse Passeron oneirizmi şu şekilde açıklamaktadır:

“Psikolojik açıdan, alkol zehirlenmesi gibi bulanık durumların özelliği olan bir dizi hallusinasyonu içeren bir anlamda kullanılır. Ancak Sürrealizmde bu deyim daha geniş bir kapsamı vardır: Düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duysal etkiler altında kalan tüm olguları, oneirizm’in tanımı içine girer. Özel bir nitelik, bir imgeye -hattâ algısal bir imgeye düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır. ‘Uyku dönemi’ (1922) sırasında Sürrealistler istemli olarak kendilerini bir “düş dalgası”na kaptırdılar (Aragon). Desnos, uykulu bir durumda iken gerçekleştirdiği otomatik konuşma deneyimlerini uzun süre devam ettirdi. Breton’a göre Sürrealist resmin iki önemli yönteminden biri, oneirizm’dir (diğeri ise otomatik spontaneite). ‘The Secret Life of Salvador Dali’ de Dali, düşlerindeki imgeleri yatağın karşısındaki tuvale nasıl yinelediğini anlatmaktadır: Hiçbir gerçek Sürrealist, düş anlatımı sorunundan korkmamıştır.”¹⁰¹

Oneirizmin resim alanına girmesiyle sürrealizm, batı sanat tarihinde resim geleneği içindeki yerini sağlamlaştırmıştır. “Biçimci oneirizm, psikanalizmin etkisiyle zenginleşen bir tür Sembolizm olarak”¹⁰² tanımlanabilmektedir. Bu çalışma türüne verilebilecek en iyi örneklerden biri kuşkusuz De Chirico’nun metafizik döneminde uyguladığı oneirik resimleridir. (resim12) Oneirik resimler, hayal ile gerçeğin bir düzlemde kaynaşabilme olasılığını güçlendirmiştir.

¹⁰⁰ N. Keser, a.g.y., s.238

¹⁰¹ R. Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, Çev. Sezer Tansuğ s.28-9

¹⁰² René Passeron, a.g.y., s.32



Resim. 12: Giorgio de Chirico, "The Uncertainty of the Poet," 1913

Rüyalara ve düşsel fantezilere atfedilen bu belirgin roller sürrealizmin aklın ne denli dışında bir yol izlediğini gözler önüne sermektedir. Bu anlayış sürrealistleri gerçekçi bir bakış açısından da uzaklaştırmaktadır. Yani akılla kavranan klasik anlamdaki gerçekçi bir bakış yerine sanatçının kendi içine bakışının önem kazanması resim alanındaki mekân ve imge oluşumunda da çeşitli kırılmalara yol açmaktadır. Bir başka deyişle dünyayı akılla kavrama ve algılama, nesnelere de alışılmış bir bakışla görmeyi gerektirmektedir ve bu şekilde oluşturulmuş bir resimde mekânın ve nesnenin yapısı da bellidir; koordinatları belli bir mekân ve bu mekân üzerinde beliren sabit nesnelere. Oysa akli devre dışı bırakan ve bu anlamda döneminde yeni ve devrimci bir adım atan sürrealizmde rüyalar, hipnozlar ve halüsinasyonlarla bu bilinen gerçeklik aşılmaktadır ve mekân, nesne kırılmaya uğrayarak bilinen anlamlarının dışında akılla kavranamayacak farklı bir gerçeklik öne sürmektedir.

Pierre Roy'un "Danger on The Stairs" adlı resminde rüyanın birebir tuval üzerine taşındığı gözlemlenmektedir (resim13). Mekân artık bir rüya mekânına dönüşmüştür.

Bir başka örnek de Yves Tanguy'un genellikle uykuyla uyanıklık arası yaptığı ve düşsel atmosferin baskın olduğu resimleridir (resim14).



Resim. 13: Pierre Roy, "Danger on The Stairs", 1927



Resim. 14: Yves Tanguy, The Hunted Sky (Le Ciel traqué), 1951.

Mekân bu şekilde değişime uğrarken imgeler de artık bireysellikle ele geçirilen bir bakışı yansıtmaktan öte bilinçaltının sağladığı özgürlüklerle birey ötesi bir bakışı canlandırmaktadır. Yani kontrol dışı bir bireyselliğin tezahürüdür artık imge. “(...) *psikolojik durumların –sözcükler, reprezentasyonlar, objeler- irrasyonelle bir çarpışmasıdır. Bireyin doğruca kendisini bile şaşırtan “trouvaille” (buluş) ’dır.*”¹⁰³

Sürrealizmin nihai nokta olarak algıladığı da düş ve gerçek olanın sürreal bir mekân üzerinde birleşmesidir ki bu da bilinçaltında zaten mevcut olan yıkıcı potansiyelin dolaysızca gözler önüne serilmesidir. Breton düş ve gerçek hakkında şunları söylemektedir;

*“Görünüş de birbirinin zıddı olan iki durum, yani düş ile gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanmıyorum. Yine benim inancıma göre, bunlar bir çeşit soyut gerçekte – gerçektüstü – bir durumda çözümlenecektir.(...)”*¹⁰⁴

Sürreal mekân nihai noktanın açığa çıkmasına olanak sağlamaktadır ve bu sürrealistlerin gerçeklik arayışlarının bir parçasıdır. Bilinçaltından gelen ve yüzeyde düşsel imgelere dönüşen bir süreç söz konusudur. Sürrealistler bu düşsel imgeleri bilinen gerçekliği aşan bir gerçeklik ya da hakikatin kendisi olarak ve bu süreci de özgürleşme süreci olarak görmüşlerdir. Bu anlamda bir taraftan geçmiş geleneklerdeki yerleşmiş nesne ve mekân algısını kırılmaya uğratarken, diğer taraftan da hakikati aradıkları noktanın değişmesiyle farklı ve yeni bir bakış açısı oluşturmuşlardır. Hakikatin aranması noktasına ve dolayısıyla rüyalar ve hayaller yoluyla elde edilen şiirsel ya da görsel imgelerin işlevine tasavvuf geleneği içinden bakılacak olursa bir takım farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Bilincin görünür (zahiri) dünyadaki işlevinden ayrışan bir bilinçaltına girer sürrealizm. Bunu her ne kadar rüyalar ve hayaller yoluyla oluşturabileceğine inansa da doğunun rüya ve hayallerden anladığı kişiye özgü bir bilinçaltının aksine manaya dikkat çekmesidir.¹⁰⁵

¹⁰³ R.Passeron, a.g.y., s.264

¹⁰⁴ R. Passeron, a.g.y., s.35

¹⁰⁵ **Bkz.** Z. Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.118

Tasavvuf sürrealizmde olduğu gibi hakikati aklın dışında aramaktadır ve daha önceden değinildiği gibi, kullanılan birçok yöntemle birbirlerine yakınlaşmaktadırlar. Ancak sürrealizmin bilinçaltına yüklediği gerçeklik vasfı tasavvufta yoktur. Söz konusu rüyalar üzerinden düşünüldüğünde; tasavvufta rüya ve gerçek arasında esaslı bir fark bulunmamaktadır. “*Bütün insanlar (bu âlemde) uykudadırlar; ancak öldüklerinde bu uykudan uyanırlar.*”¹⁰⁶ ifadesindeki bir hadîsden faydalanarak İbn-i Arabî şunları dile getirmektedir;

*“Âlem bir vehim’den ibarettir; onun gerçek bir varlığı yoktur. Bu ise “hayâl” ile kastedilen şeydir. Yani sen hayalinde zannettin ki bu âlem kendi başına buyruk, kendi kendine oluşmuş bir gerçektir; mutlak Gerçek’den (Hakk’dan) hariç bir varlıktır. Hâlbuki hiç de böyle değildir... Bil ki senin kendin de bir hayâlsin; idrâk ettiğin her bir şey ve “bu ben değilim” dediğin her bir nesne de bir hayâldir. Şu halde bütün varlık âlemi de hayâl içinde hayâldir.”*¹⁰⁷

Tasavvuf, görünür dünyanın bir hayâl âlemi olduğunu ve bu dünya içinde rüya gören birinin uyandıktan sonra da rüya görmeye devam ettiğini düşünmektedir. Bu konuyla ilgili olarak sıklıkla dile getirilen Hz. Yûsuf’un rüyası örnek verilebilir.

Hz. Yûsuf çocukken rüyasında onbir yıldız, Güneş ve Ay’ın kendi önünde secde ettiklerini görmüştür. Onbir yıldız kardeşlerinin, Güneş babasının ve Ay da annesinin sembolü olarak düşünülmüştür. Bu rüya uzun yıllar sonra, Hz. Yûsuf Mısır’da vezir olduğunda gerçekleşmiştir. Annesi, babası ve kardeşleri onun bu kudreti karşısında secde etmişlerdir. Hz. Yûsuf bu durum karşısında “*Bu benim çok önceden gördüğüm rüyânın te’vilidir. Onu Rabb’im gerçek kıldı.*”¹⁰⁸ (XII/100) demiştir. Bu rüyadan hareketle İbn-i Arabî, Hz. Yûsuf’un “*eşyanın “rüyâ” bölgesini terk ederek “gerçeklik” düzeyine çıktığını*”¹⁰⁹ zannettiğini düşünmektedir. Oysa tasavvufta burada gerçeklik olarak zannedilen manadır, hakikatin kendisi değildir. Dolayısıyla Hz. Yûsuf’un gördüğü rüya, hayal içinde bir hayaldir. Daha geniş bir ifadeyle bu rüya üzerine şunlar dile getirilmektedir;

¹⁰⁶ İzutsu, a.g.y., s.21

¹⁰⁷ İzutsu, a.g.y., s.21-2

¹⁰⁸ İzutsu, a.g.y., s.26

¹⁰⁹ İzutsu, a.g.y., s.26

“Hz. Yûsuf’un başına gelmiş olanların doğru te’vili şöyledir: Bir kere işe hayatın kendisinin dahî bir rüyâ olduğunu bilmekle başlamak gerekir. Kendisinin bile aslında büyük bir rüyadan ibâret olduğunu bilmediği hayatında, Hazret-i Yûsuf özel bir rüyâ görmektedir (onbir yıldız, v.s..). Ve sonra bu özel rüyâdan uyanmaktadır. Yani o büyük rüyâsında bu özel rüyâsından uyandığını görmektedir. Sonra da kendi kendine bu özel rüyâsını te’vil etmektedir (yıldızlar=biraderleri, v.s...). Aslında bu (te’vili dahi) o büyük rüyâsının devamından başka bir şey değildir! O yalnızca büyük rüyâsında kendi özel rüyâsını te’vil ettiğini görmektedir. Dolayısıyla böylece te’vil ettiği olay da hisse hitâb eden bir keyfiyet olarak gerçekleşmektedir.”¹¹⁰

Dolayısıyla tüm bu bilgilerden hareketle sürrealizm ve tasavvuf arasındaki temel fark, söz konusu rüyaların hakikat olarak algılanıp algılanmamasında düğümlenmektedir. Hz. Yûsuf’un rüyası ile sürrealizmin rüyadan anladığı bir noktada kesişmektedir. Tasavvufta rüyalar bir manaya işaret ederken, Hz. Yûsuf bunu mana olarak değil, gerçeklik olarak kavramıştır. Sürrealizmde de rüyalar yorumlanabilecek yıkıcı bir gerçekliğe işaret etmektedir ve bu gerçeklik temelde (bu dünya için) eleştirel bir tutuma hizmet etmektedir. Hal Foster sürrealizmin amacını şu şekilde yorumlamaktadır: “Ben gerçeküstücülerin bastırılmış olanın geri dönüşüne kapılmakla kalmayıp, bu dönüşü eleştirel amaçlar uğruna yeniden yönlendirmenin peşinde olduklarını savunuyorum.”¹¹¹ Béhar ve Carassou da devrim ve rüyalar arasındaki bağlantıyı şu şekilde kurmaktadır: “Sürrealistler politik eylemle en derinden ilgilendikleri vakit, en coşkulu bir şekilde rüya görenin haklarını savunmuşlardır. Sürrealizm kendisini devrimin hizmetine sunmuştur. Çünkü devrim rüyalara hizmet eder.”¹¹² Burada rüyalar ve devrimin ya da eleştirinin iç içe geçtiği bir tabloyla karşılaşmaktadır. Sürrealizmde hayal ve gerçek esasen zıt kavramlar olarak düşünülmektedir. Sürrealizm bu iki zıt kavramın sürreal bir mekânda birleşebileceği umudunu taşımaktadır. Bu hiçbir şeyin ve herşeyin kesiştiği diyalektik bir noktadır.¹¹³ Ve sürrealizm bu noktayı gerçeklik olarak kavramaktadır. Tasavvuf için ise bu nokta ancak bir manadır.

¹¹⁰ İzutsu, a.g.y., s.26-7

¹¹¹ H. Foster, *Zoraki Güzellik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, Çev. Şebnem Kaptan, s.18

¹¹² Adonis, a.g.y., s.216

¹¹³ **Bkz.** R. Passeron, a.g.y. 1982, s.36

4. YÜKSEL ARSLAN

4.1 Yüksel Arslan Biyografisi

Yüksel Arslan 27 Temmuz 1933'te, İstanbul'un Eyüp semtinde doğmuştur. Şu anda hayatını Fransa'da devam ettirmektedir. Kendi geliştirdiği tekniklerle çeşitli doğal malzemeleri kullanarak ürettiği ve “arture” adını verdiği resimlerle ve özellikle Karl Marx'ın Kapital eserinin etkisiyle çizdiği “Kapital” serisiyle tanınmaktadır. Türkiye'de ve ülke dışında birçok kişisel ve karma sergi açmıştır.

Yüksel Arslan, 24 Temmuz 1933'te İstanbul'da Fatih'in Bahariye Mahallesi'nde doğmuştur. Her ikisi de Anadolu göçmeni olan ve fabrika işçisi olarak çalışan bir çiftin dört çocuğundan ikincisiydi. 1945-48 arasında Eyüp Ortaokulu'nda, 1949-52 arasında İstanbul Erkek Lisesi'nde eğitim görmüştür. Paul Klee etkisiyle çizdiği ilk resimlerini lisenin duvarlarında sergilemiştir. 1953-54 yıllarında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde okumuştur. Bölümün Anadolu'ya düzenlediği gezilere katılmış, geleneksel sanatları ve Anadolu uygarlıklarının eserlerini incelemiştir.

İlk sergisini 1955'te, Adalet Cimcoz'un yönetmekte olduğu Maya Galerisi'nde İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü başlığıyla açmıştır. Ferit Edgü, Sezer Tansuğ gibi eleştirmenlerden övgü aldığı bu sergisindeki tüm eserler satılmıştır. Jacques Mauduit'nin Modern Sanatın 40.000 Yılı isimli eserinde anlatılanlardan yola çıkarak, daha sonraki tüm eserlerinde kullanacağı bir tekniği uygulamaya başlamıştır. Toprak boyalar, bal, yumurta akı, sabun, ot, çay, tütün, kemik iliği, kan ve üre gibi malzemeler kullanarak ürettiği boyaları kullandığı bu tekniği ilk olarak İnsanlı Günler isimli serisinde kullanmıştır.

Arslan, 1957-58 yıllarında Eleşkirt, Ağrı'da askerliğini yapmıştır. 1959'da, İstanbul'da açtığı ikinci kişisel sergisi Phallisme, Adnan Benk ve Mazhar İpşiroğlu

gibi isimlerden övgü almıştır. Edouard Roditi vasıtasıyla Arslan'ın resimlerini gören André Breton, ressamı 1959 sonunda Paris'te düzenlenecek olan Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ne davet etmiştir. Ancak Arslan sergiye katılamamıştır.

Arslan 1961'de 15 resmini bir galeride sergilemek üzere Paris'e gidip, orada yaşamaya başlamıştır. Burada çeşitli sergilere katılmıştır. 1962'deki kişisel sergisi Homunculus-cucus-palus, planus-phallus-micrococcus sırasında Arslan'ın eserlerini gören Jean Dubuffet, ressam ile yazışmaya başlamış ve bir eserini satın almıştır. 1965'te 10 ayını Berlin'de geçirmiştir. Eşi Lidy ile tanışmıştır ve çiftin ilk çocuğu olan Artur doğmuştur. 1967'de, Ankara ve İstanbul'da açılan iki sergi için Türkiye'ye dönmüştür. Basında yer alan, eserlerinin "cinsellikle ilgili ve iğrenç imajlar" içerdiğini öne süren yazıların ardından, Ankara'da sergilenen resimleri müstehcen oldukları gerekçesiyle savcılık tarafından toplatılmıştır.

1960-67 yılları arasında Nietzsche etkisinde kalan Arslan, 1969 sonrasında Marx etkisine girmiş ve on dört arture'lük Yabancılaşmalar dizisini Marx'ın elyazmalarından hareketle çizmiştir. Das Kapital'i resimlemeye karar vermiş ve 1969-75 yılları arasında Kapital dizisine ait 30 arture üretmiştir. 1975'te Fransa'da Maloine yayınevi tarafından kitap olarak basılan bu serinin ardından, 1975-79 yılları arasında Kapital'in Güncelleştirilmesi Denemesi isimli seriyi tamamlamıştır.

1980'de, tarihöncesi çağlardan güncel döneme kadar, kendi üzerinde etkisi olan her şeyi resmettiği Etkiler dizisine başlamıştır. 126 arture'lük bu seri 1984'te tamamlanmıştır. 1981'de, Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü, heykeltıraş İlhan Koman ile paylaşmıştır. 1982'de ise, Fransa'da verilen Humour Noir Grandville kara mizah ödülünü almıştır. 1984-86 yılları arasında, kendi hayatından hareketle çizdiği Autoarture serisini çizmiştir. 1986'da Etkiler dizisi Fransa'da kitap olarak yayımlanmıştır.

1986'da, Aleksandr İvanoviç Oparin'in Yaşamın Kökeni isimli eserinden hareketle İnsan dizisine başlamıştır ve 2000'e kadar bu diziyeye ait arture'ler üretmiştir. Bu resimler üç cilt olarak 1990, 1995 ve 1999'da yayımlanmıştır. Arslan 2000'den itibaren, Etkiler dizisinin devamı niteliğindeki Yeni Etkiler dizisine başlamıştır.

4.2. Yüksel Arslan'ın Sanatı

Yüksel Arslan'ın sanatı, içinden geldiği geleneksel değerlerle, Batı kültürünün düşünsel ve sanatsal alt yapısını kendi mantığı ve görsel düzeni içinde sorunsallaştırıp, kendine özgü bir alan açmasında yatmaktadır. Bu birbirinden farklılık gösteren değerlerin basit bir birleşimi değildir. Yüksel Arslan bütünlük oluşturma çabasının dışında bir yol izlemektedir. *“Sanatçıyı var eden herşeyin başında “mesafe” gelmektedir.”*¹¹⁴ Resim alanında akademik eğitimi reddederek sanat tarihine yönelmesi, daha önceden gidilmiş yolların dışında da resim yapılabileceğini savunması ve bir yönüyle gerçeküstücü olarak tanımlanmasına rağmen kendini bu akım dışında tutması, hep bu mesafenin bir sonucudur. Hiçbir tarafa tam olarak teslim etmez kendini Yüksel Arslan. Bu anlamda ne olduğunu değil, ne olmadığını dile getirerek kendini konumlandırmaktadır. Doğu ve Batı arasında açtığı ara alanda *“(…) Avrupalı, Asyalı, vb. olma özentsinin yerini, kendisi olmak ve kendisi olmaktan kalkarak evrensele ulaşmak eğilimi almıştır.”*¹¹⁵

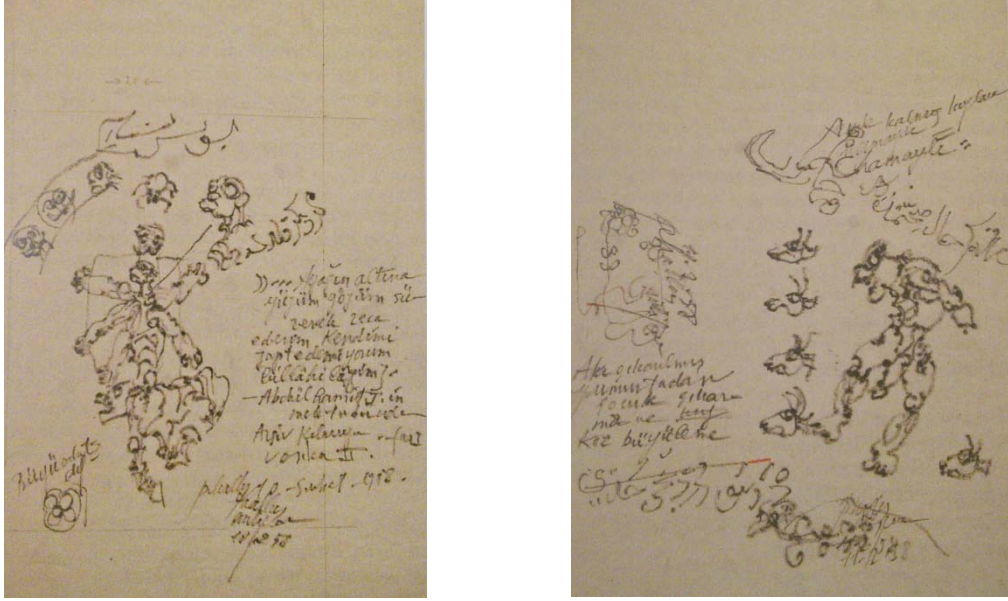
Kendi dilini özgün bir nitelikte yaratmak uğruna resmi (peinture) de bir olumsuzlama çerçevesinde ele almaktadır. Bu olumsuzlama, “sanat içinde yabancılaşmaya” bir karşı çıkıştır. Önerisi; kişiliğiyle ürettikleri arasındaki mesafenin kalktığı bir sanat anlayışıdır; manevi değerlerin sanatın içine baskın bir şekilde geri dönüşüdür. Bu anlamda bir iç içelikten söz edilebilmektedir. Plastik değerlerin onun için hiçbir önemi bulunmamaktadır. Nitekim 1960’lardan sonra, kendi oluşturduğu “arture” terimi resme (peinture) bir karşı çıkışı ifade etmektedir. Yazı ve resim arasında gidip gelen bu terim sanatçıyı bir ressam olarak değil, bir çizer-yazar olarak düşünmeyi gerektirmektedir.

Yüksel Arslan'ın okuma faaliyetine ve dolayısıyla kitapların dünyasına verdiği büyük önem tüm sanatının temelini oluşturmaktadır. Okuduğu kitaplardan aldığı notlarla, bu notların yanına çizdiği desenlerin iç içe geçişinden doğmaktadır onun sanatı. Bir kitap resmi gibi okuduklarını kendi süzgecinden geçirip yeniden yazıp çizmektedir Yüksel Arslan. Özellikle askerliğini yaptığı Eleşkirt'te tüm bunları

¹¹⁴ G. Hisarlı, *Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi*, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, YLT., Mersin, 2012, s.188

¹¹⁵ S. Hilav, *“Yüksel Arslan Üzerine”*, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, Derleyen Levent Yılmaz, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2010, s.82

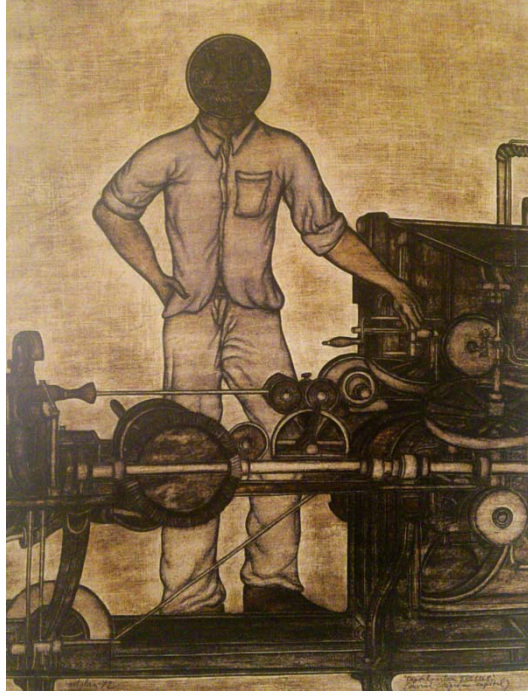
gerçekleştirebilmek için uzun bir zaman da bulabilmiştir. 1957 ve 58 yılları arasındaki bu dönem onun için önemli bir üretim dönemi olmuştur. “Bu çalışmalar genç sanatçının daha sonra geliştireceği sistematik üretim sürecinin tüm özelliklerini ön plana çıkararak, bir anlamda arture’lerin prototipini oluşturan bir yaklaşım açısına sahiptir.”¹¹⁶ (resim15)



Resim. 15: Yüksel Arslan, Eleşkirt Desenlerinden Örnekler, 1957-58

Yüksel Arslan okuduğu kitapları kendinde yarattığı etkileşimlerle birlikte dolayısıyla kendi kişiliğinden de bir şeyler katarak tekrardan görsel olarak yazmaktadır. Kişilik meselesi bir tarafta tutularak bakıldığında bu, birinci bölümde örnek olarak gösterilen 13.yy’da yapılan Kazvini’nin evrenbilim kitabını akla getirmektedir. Yüksel Arslan da bir başka insanlık tarihini, evrenbilimsel olarak ele almaktadır adeta. İnsanlığın aklıyla kurduğu bir dünyayı tüm yıkıcılığıyla açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Burada teknik olarak olmasa da içerik olarak verilebilecek en açık örnek 1969-75 yılları arasında Das Kapital’in resmedilmesi ve 1975 yılında bir kitap olarak basılmasıdır (resim16,17).

¹¹⁶ N. Sönmez, “Oluşum Süreci-Kavramsallaşma-Özgürleşme”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, s.65



Resim. 16: Yüksel Arslan, Sermayeye Uyum Sağlamış İşçi, Arture 168 Kapital XVII, 1972, 34.5x45.5 cm, Besi Cecan Koleksiyonu



Resim. 17: Yüksel Arslan, İş Kazaları, Arture 166 Kapital XV A, 1972, 36x28.5 cm, Jacques Vallet Koleksiyonu

Yüksel Arslan özgün dilini kurarken hiçbir yöne aidiyet göstermemiş olduğunun üzerinde sıkça dursa da sanatında bir yazı-resim geleneğinin derin izlerine rastlanmaktadır. Kendinden başka hiçbir şeye benzememe temeli üzerinde, tam olarak bilinciyle karar verilmemiş bir benzeşimler kümesini de taşımaktadır. Mehmet Siyah Kalem, Karagöz suretleri de bu benzeşimler kümesinin içinde yer almaktadır.

Karagöz-Hacivat oyunlarıyla çok küçük yaşta tanışmış olan sanatçının, özellikle “İnsanlı Günler” dizisinde, bu gölge oyunu imgelerine benzer imgeler baskın olarak görülebilmektedir. Boş kâğıdının üzerinde yavaş yavaş beliren insanlar “*tam da Karagözdür*”.¹¹⁷ Bundan sonraki “Phallisme” dizisinde de aynı izlek görülebilmektedir. (resim18) Ayrıca “Phallisme” dönemi Yüksel Arslan’ın gerçeküstücülerin otomatizm tekniğine de en çok yaklaştığı dönemdir. Görsel bilinçaltında biriken imgelerin güçlü bir dışavurumu söz konusudur. Bu dönemde “*(...) yaratıklar, acayip phallus ve başka organ biçimleri, çiftleşme görüntüleri, bilinçaltından gelen olağanüstü biçimlerin dışavurumları ve karabasan benzeri imgeler*”¹¹⁸ ortaya çıkmıştır.

Sanatçı, Doğu kültürlerinden gelen görsel bir izleği özümseyip diğer taraftan bilinçaltının potansiyellerini kullanarak kendine özgün bir üslup geliştirmiş ve 1950’lerde Çağdaş Türk Resim Sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Tüm bunların yanında ilk çalışmalarında kullandığı pastel boyaların yerini, modern dönemde dışlanmış olan toprak, kömür, yumurta akı, vb. gibi doğal malzemelerin alması da onu farklı bir konuma taşımıştır. Bu malzemeler onun sanatında, sadece modern dönem öncesini değil, tarih öncesine kadar dayanan geniş bir dönemi de sorgulatmaktadır. “*Yüksel Arslan’ın kurduğu dünya, yazın’ın, felsefenin, resmin, arkeolojinin, halk sanatlarının sınırlarında kurulmuş bir dünyadır. Dolayısıyla birçok benzeri olan, ama bir tek benzeri olmayan bir dünyadır.*”¹¹⁹

¹¹⁷ L. Yılmaz, “*Katedilmiş Yolların Dışında*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, s.13

¹¹⁸ O. Duru, “*Yüksel Arslan: Arture’lerin Yaratıcısı*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog s.32

¹¹⁹ F. Edgü, “*Yüksel Arslan’ın Son Resimleri, Özümsemiş Etkilerden Yaratıcı Etkilere*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, s.175



Resim. 18: Yüksel Arslan, Phallisme, 1958, 31.5x16.5 cm.,
Sencer Divitçioğlu Koleksiyonu

4.3. Sürrealist Rüya Mekânı ile Doğu'lu Mekânın Yüksel Arslan Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi

Sürrealizm 19. yy sonlarından itibaren önceki geleneklerle kıyaslandığında Batı sanat tarihi içinde köklü bir kırılmaya yol açmıştır. Batının perspektif kurallarını uygulamaya başlamasıyla oluşan özne merkezci bir bakışı, bu bakış açısından kaynaklanan dış dünyanın temsili kurgusunu ve 17. yy'da Descartes'ın öne sürdüğü Kartezyen uzamı bir anlamda ortadan kaldırma yollarını aramaya girişmiştir. Birbiriyle iç içe geçmiş bu kavramların karşısına, otomatizm ve rüyalarla dolaysızca ele geçirilen bilinçaltının yıkıcılığını koymuştur.

Bilincin ortadan kalktığı otomatizmle hedeflenen; bilinçaltına ulaşmanın bir yolu olan rüyanın kendisinin dolaysız bir aktarımını gerçekleştirmektir. Yani otomatizm, rüya ile rüya aktarımı arasındaki mesafenin kapandığı bir eşzamanlılık olarak düşünülmektedir. Sanatçı bir “şey”i başka bir “şey”e aktaran aracı bir rol üstlenmektedir. Burada kendiliğinden gerçekleşen bir süreç söz konusudur. Breton André Masson’un desenlerine bakarak otomatizm hakkında şunları dile getirmektedir:

“Ressamın eli gerçekten onunla (André Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar.”¹²⁰

Böyle bakıldığında otomatizm aynı vecd halinde gerçekleşen bir yöntem gibi görünmektedir. Ancak öznenin kendinden ve bir anlamda aklından feragat etmesi, sürrealizmde kişiye özgü bir bilinçaltıyla eşitlenmektedir; kendini aradan çeken özne bu sefer de kendi bilinçaltıyla özdeşleşmeye çalışmaktadır. Otomatizmi Zeynep Sayın şu şekilde ifade etmektedir:

“Kendine özgü bir bilinçdışına sahip özne ile kendi bilinçdışını yazan arasındaki (ya da Lacan’ın deyimiyle konuşan özne ile konuşulan özne arasındaki) yarılma görmezden gelme denemesidir bu. Ne var ki arzulayan ve konuşulan özne ile konuşan özne asla aynı özdeşliğe sahip değildir. Daha doğru ifade edersek, özneyi özne olarak belirleyen özellik zaten daha baştan konuşan ve imgeselleştiren özne ile arzulayan öznenin ayrışma halidir: İkisi arasındaki ilişkiyi belirleyen nitelik bir özdeşlik değil, yarılma kipidir. Oysa gerçeküstücülük, otomatik yazım sayesinde bu ikisi arasında açılan yarığı kapattığını söylemekte, öznenin kendi kimliğinden feragat ettiği için bunu yapmaya kadir olduğunu düşünmektedir (...).”¹²¹

Dolayısıyla özne bilinç düzeyinde olmasa da bilinçaltı düzeyde hala varlığını korumaktadır. Burada aynaya bakan özne ile aynadaki imgesini bilinçaltı düzeyde eşitlemeye çalışan bir bakış söz konusudur. Sürrealizmin birleştirmeye çalıştığı, Lacan’da hiçbir zaman doyurulamayacak bir eksiklik olarak ifade edilmektedir. Özne

¹²⁰ R. Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, Çev. Sezer Tansuğ, s.39

¹²¹ Z. Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.121-22

bu eksikliği doyumak adına bir tekrara girmektedir. Her seferinde kendi travmatik geçmişini bir tekrara tabi tutarak sürekli yinelemektedir. Dolayısıyla;

“-gerçeküstücü özne, kendini kendi benliğini yitirirken yaşantılamakta, bilinçdışının bu eşsiz yaşantısını, okuyan ve bakan gözlere sunmakta, gören rüyayla görülen rüyayı aynılamakla yetinmeyip imgeye bakan yabancı gözü de kendi varoluşsal yaşantısıyla denkleştirmektedir.”¹²²

Burada klasik anlamdaki yanılsamacılık ilkesi, farklı bir noktadan gelerek tekrar bir yanılsamacılığa yol açmaktadır. Bakışı kendi bilinçaltıyla sabitlemektedir sürrealizm. Bu yanılsamacılık ilkesini, birebir dış dünyanın temsili vasıtasıyla değil, düşsel imgeyi düşün temsili olarak ortaya koyduğu için bir anlamda devam ettirmektedir ve aynı zamanda tüm yöntem ve çabalarına rağmen Descartes'tan beri süregelen Kartezyen anlayıştan kurtulamamaktadır. Hal Foster gerçeküstücülerin içinde bulunduğu çelişkiyi şu şekilde ifade etmektedir;

“Gerçeküstücülüğün paradoksu, en önemli uygulayıcıların kararsızlığı şudur: Bulmaya uğraşsalar dahi, bu noktanın kendilerine nüfuz etmesini istemezler; zira gerçekle hayal, geçmişle gelecek yalnızca tekinsizlik tecrübesiyle bir araya gelir, uğrunda göze alınan tehlike ise ölümdür.”¹²³

Ulaşmaya çalıştıkları nihai nokta, tekrardan özne merkezci bir bakışa evrilmektedir. Bu, bir anlamda “aşkınlık yanılsamasıyla”¹²⁴, eleştirilen uzamın tekrar içinde bulunmaktır. Gerçeküstücülükte gerçeklik olarak kavranan nokta ölümle karşı karşıya gelmektedir. Burada daha iyi kavramak adına hemen bir karşılaştırma yapmak gerekirse tasavvufta ve dolayısıyla Doğu düşüncesinde ölüm korku uyandıracak bir şeyden çok salt biyolojik ölümle sınırlandırılmamaktadır. Benliğin aradan çekilmesi bu dünyadaki bir ölüme işaret etmektedir ve bu, fenâ yani yok oluş anlamına gelir. Bu noktada dünya hayâl âleminin kendisidir. Böyle bir yok oluş zaten baktığı her nesnede hayâl görmektedir. Dünyayla bir özdeşlik kurmak yerine hayâl âleminin içinde eylemektedir. Sürrealizm ise bilinçaltının kendisiyle bilinçaltı imgesini eşitlemek isteyerek, kendi geçmiş travmalarının tekrarını yaşantılamaktadır

¹²² Z. Sayın, a.g.y., s.167

¹²³ H. Foster, *Zoraki Güzellik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, Çev. Şebnem Kaptan, s.20

¹²⁴ Z. Sayın, a.g.y., s.169

ve bu tekrarı bir taraftan güzellik diğer taraftan geçmiş ve gelecek olasılıkları içinde barındıran, tüm zıtlıkları birleştiren bir mutlaklık olarak kutlamaktadır. Aslında “*Haz ilkesi, travmanın dehşetiyle yer değiştirmiş, onu ikame eden bir gösteriye evrilmiştir.*”¹²⁵ Bu durumu güzellik ya da bir mutlaklık olarak değil, tekinsizlik kavramıyla ifade eden Hal Foster da şunları söylemektedir: “*(...) tekinsiz dallanıp budaklandığında, gerçeküstücünün sevgiye ve özgürleşmeye olan inançlarına aykırı düşer. Yine de tezahürlerinin ve hatta her tür bastırılmış materyalin yeniden ortaya çıkışının cazibesine kapılmış haldedirler.*”¹²⁶ Dolayısıyla sürrealizmde teori ve pratik arasında bir mesafe olduğu söylenebilmektedir. Bütünsellik tasavvuruyla Rönesans sonrası oluşan göz merkezci mekanizmayı sarsmak isterken, travmatik geçmişinin, düşlerinin ya da hayallerinin temsili resmini yaparak onu göz merkezci bir konuma tekrar oturtmaktadır.

“*Batı kültüründe, görmeye tarihsel olarak duyuların en soylusu olarak bakılmıştır ve düşünmenin kendisi görme terimlerinde düşünülmüştür.*”¹²⁷ Dolayısıyla kaçınılmaz olarak görme algısının değişime uğratılması, aklın yadsındığı bir bakış ta bile yine bir anlamda aklın sınırları içinde kalmıştır. Bu noktada “*Yeniden Doğuş yıllarını ve sonrasını belirleyen imge ile gerçeküstücü imge arasında yer değiştiren, sadece görünen tasviri*”¹²⁸ olmuştur. Işıkla aydınlanan salt dışsal dünya tasviri yerine, içsel dünyanın sarsıcılığının tasvirini yaparak, bu tasviri bakışı doyurmak adına gözlere sunmuştur. Birinci bölümde üzerinde durulan Osmanlı minyatürlerinde ya da gölge oyunlarındaki mananın, dışarıdan bakan gözü sabitleyerek özgür bırakmasının aksine, burada salt görme duyusuyla ilişkilendirilen bir sabitlik söz konusudur.

Görme duyusunun temsille olan bağlantısı ise dikeylik yataylık ilişkisi üzerinden okunabilmektedir. Yine birinci bölümde üzerinde durulmuş olan bu konuyu burada biraz daha açmak gerekirse, psikanaliz ve dilbilim alanlarına da konu olan dik duruşun, insanlığın uygarlaşmasıyla bir koşutluk oluşturduğu düşünülmüştür. Sigmund Freud, “*Uygarlığın Huzursuzluğu’nda dik duruşa geçişle birlikte, temel duyumuz olan koku almanın yerini görmeye bıraktığını ileri sürmüştür.*”¹²⁹ İnsanın

¹²⁵ Z. Sayın, a.g.y., s.170

¹²⁶ H. Foster, a.g.y., s.19

¹²⁷ J. Pallasmaa, *Tenin Gözleri*, Yem Yayınevi, İstanbul, 2011, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s.19

¹²⁸ Z. Sayın, a.g.y., s.170

¹²⁹ E. Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan Süfli ve Şerefli, Hayvani ve Erotik, Şeytani ve Deli*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, s.56

iki ayağı üzerine dikilmesiyle görme duyusu önem kazanırken, diğer taraftan da insan birebir içine dâhil olduğu, bir bukalemun gibi koordinatlarını aldığı bir mekândan koparak, mekânı salt yer-yön ekseninde belirlemeye girişmiştir. Mekânın içindeyken dışına çıkarak, görme duyusuyla ona egemen olmaya başlamıştır. Dikey eksenli bu bakış sonucu resim de mekânın temsiline dönüşmüştür ve bu daha önceden de söylenen öznenin bireysel bakışının bir sonucudur.

*“Başını çevirip kendi etrafında dönerek çevresine ilişkin panoramik bir görüş kazanan insan, sadece ufki bir görüş kazanmamış, bu müşahade zihinsel bir sürece de öncülük etmiştir.”*¹³⁰ Bu anlamda başın ve dikey eksenin egemenliğinden kurtularak, tekrar insanın mekâna geri dönüşü ancak yatay eksene geçişle mümkün olabilmektedir. Yatay eksen, insanı tekrar zemine, toprağa geri çağırılmaktadır. Bilinçaltının kendisi dikeylikten yataylığa geçişi mümkün kılmaktadır. Sürrealizmin de rüya mekânıyla arzuladığı böyle bir yatay eksene geçiştir. Ancak rüya mekânını temsil etmeye devam ettiği sürece dikeylikten kurtulamamaktadır. Söz konusu temsilin kendisi özne merkezci bir konum oluşturmaktadır. Çünkü dik duruş ve görmekle bağlantılıdır. Bu sadece dış dünyaya değil, herhangi bir “şey”e dışarıdan bakmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla bakmak sadece görünenin değil görünmeyen de temsiline dönüşebilmektedir. Bir başka deyişle; *“Cézanne sonrası imge, bakışın iştahını artık yalnızca benzeşen değil aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşim sayesinde de doyurabilmektedir. Çünkü görünenle benzeşmemek, tersine bir denklemle artık görünmeyenle benzeşmek”*¹³¹ anlamına gelmektedir.

Sürrealizmde *“görünen ve görünmeyen tüm gerçeğin ifade olanakları aranarak görünen gerçekliğin bir çeşit inkârına ulaşılmaktadır”*¹³² ve görünmeyen Breton’un indice dediği düşsel imgede açığa çıkmaktadır. İndice; *“(…) optik bilinçdışında geçmişe ve geleceğe dair olasılıkları buluşturan bir imgedir.”*¹³³ Tüm bu olasılıkları barındıran görünmeyen bir imgesidir ve gerçeküstücü resimde görünürlük kazanmaktadır. Dolayısıyla görünmeyen ve görünen bu noktada eşitlenmektedir. Diğer taraftan bu düşsel imge, içinde barındırdığı olasılıklarla, bilinçdışı

¹³⁰ E. Kocabıyık, a.g.y., s.54

¹³¹ Z. Sayın, a.g.y., s.189

¹³² R.passeron, a.g.y., s.36

¹³³ Z. Sayın, a.g.y., s.161

katmanlarında saklı bulunan travmalarla, sanrılarla, korkularla dolaysız bir eleştirinin de kaynaklığını yapmaktadır.

Minyatürlere, gölge oyunlarına özgü görsel imgelerde ise görünmeyen hep bir sır olarak kalmaktadır, yani görünmeyen bir imgesi bulunmamaktadır. Bu görsel imgeler, orası ve burası arasında bir manaya işaret etmektedirler ve görünmekten çok okunmak için örgütlenmişlerdir. Dolayısıyla dikeylik yataylık gibi ayrımları barındırmayan, zaten en baştan bu iki eksenin kesişiminde konumlanan imgelerdir bunlar.

Yüksel Arslan'ın sanat olmayan sanatı da bu iki çizginin kesişim noktasında belirmektedir. Yani Yüksel Arslan'da sanat ve sanat olmayanın birbirine karışması, zaten en başından böyle bir ayırım yapmamış olan ve dolayısıyla sanat olmayana işaret eden Doğuya özgü bir düşünce ile Batılı temsil mekanizmalarının arasında kendine bir ara alan açmasından kaynaklanmaktadır. Çalışmaları için *Peinture* yerine *Arture* terimini kullanması da bu ara alanı desteklemektedir.

Sanatçının kullandığı kelime, “*onu sanat –ars- ile sanat öncesi ya da sanat ötesi addedilen idrar –ure- arası bir yerde konumlandırmaktadır. (...) Ars göze seslenen bir dikilme önerirken, ure yere doğru akan bir eğim*”¹³⁴ göstermektedir. Dolayısıyla bu terim yataylık ve dikeylikle ilişkilendirilmektedir.

Çalışmalarını tuval yerine kâğıt üzerine yapan ve mekânda 3 boyut yanılısamacılığına başvurmeyen sanatçının, arka planı boş bırakması gölge oyunlarındaki hayâl perdesini andıran bir geleneğin izini sürdüğünü göstermektedir. Bu aynı zamanda Osmanlı minyatürlerine ve Siyah Kalem'e kadar uzanan sonsuz bir boşluktur. Mekânsal bir derinlik algısı oluşturmamaktadır. Figürler ise “*(...) bir perde-i hayâlde gibi boşlukta asılıdırlar ve sanki görünmez bir el, bir arzu, onları hareket ettirmektedir.*”¹³⁵ Yüksel Arslan figürlerini, arka plan karşıtlığını kıran bir bağlantı elemanı olarak konumlandırmaktadır. Bu şekilde bakıldığında, *Arture* Osmanlı ve Anadolu'ya özgü bir yazı resim geleneğinin devamı gibi, karşısına geçilip

¹³⁴ Z. Sayın, a.g.y., s.185

¹³⁵ L. Yılmaz, “*Katedilmiş Yolların Dışında*”, Yüksel Arslan Retrospektifi- Katalog, s.13

seyredilmeyi talep etmenin aksine, bakan gözü dikeylik ve yataylığı kesiştiren bir okuma eylemine davet eder gibi görünmektedir.

Ancak örneğin minyatürler üzerinden düşünüldüğünde, yazınsal metinle eşdeğere sahip figür, kendi içinde anlamsal bütünlüğe sahip bir gösterge gibidir. Bir hikâye anlatmaktan çok görünen ve görünmeyen ya da orası ve burası arasında bir bağlantı kurmaktadır. Figür bir anlamda görünmeyen (Hakk'ın) bir tecellisi olarak görülmektedir. Hayâl âleminde salındığından dolayı ne görüneni ne de görünmeyeni temsil etmektedir. Bir taraftan anlatısıyla örtüşürken, diğer taraftan bakışı kendi anlatısıyla sabitlemeyerek bakan gözü de hayal âleminin içinde gezdirmektedir. Burada bir özne olma hali ya da bir dik duruş söz konusu değildir.

Yüksel Arslan ise, Doğulu bir dizgeden gelerek bakıldığında bağlantı ögesi olarak bir manaya işaret edeceği yerde, figürlerin, ısrarla anlatımcı işlevine vurgu yaparak, onları birer anlatı ögesine dönüştürmektedir. Ancak bu ögeler anlatının birebir temsili gibi de durmazlar. *“Panofski'ye göre Avrupa resminde figürün birincil işlevi belirli bir düşünceyi anlatı sayesinde temsil etmesi, ama anlatıya dönüşmüş olan temsil sayesinde bir bakıma figürün aşılmasına ve yaşantılanmasına yol açmasıdır.”*¹³⁶ Yüksel Arslan bu noktada tersi bir geleneğin izini sürerek, figürün birebir yaşantılanmasına da engel olmaktadır. Yani figürü hem anlatı ögesi olarak hem de zemin üzerindeki yerleştirme biçimiyle, bir bağlantı ögesi gibi konumlandırarak bir gerilim alanı yaratmaktadır.

Hayali bir imge ile hayalin imgesi arasındaki bir çizgide durmaktadır figür. Bu ise bakan gözü kendi hayaliyle doldurma yanılsaması yaratarak aslında gözü gerçeküstücülükte olduğu gibi kendi anlatısıyla sabitleyen bir bakışı da engellemektedir. Otomatizmle elde edilmeye çalışılan bir imgenin aksine burada hayâl ile gerçeği daha baştan ayırtırmayan bir geleneğin izi görülmektedir.

Gerçeküstücülüğe bakıldığında, Breton'un indice olarak yücelttiği düşsel imge, uygarlık öncesi, dil ve akıl öncesi büyü ve gizemli olan bir ilkselliği içinde barındırmaktadır. Aynı zamanda geçmişi bugüne ve geleceğe taşımaktadır. *“(…) –o, ilksellik-ikincilik, doğa-temsil gibi ayrımların ötesinde yer alan mutlak varoluşun*

¹³⁶ Z. Sayın, a.g.y., s.182

kendisidir."¹³⁷ Sürrealizmin kullandığı, "nihai nokta", "mutlak kolektivite", "ritmin birliği", vb. gibi kelimeler indice'a işaret etmektedir. Oysa yukarıda da bahsedildiği gibi gerçeküstücülük, gerçekliği yıkmak için bu imgeyi tercih ederken, baştan hayâl ve gerçeği ayırarak rüyaları göze getirmektedir. Bir başka deyişle; "*Resmi rüyaya açacağına, dünyayı hayale dönüşmüş bir resme, bilinçdışının kendini temâşa ettiği ve kendini dolulukla perdelediği bir görüye*"¹³⁸ açmaktadır. Yani hayali bir imge yerine hayalin imgesini göze getirmektedir. Bu noktada indice, manaya işaret eden bir imge ile yani görünmeyenin dahi üstünü örten, onu gizleyen hayali bir imge ile görünmeyenin imgesinin bir anlamda temsiline dönüşmüş yani hayalin bir imgesi arasındaki bir noktada kesişim yaratma yanılısamasıyla belirmektedir. Yüksel Arslan'ın Arture'lerine bakıldığında da, mekâna "(...) minyatürlerle gerçeküstücülüğü kesiştiren bir olasılık kipi, ayrıksı bir indice egemendir."¹³⁹ Dolayısıyla iki farklı dizgenin kesişim noktası indice olarak belirmektedir. Yüksel Arslan sürrealizmin rüya mekânı ile Doğunun rüya âlemini kiyazmatik olarak, eşit ağırlıklı kesiştiriyor gibi görünmektedir. Burada kiyazmaya kısaca değinmek gerekirse; yunanca X harfinden (chi) harfinden gelerek oluşturulan bu sözcük, Derrida'nın öne sürdüğü bir kavram olarak, farklı istikametlerde giden çizgilerin kesişim noktasında oluşan bir sarmaldır. "(...) farklı ve bir araya getirilmesi olanaksız olduğu varsayılan düşünceleri, kalıpları ve sözcükleri kesiştirerek düzene sokan ve bütünlük oluşturmadan bütünlük yanılısaması sunan bir edası vardır kiyazmanın (...)"¹⁴⁰

Yüksel Arslan'ın bir sürrealist olarak algılanmasındaki sorunsal da bu noktada açığa çıkmaktadır. Yüksel Arslan gerçeküstücü bir sanatçı olarak görülmektedir. Nitekim 1959 yılında gerçeküstücü hareketin zayıfladığı bir dönemde sanatçı Paris'te "erotizm" başlıklı bir sergiye davet edilir. Bu sergi aynı zamanda akımı tekrardan canlandırma çalışmalarının bir sonucudur.¹⁴¹ "*Sürrealizm artık bir dereceye kadar parlak ve etkin geçmişiyle pek de iyi görünmeyen geleceği arasında bir yerde bulunmaktadır.*"¹⁴² Yüksel Arslan bu sergiye işlerini gönderemez ancak daha sonra açtığı sergiler için yurtdışında çıkan yazılarda, Türkiye'deki gazetelerde sürrealist bir

¹³⁷ Z. Sayın, a.g.y., s.160

¹³⁸ Z. Sayın, a.g.y., s.193

¹³⁹ Z. Sayın, a.g.y., s.187

¹⁴⁰ Z. Sayın, *noli me tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000, s.111

¹⁴¹ Bkz. L. Yılmaz, "*Katedilmiş Yollar Dışında*", Yüksel Arslan Retrospektifi- Katalog, s.22

¹⁴² A. Güngör, *André Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi*, YLT, İstanbul, 2011, s.15

sanatçı olarak nitelendirilir. 1961 yılında Paris'e giden sanatçı, genellikle sürrealistlerin işlerini sergilediği Raymond Cordier galerisinde "Homunculus, cucus, palus- Planus, phallus, micrococcus" adında bir sergi açar. 1964'te "Sürrealizm. Kaynaklar, Tarih, Yakınlıklar" adında bir sergiye de katılır. "Yani, sürrealist diye yaftalanması için sebep çoktur." ¹⁴³

Sanatçının özellikle Arture öncesi döneminde yaptığı çalışmalar; bilinçaltından yüzeye çıkan phalluslar, canavarımsı figürler Breton için tam da gerçeküstücülüğü yansıtan düşsel imgeler olarak algılanmaktadır. Bu noktada sanatçının çalışmaları gerçeküstücülüğe yeni bir canlılık getirmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Ancak Yüksel Arslan'ın çalışmalarında Breton'un gördüğünden çok daha fazlası bulunmaktadır. Tüm bu sergilere katılıp gerçeküstücü çevrelerde bulunmasına karşın Yüksel Arslan daha çok Breton'dan düşünsel olarak ayrılan Bataille'a özgü bir düşünceyi takip etmektedir. "Bataille'in arzusu, Breton'un bile teslim olduğu Kartezyen evreni çökertmektedir."¹⁴⁴ Metin Şenergüç Breton ve Bataille arasındaki düşünsel farkı şu şekilde dile getirmektedir;

"Sürrealizmin önde gelen teorisyeni, şair André Breton tarafından, "içimizdeki düşman" suçlamasıyla atılincaya kadar bir süre sürrealizmle flört etti. Sürrealist sanatçılar, psikanaliz yöntemiyle, bilinçaltına inip, ortaya çıkardıkları insan arzularını görselleştiriyordu. Şiddet, kurban etme, baştan çıkarma, özellikle ilgi gösterdikleri konulardı. Bataille de bu konulara ilgi duymasına rağmen, farklı bir noktadan yaklaşıyordu. Bataille, sürrealizmi, bu konuları sanat yoluyla yücelttiği, idealize ettiği yolunda eleştiriyordu. 'Sürrealizm, şiir ve resme verdiği yerle, sanatçının ürettiği işi, onun varlığının önüne koyuyor.' diyordu. Bu konuları, insan fenomenini oluşturan bütün içinde farklı farklı öğeler olarak görüyor, onları "hakettikleri" yere indirmek istiyordu."¹⁴⁵

Temelde Kartezyen evren anlayışını ortadan kaldırmak için uygulanan çoğu yöntemle Bataille da farklı noktalardan gelerek yaklaşmaktadır. Bataille iki dünya savaşı arasında Acéphale yani Başsız adlı bir hareket oluşturmuştur. Acéphale aynı zamanda 1936-39 yılları arasında sadece beş sayı çıkmış olan dergisinin de adıdır.

¹⁴³L. Yılmaz, a.g.y., s.23

¹⁴⁴Z. Sayın, *İmgenin Pornografisi, İstanbul*, Metis Yayınları, 2009, s.180

¹⁴⁵M. Şenergüç, "Sanattan Gerçeğin içi, dışı ve ötesi", <http://www.acikgazete.com/yazarlar/metin-senerguc/2006/05/26/sanattan-gercegin-ici-disi-ve-otesi.htm?print>

Bu dergide Bataille'in amaçları doğrultusunda çıkan birçok makale yayımlanmıştır. Bataille Breton'dan, oluşturduğu bir takım kavramlarla ayrılmaktadır.

Öne sürdüğü informe kavramı, mekâna egemen olmak isteyen insanı tekrardan mekânın kendisine dönüştürme arzusu taşımaktadır. Bu ise başsızlık ve dolayısıyla yataylığa geçişle ilişkilendirilir. Informe Bataille'a göre “(...) *sabit bir imge değil, varolan biçimleri yıkarak biçimsizliğe yeni bir biçim verdiği an yeniden biçimsizleşmeyi arzulayan operatif bir süreç, bir operasyon zinciridir.*”¹⁴⁶ Hikâyelerinde kullandığı metonimik anlatım biçimi, tüm bu göz merkezci bakışı bir anlamda kırmaya yöneliktir ve aynı zamanda informe kavramını anlayabilmek adına da önemli bir rol üstlenir.

“*Bir şeyin başka bir şey olarak tasavvur*”¹⁴⁷ edildiği “*anlamın belirleyicisi ve gerçeğin çıkarımcısı olan otonom bir ego*”¹⁴⁸ ima eden metaforun aksine metonimi, “*(...) düşünceyi yatay ve eşit olarak yönlendirir. Metonimide imge ya da işaret, kendisini bir parça olarak ve diğer bir parçaya bağlayan ya da parçasını oluşturduğu bir bütünle ilişkisini ifade eden bir şey anlamını*”¹⁴⁹ taşımaktadır. Metoniminin kurduğu bağlantılar somut ve gerçekçidir. “*Maddesel referans ya da bağlantıların akışını kesecek ideal anlamlar barındırmadığı için, anlamın metonimik retoriksel tarzda yanal yayılımı potansiyel olarak sınırsızdır.*”¹⁵⁰

Örneğin “Gözün Hikâyesi” adlı kitabında Bataille'in metonimiye başvurarak ilişkilendirdiği nesnelere, somut ve maddesel olarak birbirleriyle bir bağlantı kurarken, diğer taraftan bu biçimsel bağlantılar bir biçimsizliğe ve sınırsız çağrışımlara açılmaktadır. Bu noktada Yüksel Arslan da aslında aralarında nedensel bir ilişki bulunmayan nesnelere biçimsel ve somut bir şekilde bir araya getirmektedir. Bu ise Bataillevari bir metonimik ilişkiyle sonsuz çağrışımlara yol açmaktadır. Örneğin güneş ışınlarının yeryüzüne süzülmesi ile sidik arasındaki ilişki sadece renk ve akmak üzerinden kurulmaktadır. Burada nedensel bir bağlantıdan çok, biçimsel bir bağlantı söz konusudur. Ancak bunların birbirlerine zincirlenmesi anlatıda bir

¹⁴⁶ Z. Sayın, a.g.y., s.310

¹⁴⁷ N. Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s.210

¹⁴⁸ D. Kellner, M. Ryan, “*Metafor, Matonimi*”,

<http://piktobet.blogspot.com/2011/05/metaformetonimi.html>, 2011

¹⁴⁹ D. Kellner, M. Ryan, a.g.y.

¹⁵⁰ D. Kellner, M. Ryan, a.g.y.

biçimsizlik ve sınırsızlık öne sürmektedir. Yüksel Arslan'ın Arture'lerinde Osmanlı mezar taşlarının bedenlere dönüşebilmesi, bu mezar taşlarının ya da Tanrıya işaret eden minarelerin falluslarla bir arada okunabilmesi, böyle bir metonimik anlatıyla bir araya gelip, başsızlıkla ilişkilendirilen bir yataylığa davet etmektedir (resim19,20). Diğer taraftan Bataille'in erotizmini de takip eden bir düşüncenin sonucu gibi de görülebilmektedir. Susan Sontag Bataille'in kullandığı baskın erotik unsurlar için şunları dile getirmektedir: "*Bataille'in aşırı erotik deneyimle karşı karşıya getirdiği şey, onun ölümle yeraltındaki bağlantısıdır. (...), her eyleme hakikaten "ölümlü" hissettiren bir ağırlık, rahatsız edici bir yerçekimi kazandırmaktadır.*"¹⁵¹ Bataille erotizmin cinsellikle değil, daha çok ölümle bağlantılı olduğunu hissettirmektedir. Arture'lerde de "*(...) ölümün yüzünü fallüsle görünür kılan, cansız bir bedenin izini fallüste taşıyan ve ölümü gerdek gecesi olarak kutlayan bir anıştırma vardır.*"¹⁵² Fallusların Arture'lerde ortaya çıkması bir tarafıyla Bataille'la ilişkilendirilebilir. Bu türlü ortaklıklar; erotizm ile ölümün iç içe geçişi, fallizm, metonimik anlatımlar, vb., retinal gözü ortadan kaldırma yöntemleri olarak, yataylıkla sonuçlanmaktadır. Yüksel Arslan'ın da "*Kalkan ve inen Karagöz kîriyle informe'yi ilişkilendirebilmesi de bu yüzdendir. Gölge oyununun teknik olanaklarından yararlanarak yapar bunu.*"¹⁵³

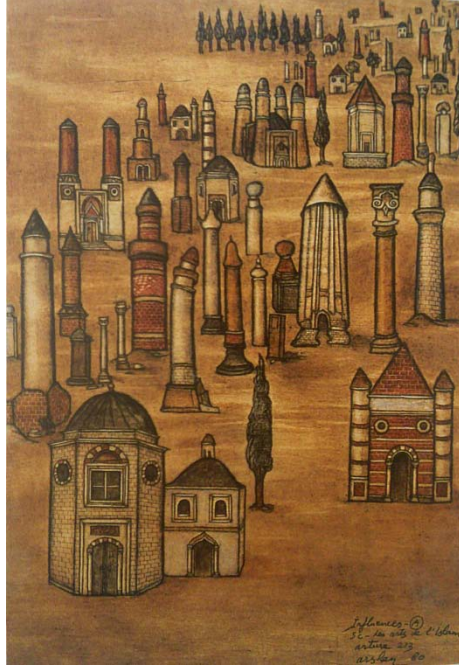
Tüm bu bilgilerden yola çıkarak düşünüldüğünde sanatçı doğulu ve batılı dizgeleri kiyazmatik olarak keşiştirmiş olsa bile bu çizgiler birbirinden ayrılarak farklı yönlere doğru gitmektedir. Yüksel Arslan sürrealizmin kendi içindeki paradoksunu yenerek bir anlamda gölge oyunlarının, Kazvini'nin Acaib ül-mahlûkat ve Garaib ül-mevcudat'ının ve dolayısıyla Siyah Kalem'in izini süren bir yere doğru gitmektedir. "*Yüksel'in gerçeküstücülüğü (Surréalisme), alt-bilinç mekanizmasının işleyişinden ve bu işleyişin doğurduğu şaşırtıcı sonuçların tespitinden çok, alt-bilincin evrensel ve tabii muhtevasının tespitine yönelmiştir.*"¹⁵⁴

¹⁵¹ G. Bataille, *Gözün Hikayesi*, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2004, Ek: Susan Sontag, "*Pornografik İmgelem*", s.157

¹⁵² Z. Sayın, a.g.y., s.191

¹⁵³ Z. Sayın, a.g.y., s.192

¹⁵⁴ S. Hilav, "*Arslan'ın Sanatı Üzerine*", Yüksel Arslan Retrospektifi- Katalog, s.83



Resim. 19: Yüksel Arslan, Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları), 1980, 30x21 cm.,
Besi Cecan Koleksiyonu



Resim. 20: Yüksel Arslan, Arture 305, Etkiler (B)-40b (A. Artaud), 1983, 30x21cm.,
Martagex Koleksiyonu

Sanatçı 1965 yılında yazdığı, “L’Arture contre La Peinture” (Arture Resme Karşıdır) başlıklı yazıda açıkça resme karşı olduğunu dile getirmektedir. Bu karşı çıkış sadece klasik anlamdaki bir resim geleneğine değil, aynı zamanda da sürrealist bir geleneğe de karşı çıkışını yansıtmaktadır. “(...) *sürrealizmle arasına mesafe koymuştur. Duchamp ve Picabia’yı yıkıcılıkları için, sürrealizmi ise geçmiş güzel günlerin hatırına sever ama onlardan değildir. Ben farklıyım demektedir.*”¹⁵⁵ Philippe Kreps’e yazdığı mektupta da akıma karşı tavrını şu şekilde dile getirmektedir Arslan;

*“Madem ki Duchamp’tan söz ettin, başlarda onu ve ‘seyircinin ırzına az rastlanır pozisyonlarda geçmek gerek’ diyen arkadaşı F. Picabia’yı nedense pek beğeniyordum. Ama Duchamp’ın Duchamp, Picabia’nın Picabia, gerçeküstücülerin de küçük bir gerçeküstücüler sürüsü olduğunu anlamakta gecikmedim: Bu sanatçıların hepsi benden on yıllarca önce doğmuştu; demek ki tam bir ölüm çukuruymuştu bu!”*¹⁵⁶

Yüksel Arslan kendini sürrealist olarak görmemektedir ve bunun haklı sebepleri bulunmaktadır. Yüksel Arslan sanatının arka planına, Michel Foucault’nun “Kelimeler ve Şeyler” adlı kitabı üzerinden bakılacak olursa; bu kitabın özellikle önsözünde tartışılan konu, bu sanatı aydınlatmak adına önemli bir rol üstlenir.

Kitabın önsözü, Arjantinli yazar Jorge Luis Borges’in bir Çin Ansiklopedisindeki hayvanların tasnifini dile getirişi ve bu tasnif sisteminin yol açtığı bir dizi tartışmayı içerir. Bu ansiklopedide hayvanlar şu şekilde sınıflandırılmıştır:

- a) *İmparatora ait olanlar,*
- b) *içi saman doldurulmuş olanlar,*
- c) *evcilleştirilmiş olanlar,*
- d) *süt domuzları,*
- e) *deniz kızları,*
- f) *masalsı hayvanlar,*
- g) *başıboş köpekler,*
- h) *bu tasnifin içinde yer alanlar,*
- i) *deli gibi çırpınanlar,*

¹⁵⁵ L. Yılmaz, a.g.y., s.23

¹⁵⁶ L. Yılmaz, a.g.y., s.23-4

- j) sayılamayacak kadar çok olanlar,
k) devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler,
l) vesaire,
m) testiye kırmış olanlar,
n) uzaktan sineğe benzeyenler”¹⁵⁷

Batılı bir düşünce sistemi içinden gelerek düşünüldüğünde bu tasnif sistemi, belirgin bir kategori altında toplanmanın imkânsızlığını ortaya koymaktadır. Foucault bu tasnif sistemi için şunları dile getirmektedir:

“Bu sınıflandırmanın yol açtığı büyülenmenin içinde bir solukta ulaşılan nokta, bir kıssadan hissenin lehine olmak üzere, bize başka bir düşüncenin egzotik cazibesi olarak işaret edilen şey, bizimkinin sınırlandırıcıdır: bunu düşünmenin çırılçıplak olanaksızlığı.”¹⁵⁸

Burada olanaksız görülen, Çin’de hiçbir ayırım gözetmeyen hayâl ile gerçeğin iç içe geçmişliğinin Batılı bir düşünce sistemi içinde tam olarak kavranamayışını ifade etmektedir. Bu sınıflandırmada hayâl ile gerçek arasında bir ayırım bulunmamaktadır. Örneğin başıboş köpekler ve masalsi hayvanlar aynı kategori altında toplanabilmektedir. Borges, Çin’de böyle bir ayırım bulunmayışını P’u Sung-Ling’in “Konuk Kaplan” adlı kitabının önsözünde şu şekilde ifade etmektedir:

“Çin’de yazılan gerçekçi ve oldukça uzun romanlar özellikle gerçekçi oldukları için doğaüstü olaylarla doludur; çünkü bu ülkede olağanüstü olaylar imkânsız ya da gerçekdışı olarak algılanmazlar.”¹⁵⁹

Burada esas olarak hayallerle görmek ve hayalleri görmek arasında temel bir fark bulunmaktadır. Hayallerle görmek zaten en baştan hayâl ile gerçeği birbirinden ayırmamaktadır. Bir anlamda; “Gerçek ile kurgu arasındaki ayırımın kendisi kurgudur(...)”¹⁶⁰

¹⁵⁷ M. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, s.11

¹⁵⁸ M. Foucault, a.g.y., s.11-2

¹⁵⁹ G. Y. Demir, “Borges’i Niçin Öldürmeliyiz?”, *Borges’le Söyleşiler*, Richard Burgin (ed.), Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2009, çev. Hatice Esra Mescioğlu, s.16, alıntı, P’u Sung-Ling, Konuk Kaplan, Borges’in Önsözü, çev. Mukadder Yağcıoğlu-C. Hakan Arslan, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.11

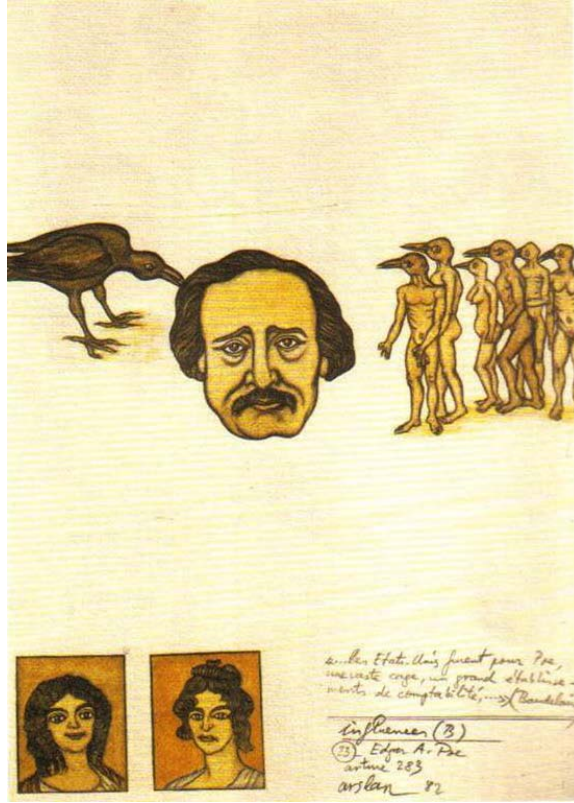
¹⁶⁰ G. Yavuz Demir, a.g.y., s.16

Bu noktada birinci bölümde tartışılan Kazvini'nin “Acaib ül-mahlûkat ve Garaib ül-mevcutat” adlı doğa tarihi atlası tekrar ele alınacak olursa, burada bahsedilen Çin Ansiklopedisiyle arasında bir takım paralellikler görülmektedir. Bu evrenbilim kitabındaki kanatlı hayvanlar, yarı hayvan-yarı insan görünümündeki figürler, vb., tüm bunlar gerçekmiş gibi sunulmaktadır. Çünkü Borges'in de söylediği gibi bu kitapta da olağanüstü gibi görünen figürler, olağanüstü karşılanmazlar, bunlar aslında hayali oldukları için gerçekçidirler. (resim21)



Resim. 21: Zekeriya bin Mahmut el Kazvini, “Acaib ül-mahlukat ve garaib ül-mevcutat” (Wonders of Creation), 13.yy

Aynı izlek birinci bölümde Siyah Kalem figürleri için de tartışılmıştı. Tüm bu görsellere bakılıp tekrar Yüksel Arslan'ın Arture'lerine dönüldüğünde burada da insan tarihi atlaslarıyla karşılaşılmaktadır (resim22). *“Bütün resimlerinde ve bütün dizilerinde koskoca bir uygarlık tarihini anlatmaya girişir Arslan; yaptığı homo erectus'tan bu yana insanın ve yapı malzemelerinin resimli tarih atlası gibi bir şeydir.”*¹⁶¹



Resim. 22: Yüksel Arslan, Arture 283, Etkiler (B)-23 (Edgar A. Poe), 1982, 30x21cm., Eser ve Cenk Ögün koleksiyonu

Bu noktada sürrealizmde olduğu gibi rüyaların aktarımı değil, rüyaları yorumlayan, hayal ile gerçek arasında köprü kuran bir anlayış hâkimdir. Bu yorumlama bir gerçekliğe varmaktan öte rüya içinde rüyaların yorumlanmasıdır. Burada sürrealizmin aksine çok daha başka bir geleneğin baskın olduğu görülmektedir.

¹⁶¹ Z. Sayın, a.g.y., s.182

Yüksel Arslan, suretlere gerçek gözüyle bakan Hz. Yusuf'un ya da düşsel imgelerin (indice) gerçekliğine inanan sürrealizmin içine düştükleri paradokstan kendini kurtararak, bir düşünceyi kendi yorumuyla değil, düşüncenin kendisini görünür kılmaktadır. *“Yüksel Arslan bir düşünceyi resimleyen değil, onu resmedendir. İllüstratör'lüğünü bu anlamda yorumlamak gerekir.”*¹⁶²

Sanatçı Doğulu ve Batılı gelenekleri kiyazmatik olarak kesiştiriyormuş gibi görünse bile aslında tercihini hayallerden yana kullanmaktadır; hayalin resmini yapmak ta değil, hayalin kendisini görünür kılmaktadır. Buradaki hayal ne öte dünya tasviri ne de sürrealizmde olduğu gibi rüyaların tasviridir. Daha önce de tartışılmış olan berzah âlemi, ya da hayalin kendisi söz konusudur. Bu noktadan yola çıkıldığında Yüksel Arslan'ın arture'leriyle Osmanlı minyatürleri arasında da birtakım bağlantılar kurulabilmektedir. *“Osmanlı minyatürlerinin resim düzlemi de bir ara dünyaya, bir berzah âlemine açılmaktadır. (...). Osmanlı bu yaşadığımız dünyayı bir hayal âlemi olarak tasvir etmektedir.”*¹⁶³ *“Osmanlı'nın özgünlüğü tam da buradadır: bekayı, sadece bu dünya hayatının ötesinde değil içinde de göstermektedir.”*¹⁶⁴

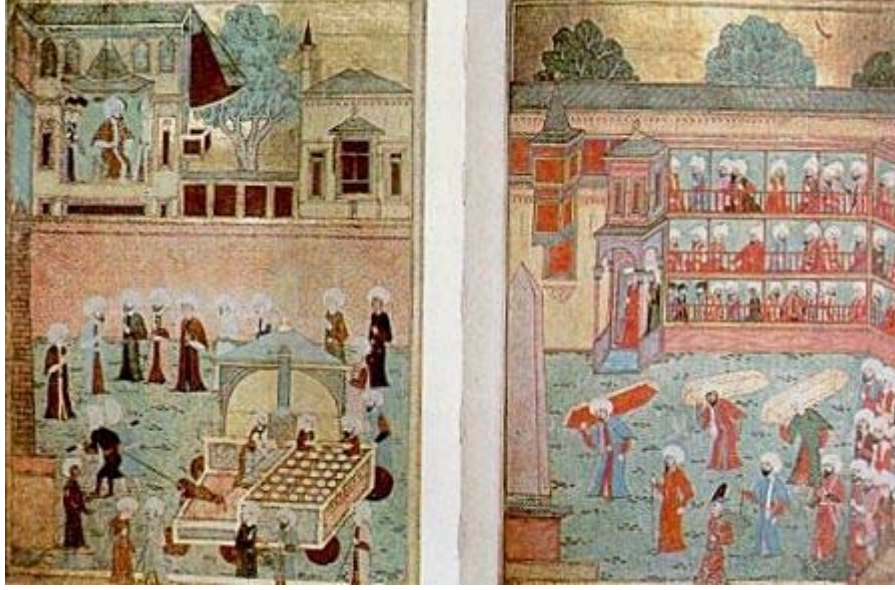
Sezer Tansuğ'un 1961'de yayınlanan “Şenlikname Düzeni” adlı kitabında tartışılan sürekli tasvir meselesi böylesine bir hayal âlemine denk düşmektedir. Tasvirler adeta sinematografik bir rüya akışı gibi birbiri ardına sıralanır. Örneğin 3. Murad surnamesi'ndeki minyatürlerin baş nakkaşı *“Osman, bir film şeridi gibi ilk günden son güne kesintisiz olarak ayrı olayların birbirine bağlandığı bütün sahnelere gözle görülür bir hareket akıcılığı vermiştir”*¹⁶⁵ (resim23). Sağdan sola doğru okunan ve aynı zamanda bakılan bir akış söz konusudur. Ancak buradaki sıralama ya da sürekli tasvirler batılı bir sinema eseri niteliğinde değil, Tansuğ'un kullanmış olduğu bir ifadeyle farklı bir “öz bütünlemesiyle” bir araya gelmektedirler.

¹⁶² F. Edgü, Yüksel Arslan Retrospektifi- Katalog, s.262

¹⁶³ Ö. Hemiş, *Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2012, s.274

¹⁶⁴ Ö. Hemiş, a.g.y., s.278

¹⁶⁵ S. Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.22



Resim. 23: Nakkaş Osman, Ekmekçi esnafının gösterisi, 1582

Hayal âlemiyle olan bağlantıyı daha sağlam bir şekilde kurabilmek adına bu konuyu biraz daha açmak gerekirse Tansuğ'un yaptığı, 1066 tarihli, asıl ölçüleri 0,5 metreye 70 metre uzunluğunda olan, İngiltere'nin Norman istilasına uğramasını konu alan ünlü Bayeux halısı ile Osmanlı minyatürleri arasındaki karşılaştırma büyük önem taşımaktadır. *“Tansuğ'un dikkat çektiği gibi halı –eğer kitap ile son derece örtüşen çizgi roman fikri üstünden düşünmek yeterince “sanatsal” görünmediği için sürekliliği böyle ifade edeceksek- “sinemasal anlatıma” doğru nüveler taşıyan bir örnektir.”*¹⁶⁶ *“Bu anlatımın gereği olarak belli bir akışı olan bir olayı başından sonuna kadar ele alan halıda, belirli güçlerin karşılaşması dramatik bir gerilimle yansıtılmaktadır”*¹⁶⁷ (resim24, 25).

¹⁶⁶ Ö. Hemiş, a.g.y., s.270

¹⁶⁷ Ö. Hemiş, a.g.y., s.271



Resim. 24: Bayeux Halısı (detay), Kral Edward'ın ölümü, 1066



Resim. 25: Bayeux Halısı (detay), Hastings Muharebesi ve Harold'un öldürülmesi, 1066

Diğer taraftan Tansuğ'un Osmanlı minyatürleriyle ilgili söyledikleri dikkat çekmektedir:

“Bu sürekli tasvirler bir sinema eserinin sürekliliğini de andırıyorlar. Ama bir sinema eseri bu tasvir dizilerinden farklı olarak yapısında, dramatik gerilimli bir bütünlemeyi taşıyor. Bir film senaryosu ilerde gerçekleştirilecek olan sinema eserinin dinamik bir gerilim etkisine varmasını gözetmek zorunda. Oysa bu tasvir dizileri hem ele aldıkları konunun özellikleri, hem de tasvir ilkeleri bakımından dramatik bir gerilim etkisi taşıyorlar. Bu minyatürlerdeki gerçekçi eğilimleri eklemeci, parçalı bir anlatım tekniğinin derine ittiği bir geliştirme niteliği içinde görmek gerekiyor.”¹⁶⁸

Tansuğ'a göre; *“Minyatürler içten derinden bir öz bütünlemesiyle farklı bir gerçeklik planında kalmak yolunu tutuyor.”¹⁶⁹* Bu noktada iki farklı geleneğin sürekliliklerine bakıldığında, Bayeux halısında dramatik gerilim sürekliliği oluşturan temel unsurken, minyatürlerde süreklilik böylesine bir gerilim içermeden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu tasvirleri bir arada tutan temel noktanın ne olduğu önem kazanmaktadır. Osmanlı *“(…) kâinatın “bolluk, tamlik, sonsuz yinelenmesinin bizatihi kendisinin”, “düzenin” içinden okumayı önermekte, buna öykünmektedir.”¹⁷⁰* Bir hayal âlemi olarak yaşanan hayatı göze getirmektedir. Oysa Bayeux halısına bakıldığında *“(…) seçilmiş dramatik anlar ve taraf olan bir gözün stratejisiyle kurgulanan”¹⁷¹* bir hikâyeye söz konusudur. Temelde bulunan bu farklılığın ve yukarıda bahsedilen bir aradalığın kökenine inildiğinde tarihsel olarak Osmanlı'nın beslendiği tasavvuf felsefesinin izlerine rastlanmaktadır.

“Tam da bu noktada birlik ve çokluğun ontolojik gerilimini içeren sabit bir hayat sürecinden söz eden İzutsu'nun söyledikleri, şenlikname düzenini açıklar niteliktedir örneğin.¹⁷² Böyle bakıldığında şenliği eğlence içermesi dışında seyredilir kılan şey ortaya çıkar; dramatik çatışma klişelerini yerleştirmeden, seyir için bir başka dramaturji, bu şekilde kurulur.”¹⁷³

¹⁶⁸ S. Tansuğ, a.g.y., s.40

¹⁶⁹ S. Tansuğ, a.g.y., s.41

¹⁷⁰ Ö. Hemiş, a.g.y., s.274

¹⁷¹ Ö. Hemiş, a.g.y., s.271

¹⁷² Bkz. T.İzutsu, *Tao-culuk'daki Anahtar Kavramlar*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2003, Çev. A.Y. Özemre, s.72

¹⁷³ Ö. Hemiş, a.g.y., s.272-73

Burada birlik ve çokluğun yarattığı ontolojik gerilim, daha önceki bölümlerde de genişçe üzerinde durulduğu gibi, batılı anlamda bireyselliği ve dolayısıyla taraf olan bir gözün stratejik konumunu da ortadan kaldırmaktadır. *“Tasvirde amaç bireyin duygularını ya da düşüncelerini ortaya koymaktan ziyade ilahi olanın hatırlanmasıdır.”*¹⁷⁴ Dolayısıyla bu sürekli tasvirlerde peş peşe, an ve an sıralanan bir olay örgüsü yerine bizatihi saf olayların aktarıldığı bir anlayış söz konusudur.

*“Denebilir ki, bir Osmanlı, doğanın çatışma öğelerini aramadan, oluşa onun aracısız bir parçası olarak katılmıştır. Batılı ise kesin bir birey çabası ile doğayı aşmayı dener. Batı ortaçağının adsız eserlerinde bile bu davranışın izleri görülür. Batı resmi insana göre bir doğa anlayışına, bir minyatür ise doğaya göre bir insan anlayışına ulaşır.”*¹⁷⁵

Bu tasvirlerin belgesel bir nitelik taşıması da bu açıdan anlaşılabilirlik kazanabilmektedir. Özellikle Gombrich’in belgesellerden daha çok Bayeux halısını etkileyici bulmasının nedeni de böyle bir objektifliğin yerini subjektif bir bakış açısının almasıdır.¹⁷⁶ Minyatürler ise *“kesintisiz olarak bir şenliği tasvir eden, “dramatik” belirlemelere yönelmeyen, titiz, ayrıntıcı birer kayıt defteri gibi hazırlanmışlardır.”*¹⁷⁷

Bu noktada Yüksel Arslan’ın arture öncesi ve sonrası dönem çalışmalarında da insanlığın varoluşsal tarihinin başından bugüne değin adeta bir kayıt defteri gibi oluşturulduğu gözlemlenmektedir. İnsanın doğasını, düşünsel yapısını tekrar insana sunmaktadır. Matrakçı Nasuh’un *“(…) “düşüncesinde” gördüğü yerleri bir daha dolaşiyor”*¹⁷⁸ olması gibi Yüksel Arslan da arture’lerini oluştururken düşüncesinde kendini okumaktan alamadığı kitapları adeta bir daha okumakta ve aktarmaktadır. İç dünyası ve okuduğu tüm kitaplar bir nevi “sinematografik” rüya sahneleriyle bütünleşmektedir. Arslan’ın kendisi olmak yolunda attığı derin adımlar, görsel bilinçaltının etkileriyle onu hayali ve hayali olduğu için de bir o kadar gerçekçi neredeyse belgesel tadında bir üsluba yakınlaştırmaktadır.

¹⁷⁴ G. E. Özgül, Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri, *Milli Folklor Dergisi*, sayı:98, 2012, s.183

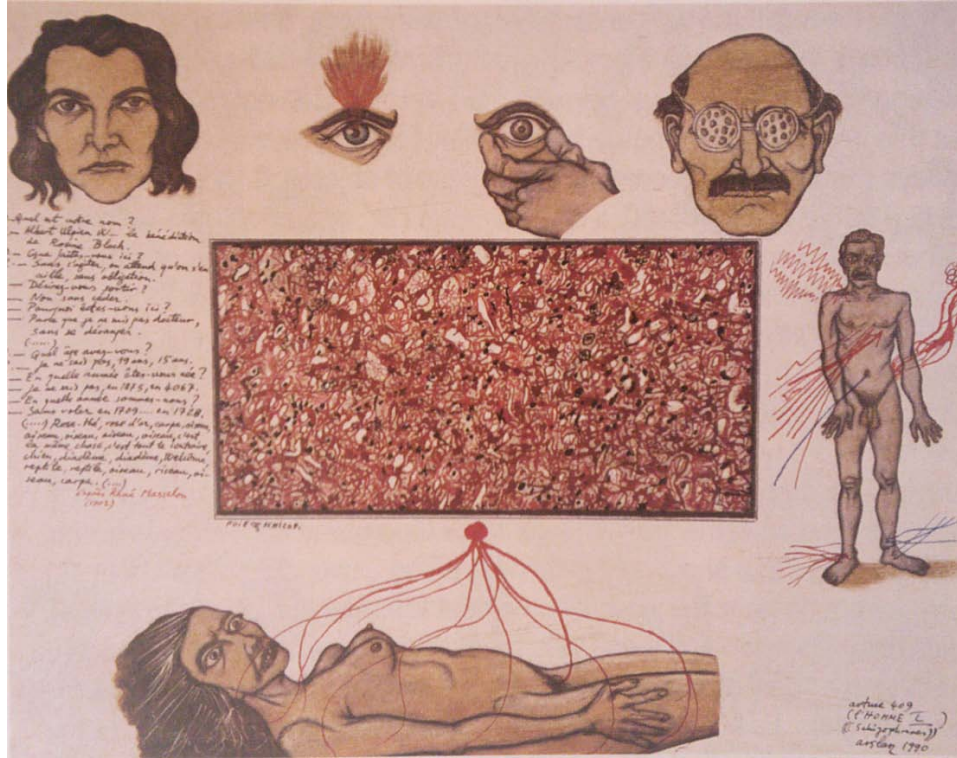
¹⁷⁵ S. Tansuğ, a.g.y., s.41

¹⁷⁶ Bkz. Ö. Hemiş, a.g.y., s.271

¹⁷⁷ Ö. Hemiş, a.g.y., s.273

¹⁷⁸ G. E. Özgül, a.g.y., s.185

Örneğin şizofrenler üstüne yaptığı bir arturede (resim26), kırmızı bir karaciğer kesitini göstermektedir sanatçı. Jacques Vallet ile yaptığı bir röportajda da şunları söyler: “Görüyorsun, karaciğer yetmezliğiyle akıl hastalıkları arasında bir bağlantı var. Belgeci bir tarafım var. İçinde kesitler, grafikler olan kitaplar bulduğumda seviniyorum. Malzemeye ihtiyacım var.”¹⁷⁹



Resim. 26: Yüksel Arslan, Arture 409, İnsan L: Şizofrenler, 1990, 35x45cm.

Burada Arslan'ın yaptığı, insan yapısını dramatize etmek değil, “doğaya göre bir insan anlayışı”na ulaşmasıdır. Özellikle “İnsan” başlıklı serisinde bir film şeridi gibi insanı insana sunmaktadır. Sanatçının arture’lerinde de farklı bir öz bütünlemesiyle bir araya gelen bir süreklilik hâkimdir. Onun yaptığı –batılı anlamda, bakışı doyurmaya odaklanan “resim” kavramıyla yola çıkılacak olursa- tek tek resimler değil, bütüne bakıldığında asıl anlamını bulan, bir süreklilik içinde bütünselliğe açılan ve tarafsızca aktarılan arture’lerdir. Bunlar belki de tanrının gözünden insan

¹⁷⁹ Jacques Vallet, ““İnsan”ın Yaratımı, Yüksel Arslan’la Karşılaşmalar”, Yüksel Arslan Retrospektifi- Katalog, s.317

doğasının acizliğini ve bir anlamda zavallılığını da dile getirmektedirler. Doğanın ya da oluşun aracısız parçalarını yani bir anlamda tanrısallığı bu şekilde hatırlatmaktadırlar. Bu noktada minyatürlerde de olduğu gibi tat almak ya da bakan kişiye tat vermek, bakışı doyurmak üzerine kurulu bir anlayış yerine, bir tat noksanlığından da söz edilebilmektedir. *“Gerçekliğin kendisinin zemininde, çokluğunda ve sonsuz yinelenmesinde “tat noksanlığı” kendisini ifşa etmektedir çünkü akışın kesintisizliği ancak böyle mümkün olacaktır.”*¹⁸⁰ Bunun altında yatan felsefe şu şekilde açıklanabilmektedir:

*“(…) hiçbir tat baskın olmazsa, “tatmanın” değeri her şeyden daha çok yoğun olur, çünkü tayin edilemez, beklenmedik olasılıkların ötesine geçer, kendini dönüşüme açar. Bu yaklaşımı Allah’a tenzih ve teşbihten kaçınarak yönelmekten söz eden İbn Arabî’nin özgürleştirici önerisine benzeştirmek de mümkündür. İşte bu nedenle ister hayat bilgisi, ister “metafizik” sezgi diyelim Jullien gibi, gerçekliğin doğal akışına etkin bir şekilde müdahil olmaya çabalamak yerine mükemmel bir açıklık ve tarafsızlıkla şeylerin gelişine kucak açarak “tadı olmayandan tat almayı” bilmek önemlidir.”*¹⁸¹

Bu şekilde düşünüldüğünde Yüksel Arslan da doğanın döngüsünü fazladan bir çaba içermeden, tekrar edercesine izleyen bir süreklilikle aslında bu döngüyü aktaran aracı bir rol üstlenmektedir. Bu tek bir kare içinde ulaşılmak istenen bir tanrısallığın ötesinde akışın içinde kendini bulan bir anlayışa da işaret etmektedir. Bu durumu yine İbn Arabî’ye dönerek örneklemek gerekirse aşağıdaki bağlantı büyük önem taşımaktadır.

“İbn Arabî, Hakk, erkek ve kadın arasındaki birliği açıklarken, bu birliğin oluşmasındaki katlanma okuru, erkek ile kadının, tanrısal yaratıcılığı deneyimlemelerinin aynı an’a tekabül etmesinin olanaksızlığını yeniden düşünmeye sevk eder. İbn Arabî’ye dayanarak ayırım olarak belirenin aslında ayırım olmadığı, birleşmenin an’ı değil süreci izlemekle mümkün olduğunu, bunun o aşkın sonucu olan hayrete bağlanabileceğini düşünmekteyim. Erkek tohumladığında, kadın ise doğum anında deneyimlemektedir tanrısallığı. Bu durum, an üstünden bakıldığında bir olanaksızlığa, birleşmenin tamlığı açısından bir imkânsızlığa karşılık gelir gibi görünmektedir. Bakış ile örneklemek mümkündür bu durumu. Doğrusal perspektif, bakışı bir odağa toplamakta, ressamın bakışını seyircinin bakışı kılmakta ve orada

¹⁸⁰ Ö. Hemiş, a.g.y., s.276

¹⁸¹ Ö. Hemiş, a.g.y., s.277

oyalanmakta, bana kalırsa sündürmekte ama vaadini gerçekleştirememektedir. Çin rulolarında ya da Osmanlı minyatürlerinde ise bakış kaydırılmakta, gezdirilmekte, bir seyir süreci içinde yol almaktadır. İşte bu süreçten söz etmekteyim: Tanrısallığın deneyimlenmesinde kesişmez görünen ve bir olanaksızlık gibi beliren durum, süreç içinde bir olanağa ve eser/iz üzerinde bir ortaklığa tekabül etmektedir.”¹⁸²

Yüksel Arslan’ın sanatındaki sürekliliğin Çin rulolarından ya da Osmanlı minyatürlerinden farkı arture’lerin sağdan sola ya da soldan sağa sıralanmamış olmasıdır ancak sanatçının arture’lerine verdiği numaralar bir sıralamayı akla getirmektedir. Bu anlamda da bir süreklilikten bahsedilebilmektedir.

Osmanlı minyatürlerine ve tüm bu bilgilerle yakından ilişkisi bulunan perspektif konusuna geri dönecek olursa yukarıda da bahsedildiği gibi minyatürler, hem bir süreç dâhilinde hem de tek tek ele alındıklarında bakışı kaydırmaktadırlar ve zemin üzerinde gezdirmektedirler. Bu tersten perspektif ya da çok merkezli bir temsilin olanaklarıyla gerçekleşmektedir. *“Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır.”¹⁸³* Bu duruma Reha Günay’ın özellikle Süleymannâme minyatürleri üzerine yaptığı geniş araştırmasında da değindiği gibi konik ve paralel izdüşüm teknikleriyle de bir açıklık getirilebilmektedir. Konik ya da merkezi izdüşüm; *“Gözün gördüğü gerçek¹⁸⁴ perspektif görünüşüdür. Belirli bir bakış noktası ve resim düzlemi vardır. Bakış noktasından çıkan doğrular, cismin konturlarından geçerek resim düzlemine düşerler.(...). Yakında olan birimler büyük uzaktakiler daha küçük görünür”¹⁸⁵* (resim27). Ne var ki burada iddia edilen bu “gerçek”, Yusuf’un gerçekliğiyle örtüşen bir gerçekliktir. Hayal ile gerçek arasındaki ayrımı hatırlatmaktadır. Paralel izdüşümde ise *“(…) bakış noktası sonsuzdadır. (...). Cismin paralel doğruları resim düzleminde bir kaçma noktasında birleşmez, yine paralel kalırlar. (...). Yakın ve uzak birimler aynı büyüklükte görülür”¹⁸⁶* (resim28).

¹⁸² Ö. Hemiş, a.g.y., s.353

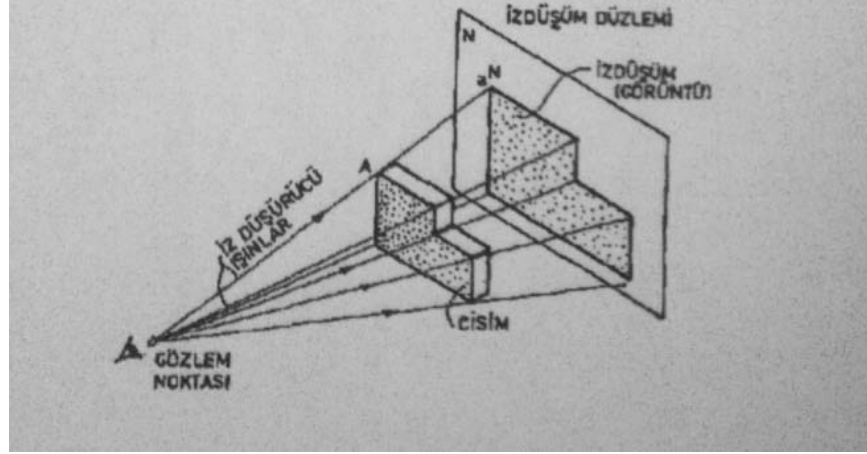
¹⁸³ P. Florenski, *Tersten Perspektif*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, Çev. Yeşim Tükel, s.43

¹⁸⁴ Buradaki bold kullanımı benim vurgumdur.

¹⁸⁵ R. Günay, *“Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri”*, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı, sayı:5, 1992, İstanbul, s.63

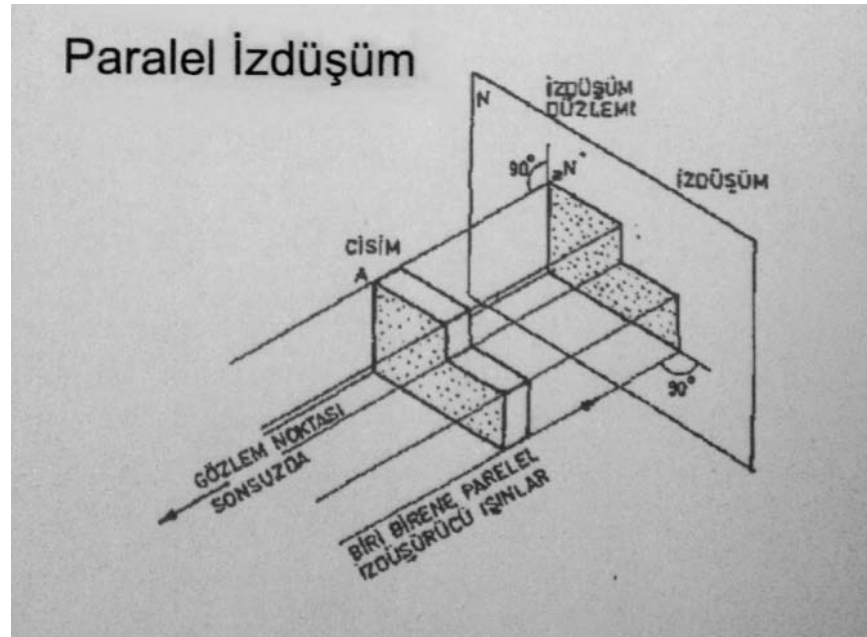
¹⁸⁶ R. Günay, a.g.y., s.64

Merkezi İzdüşüm



Resim. 27: Merkezi (konik) İzdüşüm

Paralel İzdüşüm



Resim. 28: Paralel İzdüşüm

Bakış noktasının sonsuzda olması gözü tek bir noktaya sabitlemediği gibi, oradan buraya, izleyiciye açılan bir bakışı da beraberinde getirmektedir. Minyatürlerde merkezi izdüşümün kullanılmayıp, paralel izdüşüm tekniğine rastlanmasının ve bunun dini sebeplerden dolayı gerçekleştiğinin altını çizen Reha Günay şunları söylemektedir: “Minyatürlerde paralel izdüşüm yöntemi görülür. Birkaç çizimde rastlanan konik izdüşümler bilinçli olarak değil, rastgeledir.”¹⁸⁷ Ve ardından şunları da belirtmektedir:

“Gerçek çizgisel perspektif olan konik izdüşüm hiçbir zaman minyatür sanatına girmemiştir. Gölge-ışık da minyatürlerde etkin olarak kullanılmamıştır. Bunun nedenleri arasında İslam dininin resim yasağı ve yaratma olgusunun yalnız Tanrı’ya özgü olduğu fikri yer alır. Belki bu yüzden bilinçle, üçüncü boyuttan kaçınılmış ve yüzeysellik yeğlenmiştir.”¹⁸⁸

Bu durum aynı Florenski’nin perspektifin kullanılmayıp nedenlerini belirttiği açıklamalarıyla da örtüşmektedir. Florenski perspektifin bilinmesine rağmen kullanılmayıp, belirli bir dünya görüşü uğruna gerçekleştiğini savunmaktadır ve şunları söylemektedir: “Perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını –(...) perspektifin böylesine bir iktidara sahip oluşu öznelciliğin ve illüzyonizmin ayırt edici özelliğidir- ilksel olarak reddetme tavrı, dinsel bir nesnellik ve kişilerüstü bir metafizik uğruna gerçekleşir.”¹⁸⁹ Dolayısıyla Osmanlı minyatürleri için de geçerli olan bu tanımlamadan yola çıkıldığında minyatürlerde bilinçli olarak kullanılan paralel izdüşüm, çok merkezlilik içinde değerlendirilebilecek olan bir perspektif yöntemi olarak kullanılmaktadır. Çok merkezlilik ise Florenski’nin de belirttiği üzere tersten perspektifin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin temsil biçimi olarak düşünülmektedir. Yaratıcılığın Tanrı’ya özgü olduğu düşüncesi zaten en başından bizi tersten perspektif tekniği ile karşılaştırmaktadır. Resim zemininden bakana açılan, yine tekrar etmek gerekirse oradan buraya açılan bir yapılanış söz konusudur. Böylesine bir anlayış merkezi perspektif yasalarını reddetmektedir.

Ancak örneğin hem dinsel bir tema içermeyen, hem de böylesine bir derinlik taşımayan Bayeux halısına bakıldığında burada çok merkezli perspektifin kullanılmasına rağmen tersten perspektifin olmayışı dikkat çekmektedir. Buradaki temel fark eşzamanlılık ve artsüremlilik kavramlarıyla anlaşılabilirlik kazanmaktadır.

¹⁸⁷ R. Günay, a.g.y., s.64

¹⁸⁸ R. Günay, a.g.y., s.66

¹⁸⁹ P. Florenski, a.g.y., s.53-4

Bayeux halısında ard arda sıralanan hikâyeler her karede zamanı ve mekânı mutlaklaştıran, kendi içinde kapalı, bakan gözü bu her karede donduran ve dolayısıyla yan yana sıralandığında artsüremli bir anlatım oluştururken, minyatürlerde “(...) çoklu bakış açılarının olması zaman ve mekâna da yansımaktadır. Aynı tasvir içinde farklı zamanlara dair hikâyeler yer alabilir. Tasvir zamanı mutlaklaştırmak bir yana, birçok zamanı içermesiyle ilerlemeye değil bütünsel bir zaman anlayışına dayanmaktadır.”¹⁹⁰ Bayeux halısındaki olayın akışını başlangıcından sonuna kadar an ve an aktaran artsüremli bir anlatım yerine minyatürlerde eşzamanlı bir anlatım tekniğine rastlanmaktadır. Dolayısıyla Bayeux halısında ve Osmanlı minyatürlerinde kullanılan çok merkezli temsil birbirinden farklılık göstermektedir. Aynı zamanda halıdaki “görece küçük figürlerin dikkat çekmek için örgütlenmesine yönelik ihtiyaç ile kitabın sayfaları arasında zaten kendine doğru yönelmiş olan okurun kendisiyle kalması için vaat edilmesi gerekenin aynı damardan beslenemeyeceğine yönelik”¹⁹¹ bir sonuç ta çıkmaktadır.

Tasvirlerde “zamanın ve mekânın çok boyutlu kavranışı gerçekliğin çok boyutlu kavranışından kaynaklanmaktadır.”¹⁹² Buradaki “gerçeklik” kavramı birinci bölümde de üzerinde sıklıkla durulduğu gibi görünen gerçekliğin yansıtılması değil, görünenin ötesindeki bir “gerçeklik” kavrayışıdır. Bu anlamda Reha Günay’ın Süleymannâme minyatürleri üzerine yazdığı makalesinde “gerçeklik” kavramındaki problematiğin bir şekilde tam anlaşılmadığı, daha açık söylemek gerekirse; minyatürlerde sürekli vurgulanan hayal ile gerçek arasında bir ayrım bulunmadığını ya da metafizik bir boyut taşıdığını göz ardı ettiği gözlemlenmektedir.

“ Yetkin’e göre tasvir, gerçekliği çok daha iyi yansıtması bakımından gerçekçilikten bir kopuş olarak görülmemelidir ancak bu noktada gerçekliğin nasıl kavramsallaştırıldığı önem kazanmaktadır. Modern Batı düşüncesinde gerçeklik, fizik dünya boyutlarına hapsedilmiş, sınırları belirli bir kavram iken; İslam düşüncesinde fizik dünya sınırlarını aşan metafizik bir boyuta sahiptir. Bu sebeple de Batı resmiyle karşılaştırıldığında gerçekçilikten uzaklaştığı söylenebilecek olan tasvire İslam düşüncesi ekseninde bakıldığında gerçekçi olduğu ileri sürülebilir. Koç, “İslam estetiğini, metafizikle ilgisini asla kesmeyen bir estetik olarak” görmemiz gerektiğini

¹⁹⁰ G. E. Özgül, a.g.y., s.183

¹⁹¹ Ö. Hemiş, a.g.y., s.272

¹⁹² G. E. Özgül, a.g.y., s.184

söylemektedir (2008:15). *Temsil, gerçekliği bütünüyle yakalayabilme iddiasında değildir.*¹⁹³

Dolayısıyla Günay'ın, özellikle minyatürlerdeki mimari öğelerin “*gerçeği yansıtmaya çalışan tasarımlar*”¹⁹⁴ olduğunu ifade etmesi ve bu tasvirlerde kullanılan tersten perspektifi “*tutarsızlıklar*”¹⁹⁵ olarak görmesi minyatürlere özgü farklı bir düşünce biçimini tam olarak açıklayamamaktadır. Minyatürlerde zaten en belirgin özellik olan bakış noktalarının çoğulluğunu “*bakış noktasının karıştırılması*”¹⁹⁶ olarak ifade etmesi, bunu yine bir tutarsızlık olarak görmesi ve aynı zamanda mimari mekânların işlenmesini “*bazı beceriksizlikler*”¹⁹⁷ olarak öne sürmesi, “gerçeklik” kavramının metin içinde nasıl kavramsallaştırıldığı sorusunu bir anlamda açıklığa kavuşturamamaktadır. Özellikle “*uydurma mekânlar*”¹⁹⁸ ibaresi minyatürlerdeki inceliği, hayal ile gerçeklik ayırımının ortadan kalktığı bir derinliği karşılar nitelikte görünmemektedir.

Çok merkezlilik ya da tersten perspektif kullanımı, Florenski'nin şu açıklamalarıyla da ifade edilebilmektedir: “*(...) bunların tümü ne rastlantıdır, ne de yeteneksiz bir sanatçının yaptığı hatalardır, aksine bilinçli olarak yapılmışlardır ve sanatsal yetkinliğin en üst düzeye ulaşmasını sağlarlar.*”¹⁹⁹ Ve yine Florenski'nin bir diğer açıklaması ise şöyledir:

*“Tıpkı çocuklara özgü düşünme biçiminin –ki burada söz konusu olan kesinlikle zayıf bir düşünme tarzı değil, aksine farklı bir düşünme biçimidir- her türlü kusursuzluğa değin uzanabilmesi, dahası dâhice bir güce sahip olması gibi, dünyayı temsil biçimi olarak tersten perspektif de sadece becerilememiş, yanlış anlaşılmış ya da kötü uygulanmış bir doğrusal perspektif değildir kesinlikle. Aksine tersten perspektif, özel bir dünyayı kavrama biçimi, olgun ve kendine özgü bir temsil yöntemi olarak görülmelidir.”*²⁰⁰

¹⁹³ G. E. Özgül, a.g.y., s.182

¹⁹⁴ R. Günay, a.g.y., s.60

¹⁹⁵ R. Günay, a.g.y., s.64

¹⁹⁶ R. Günay, a.g.y., s.64

¹⁹⁷ R. Günay, a.g.y., s.61

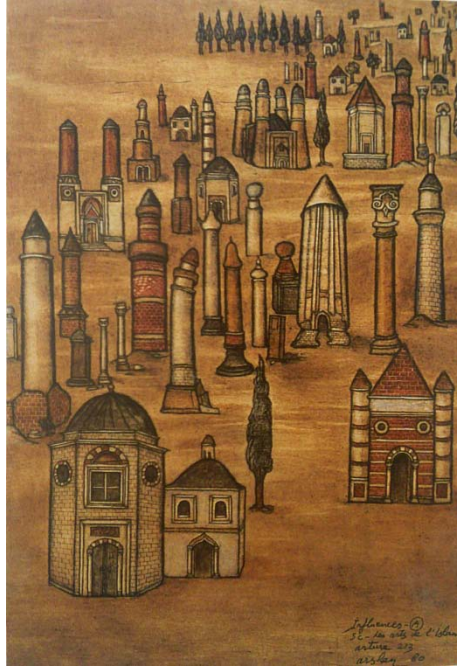
¹⁹⁸ R. Günay, a.g.y., s.60

¹⁹⁹ P. Florenski, a.g.y., s.45

²⁰⁰ P. Florenski, a.g.y., s.77

Böyle bir düşünceden yola çıkıldığında gerçekliğin görünenin ötesinde, çok boyutlu kavranışı da anlaşılabilirlik kazanmaktadır.

Minyatürlerde kullanılan çok merkezli perspektif, Yüksel Arslan'ın özellikle bir arture'ünü örnek vermek gerekirse, Etkiler serisinden 213 numaralı arture üzerinden de okunabilmektedir (resim29). Bu arture'de Arslan, her ne kadar yakındaki nesnelere büyük, uzaktakileri küçük olarak çizerek bir derinlik yaratıyormuş gibi görünse de, sanatçı yine de minyatür geleneklerine bağlı bir izleği gözler önüne sermektedir. Gözün alıştığı gerçekliği, çok merkezli perspektif kullanarak bir anlamda bozmaktadır. Örneğin öndeki cami merkezi perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da sağdaki cami paralel izdüşüm tekniğiyle zemine aktarılmıştır. Arture'deki her nesnenin kendine özgü bir merkezi bulunmaktadır. "(...), onun sunduğu bir değil, birçok perspektifin kesiştiği bir yüzeydir."²⁰¹



Resim. 29: Yüksel Arslan, Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları), 1980, 30x21 cm., Besi Cekan Koleksiyonu

²⁰¹ G. E. Özgül, a.g.y., s.183

Sağ üst köşeye doğru nesnelere küçülmesine rağmen minyatürlerde de olduğu gibi renkte herhangi bir solukluk gözlemlenmez. *“Renk perspektifi: Bilindiği gibi renk ve koyulukların (değer) gözden uzaklaştıkça solması ve değişmesi de manzara perspektifinde uygulanan gerçekçi bir anlatım tekniğidir. Minyatürlerde yakın ve uzak cisimlerde böyle değişimler görülmez.”*²⁰² Aynı şekilde Yüksel Arslan’da da cisimlerin sağ üst köşeye doğru küçülmesine karşın minyatürlerde de gözlemlendiği gibi herhangi bir renk perspektifine rastlanmaz, nesnelere uzaklaştıkça silikleşmezler. Dolayısıyla 3 boyutlu bir derinlik yaratma çabasının aksine burada böyle bir derinliği kırmak isteyen bir anlayış hâkimdir.

Yerleştirme düzeni bakan kişiyi tek bir yere odaklamayı amaçlayan bir bakış yerine gözü adeta bir ‘s’ şekli ya da yatay bir zigzag çizercesine, mekân içinde dolaştırmak üzere kurgulanmıştır. Çok yönlü bakış açılarıyla derinlik yanılması zaten en baştan bozulmaktadır. Bakış tek bir odak noktası yerine zeminde gezinmektedir. Arslan, yerleştirme düzeniyle bakışın gezinmesine yardımcı olmaktadır. Zaten kendisi bu arture’ü için şunları söylemektedir: *“Kendimi hâlâ bir çocuk olarak, İstanbul’da, Haliç’in en ucunda, öteki çocuklarla birlikte korkunç mezar taşlarının, kabirlerin esrarengiz lahitlerinin arasında oynarken ve kâbuslardan, ölümden kurtulmak için yörenin fallik ormanlarında gezerken görüyorum...! (A 213)”*²⁰³ Kendisi düşüncesinde gezdiği yerleri tekrardan bu arture’de gezmektedir ve gezdirmektedir aynı zamanda. Bu anlamda arture’ü minyatürlere yaklaştıran bir izleği de oluşturmuş olmaktadır.

Arture 213’te belirli bir noktadan gelen ışık yoktur. Dolayısıyla gölge-ışık etkin olarak kullanılmamıştır. Nesnelere hacim verme kaygısı bulunmamaktadır. Sadece nesnelere dış çizgileri keskin ve kalın bir şekilde çizilmiştir. Burada ne suluboyada olduğu gibi aydınlıktan karanlığa, ne de yağlıboyada olduğu gibi karanlıktan aydınlığa bir geçiş söz konusudur. Aynı zamanda ilk defa Leonardo Da Vinci’nin kullandığı “sfumato” tekniğini de bu noktada hatırlamak gerekirse ünlü Mona Lisa resminde aydınlık alanlardan karanlık alanlara doğru yumuşak geçişlerle gerçekçi bir derinlik sağlanmıştır (resim30). *“Sfumato duman gibi havaya karışıp yok olmak anlamına gelmektedir.”*²⁰⁴ *“Bu tekniğin geliştirilmesiyle 15. yüzyılın keskin dış*

²⁰² R. Günay, a.g.y., s.63

²⁰³ Y. Arslan, “Arture Nedir?”, Yüksel Arslan Retrospektifi- Katalog, s.178

²⁰⁴ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sfumato>

çizgili biçimleri belli bir yumuşaklık kazanmıştır.”²⁰⁵ Böyle bir yanılsama tekniğine bu arturede olduğu gibi Osmanlı minyatürlerinde de rastlanmamaktadır.



Resim. 30: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507/1519, 77x53cm.,
Louvre Müzesi

Tüm bu unsurların baskın olması, derinlik yanılsamasını kırmakta ve bu arture’ü gerçekliği (batılı anlamda) yansıtma çabasında olan bir resim anlayışından da uzaklaştırmaktadır. Denilebilir ki Yüksel Arslan, “(...) *geleneksel perspektife, ışık gölge kurallarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış, doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine*”²⁰⁶, bilinçaltı dünyasını, içinde yaşadığı geleneklerin izleriyle harmanlayıp farklı bir gerçeklik ortaya koymuştur.

Örneğin renk konusunda, doğadaki renkleri kimyasal denilebilecek boyalarla taklit etmek yerine, doğanın ona sunduğu malzemelerle kendi renklerini oluşturmaktadır.

²⁰⁵ <http://www.nuveforum.net/2449-sanat-sozlugu-s/216422-sfumato-teknigi/>

²⁰⁶ Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekân Olgusu, YLT,
<http://193.255.140.18/Tez/0058393/METIN.pdf>

Bunu bile taklit etmekten kaçınan sanatçının arture'leri derinlik yanılmasıyla değil, farklı bir ontolojik varoluşun derinliklerini bize sunmaktadır.

Genel olarak tüm arture'leri için söylenebilecek olan önemli bir nokta da zemindeki boşluktur. Sanatçının çalışmalarında boşluk en az nesnelere kadar büyük öneme sahiptir çünkü boşluğun kendisi bizi hayali bir dünyaya davet etmektedir.

Diğer taraftan arture'deki metonimik anlatım, bakışı dikeylikten yataylığa geçiren belirgin bir teknik olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla retinal göz ile egemen olunan bir mekân yerine yatay eksenli bir okumayla derinliği yüzey üzerinde değil, düşüncede gerçekleştirilmektedir. Bu bölümün başında da değinildiği gibi aralarında nedensel bağlantılardan çok biçimsel ve somut bağlar kuran bu arture'de, Bataillevari bir metonimik ilişki sonsuz çağrışımlara yol açmaktadır. Minarelerin falluslarla birlikte okunması böyle bir metonimik ilişkiyle, yine Bataille'a özgü bir erotizmi hatırlatmaktadır. Ancak buradaki erotik unsurlar doğrudan cinsellikle değil, ölümle bağlantılı görünmektedir. Sanatçının bu arture için söyledikleri hatırlanacak olursa, burada ölümün ağırlığını hissettiren bir erotizmden söz etmek mümkündür.

Son olarak Yüksel Arslan ve sanatı için şunlar söylenebilir:

“Bu resimleri, kavramların tasviri yahut metinlerin illüstrasyonu saymamalı. Kelime ile anlatılan fikrin resim diline çevrilmesi, şuuraltı mekanizmasının bir ürünü. Yüksel Arslan için kelime ve fikirler bu mekanizmayı sadece işletmeye yarıyorlar. O da Max Ernst gibi sanatçının “pasif” olması gerektiğine inanıyor. Sanatın ve sanatçının yaratıcılık gücü onun için de bir masaldan ibaret, “yaratma mitinin hazin bir kalıntısı.””²⁰⁷

²⁰⁷ M. Ş. İpşiroğlu, “İstanbul, 11.09.1967”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, s.86

Sonuç

Bu çalışmanın ilk bölümünde, doğrudan ve tersten perspektife bağlı bakışın oluşturduğu temsil biçimleri ele alınarak, bakışın yatay eksenli okuma eylemi ile dikey eksenli görme eylemi arasında oluşan ontolojik farklılıkları, Kartezyen felsefe ve Tasavvuf felsefesi üzerinden okunarak ortaya konmuştur. Temeli Şamanizm ve eski Türk uygarlıklarına kadar dayanan Tasavvuf düşüncesi ve İslamiyet arasındaki temel farklılıklara da değinilen bu bölümde İslami coğrafyalardaki sanatta, mekânın, çok eski zamanlardan beri süregelen bir geleneğin izini sürdüğü düşünülmüş, kevn ve tekvin kelimeleriyle aynı kökten gelen etimolojik bir ilerleyişin sonucu olarak ele alınmıştır. Bu türlü bir mekân algısı ve buna bağlı olarak boşluk içinde, bir beliren bir kaybolan figürlerin görünür dünya ile Varlık'ın idrak âlemi arasında bulunan hayal âleminde salındığı ve bir gerçeklik iddiasında bulunmadığı, orası ve burası arasında bir bağlantı elemanı olarak konumlandığı görünür kılınmıştır.

İkinci bölümde ise Sürrealizmin modernitenin bir tarafıyla yaratmış olduğu karanlık atmosferden kurtulma çabalarıyla başvurduğu, bilinçaltına ve rüyalara eşzamanlı erişme yöntemi olarak otomatizm ile Tasavvuftaki vecd halleri karşılaştırılmıştır. Rüyaların kendisini, kişiye özgü bir bilinçaltının temsili resmine dönüştüren Sürrealizmin, Batı sanat tarihi içinde geçmiş klasik geleneklerden tek farkının görünenin tasviri olduğu yapılan araştırmalarla öne sürülmüştür. Bilinçaltı düzeyde varlığını sürdürmeye devam eden öznenin kendi travmatik geçmişini bir tür haz ilkesine dönüştürdüğü ve dolayısıyla teori ve pratik arasında açılan mesafeden dolayı içinde bulunduğu paradoksa vurgu yapılmıştır.

Doğu ve Batı gelenekleri arasında bir takım geçişler ve karşılaştırmalar yapan bu çalışmada, iki farklı zihniyet yapısına sahip geleneğin arasındaki ontolojik farklılıkların temsil biçimlerine yansıdığı açıklığa kavuşturulmuştur. Bu iki dizge arasındaki ayırım şu şekilde ifade edilebilmektedir:

“Biri- yani Batı dizgesi- varlığın uzaklığını ve mutlaklığını sürekli varolana yedirerek onu meta-phora’lar sayesinde içkinleştirmek isterken, diğeri –yani Doğu dizgesi- varlığın uzaklığını uzaklık olarak koruyarak onu dışsallığı içinde yüceleştirme gayreti içindedir. Yani biri imgeler vasıtasıyla sınırın ardında yatanı görünür kılmayı amaçlarken, diğeri imgelerden kaçınarak –ya da en azından öyle iddia ederek- tanrının bilinemez yabancılığını varolanın kurucu dışarısı olarak konumlandırmayı, onun bu ulaşılmazlığı üzerinden yol almayı arzular.”²⁰⁸

Sürrealizmin içine düştüğü paradoks da bu şekilde anlaşılabilirlik kazanmıştır. Sürrealizm, teoride ulaşmak istediği noktayı, Doğu geleneklerinin zaten içinde bulunduğu yani aslında evrenle bir bütünleşmeye tekabül eden –ki böyle bir çaba olmaksızın, akışın içinde, hayal âleminin olanaklarıyla gerçekleşmektedir- nihai nokta olarak ifade etmesi fakat diğer taraftan kendini metaforlar sayesinde içkinleştirmesi nedeniyle bir çelişkiye düşmektedir. Dolayısıyla elde ettiği rüyaların temsili bir resmidir sadece. Çalışmada ortaya çıkan temel ayırım, berzah âlemi göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde, hayalin imgesi ve hayali imge arasındaki çok ince gözükten ancak tüm varoluş biçimini etkileyen temel bir farktır.

Tüm bu bilgilerden hareketle son bölümde Yüksel Arslan’ın çalışmalarında birbirinden farklılıklar gösteren bu iki geleneğin kiyazmatik kesişimine değinilmiştir. Ancak böyle bir kesişimden dolayı Yüksel Arslan’ın bir sürrealist olarak anılmasına karşın aslında sanatında baskın olarak öne çıkan bir yazı resim geleneğinin izlerine rastlanarak, daha çok birinci bölümde de örnek olarak gösterilmiş olan Kazvini’nin doğa tarihi atlası gibi, onun da insan tarihi atlasları oluşturduğu savunulmuştur.

Sanatçı her şeyden önce numaralar vererek sıralandığı arture’leriyle dolayısıyla bir anlamda Osmanlı minyatürlerini andıran bir süreklilikle, insanın doğasını, tarih öncesinden bugüne, hayali bir dünya içinde, neredeyse sinematografik bir akışla insana tekrar sunmaktadır ve aynı zamanda bakını bu hayali dünya içinde gezindirmektedir. Bu onun içselleştirmiş olduğu bir kültürün, bilinçaltından çıkan meyveleridir. Bunlar ne kişiye özgü rüyaların temsilidir, ne de kendi bireyselliğini vurgulayan çalışmalardır. Sanatçının süreç içinde aldığı en büyük zevk kuşkusuz araştırmacı ruhuyla topladığı malzemeler ve okuduğu kitaplardır. Bunun dışında arture’lerinde belgeci bir tarafını açığa çıkararak, aracı bir rol üstlenmektedir adeta.

²⁰⁸ Z. Sayın, *noli me tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000, s.13

Mekâna ve bedene ilişkin çözümlerinde ise 3 boyut yanılsamacılığına asla teslim olmayan Arslan'ın bazı arture'lerinde merkezi perspektife rastlanmış olsa bile, mekânı figürlerin üzerinde belirlediği, tüm potansiyellerin açığa çıkabileceği bir olasılıklar zemini olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla beden de bu mekân üzerinde görünenin ya da görünmeyen bir imgesi olarak değil, ancak bu ikisi arasında salınan gölgeler olarak düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adonis (2012) *Sûfizm ve Sürrealizm*, çev. Dr. Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Altınyıldız Artun, N. ve Ojalvo, N. (derleyen) (2012) *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- And, M. (1977) *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Arıcan, M. K. (2006) Spinoza'nın Tanrı-Âlem İlişkisinde İçkinlik Aşkılık Problemi, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt X/1.
- Arslan, Y. (2010) "Arture Nedir?", Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, Derleyen Yılmaz L., Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Bal, A. A., Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı:7.
- Bataille, G. (2004) *Gözün Hikâyesi*, Ek: Susan Sontag, "Pornografik İmgelem" Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul.
- Berman, M. (2012) *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ, İstanbul.
- Breton, A. (2009) *Sürrealist Manifestolar*, Altıkırkbeş Yayınları, çev. Yeşim Seber Kafa ve diğerleri, İstanbul.
- Bürger, P. (2007) *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Chittick, W. (2003) *Hayal Âlemleri İbn Arabî ve Dinlerin çeşitliliği Meselesi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

- Çamuroğlu, R. (2010) *Dönüyordu, Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, Kapı Yayınları İstanbul.
- Daldaban, H. K. (2006) *Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi*, YL Tezi, Çukurova Üniversitesi.
- Deleuze, G.,Parnet, C. (1990) *Diyaloglar*, Bağlam Yayınları, çev. Ali Akay, İstanbul.
- Demir, G.Y. (2009) “*Borges’i Niçin Öldürmeliyiz?*”, *Borges’le Söyleşiler*, Richard Burgin (ed.), Paradigma Yayıncılık, çev. Hatice Esra Mescioğlu, İstanbul.
- Dereko, A. (2011) *Merleau-Ponty’de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne*, Doktora Tezi, Ankara.
- Duman, M. Z. (2011) Heterodoksi Bir İnanç Olarak Alevilik, *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 3.1: 191-209.
- Duru, O. (2010) “*Yüksel Arslan: Arture’lerin Yaratıcısı*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, Derleyen Yılmaz L., Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2010.) “*Yüksel Arslan’ın Son Resimleri, Özümsemiş Etkilerden Yaratıcı Etkilere*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, (derleyen) Yılmaz L., Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Florenski, P. (2011) *Tersten Perspektif*, Metis Yayınları, çev. Yeşim Tükel, İstanbul
- Foucault, M. (2001) *Kelimeler ve Şeyler*, İmge Kitabevi, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara.
- Foster, H. (2011) *Zoraki Güzellik*, Ayrıntı Yayınları, çev. Şebnem Kaptan, İstanbul.
- Günay, R. (1992) Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, sayı:5, İstanbul
- Güngör, A. (2011) *André Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi*, Y.L.Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul.
- Hemiş, Ö. (2012) *Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi*, D. Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul
- Hilav, S. (2010) “*Yüksel Arslan Üzerine*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, (derleyen) Yılmaz L., Mas Matbaacılık, İstanbul.

- Hisarlı, G. (2012) *Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi*, Y.L. Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
- İpşiroğlu, M. Ş. (2005) *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1985) *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, Ada Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2010) “*İstanbul, 11.09.1967*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, (derleyen) Yılmaz L., Mas Matbaacılık, İstanbul.
- İzutsu, T. (2005) *İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar*, çev. Ahmed Yüksel Özemre, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Keser, N. (2009) *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Kocabıyık, E. (2009). *Dolaylı Hayvan Süfli ve Şerefli, Hayvani ve Erotik, Şeytani ve Deli*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Küsmüş, M. (2010) *Michel Foucault'nun Felsefesinde Modern Dünya Düzeninde İnsan Kavramı*, Y.L. Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ana Bilim Dalı
- Merleau-Ponty, M. (2006) *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. 2010 *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özçınar, M. (2011) Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*.
- Özgül, G.E. (2012) Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri, *Milli Folklor Dergisi*, sayı:98
- Pallasmaa, J. (2011) *Tenin Gözleri*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayın, İstanbul.
- Passeron, R. (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, , çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi İstanbul.
- Roxburg, D. J. (2004) “*Saçaklardaki Tasvirler: Mehmed Siyah Kalem ve Türkmen Sanatçıların Cevapları*”, *Ben Mehmet Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, Sergi Kitapları.

- Sayın, Z. (2009) *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Z. (2000) *noli me tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, N. (2010) “*Oluşum Süreci-Kavramsallaşma-Özgürleşme*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, derleyen Yılmaz L., Mas matbaacılık, İstanbul.
- Sözen, M. (2008) Türk ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı:20.
- Tansuğ, S. (1993) *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Tekerek, N. (2003) Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi, *Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı*, sayı:17.
- Turan, G. (2004) “*Siyah Kalem’in “Ötekiler”i*”, Ben Mehmet Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası, , çev. Mehmet H. Doğan, YKY, Sergi Kitapları.
- Ünlü, A. (2009) Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı:28.
- Vallet, J. (2010) “*“İnsan”ın Yaratımı, Yüksel Arslan’la Karşılaşmalar*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, derleyen Yılmaz L., Mas matbaacılık, İstanbul.
- Worringer, W. (1983) *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. Prof. Dr. İsmail Tunalı, 3. Baskı. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yılmaz, L. (2010) “*Katedilmiş Yolların Dışında*”, Yüksel Arslan Retrospektifi-Katalog, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Zourabichvili, (2011) F. *Deleuze Sözlüğü*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Say Yayınları, İstanbul.
- Zourabichvili, F. (2008) *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Bağlam Yayıncılık, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Baltacıoğlu, İ. H. (1969) *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, *Türk Dili Dergisi*,
<http://www.karagoz.net/ismayilhakkibaltacioglu.htm>

Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekan Olgusu, YLT,
<http://193.255.140.18/Tez/0058393/METIN.pdf>

Depeli, G. (2004) ‘*İmgenin Serüveni ve Pornografisi*’,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/666/8493.pdf>

Tecimer, Ö. Sınır ve Berzah,
http://www.ruhunyolculugu.com/sinir_ve_berzah-t10348.0.html;wap2=

<http://www.nuveforum.net/77-kitaplar-dergiler/70596-acaib-ul-mahlûkat-garaib-ul-mevcudat/>

http://edebiyol.com/osmanlica_sozluk/osmanlica_sozluk_t2.html

<http://www.netpsikolog.com/freud-sozleri.html>

Ötgün C. (2009) Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri, Ankara,
http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf

Şenergüç, M. “*Sanattan Gerçeğin içi, dışı ve ötesi*”,
<http://www.acikgazete.com/yazarlar/metin-senerguc/2006/05/26/sanattan-gercegin-ici-disi-ve-otesi.htm?print>

Kellner D., Ryan M., “*Metafor, Matonimi*”,
<http://piktobet.blogspot.com/2011/05/metaformetonimi.html>, 2011

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sfumato>

<http://www.nuveforum.net/2449-sanat-sozlugu-s/216422-sfumato-teknigi/>

Özgeçmiş

1983 yılında İstanbul'da doğdu. Saint-Benoit Fransız Lisesi'nden 2002 yılında mezun oldu. 2003 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Bileşik Sanatlar Bölümüne kabul edildi. 2010 yılında bitirme projesini İnci Eviner danışmanlığında tamamladı. Sonrasında da Işık Üniversitesinde Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programında eğitimine devam etti.

Katıldığı Sergiler

2011- "Kazı Resim/Baskı Resim Öğrenci Sergisi", Otoportre,
Schneidertempel Sanat Merkezi, İstanbul

2010- "Aktual", Arkaik Kompozisyonlar, Yüksel Sabancı Kültür Merkezi, İstanbul

2009- "Avusturia-İnspring İstanbul", Memory, Kunst Universitat Linz, Avusturya

2007- "İşleyen Mekân", Superfresh, çizim ve projelendirme, Pera Müzesi, İstanbul