

BİR ARKETİP OLARAK GÖLGE

IŞIK SUNGURLAR

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

BİR ARKETİP OLARAK GÖLGE

IŞIK SUNGURLAR

Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar, 2011

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Resim, 2013

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BİR ARKETİP OLARAK GÖLGE

Yüksek Lisans Tezi
İŞIK SUNGURLAR

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT İstanbul Üniversitesi

Doç. Seyyit BOZDOĞAN Işık Üniversitesi

Onay Tarihi: 31/05/2013

BİR ARKETİP OLARAK GÖLGE

Özet

Araştırmamın temeli, gölgenin sanatsal anlamda kazandığı önem ve kullanım şekli ile insan psikolojisi üzerinde yarattığı etkileri incelemektir.

İlk bölümde gölgenin genel tanımı, eski inanışlarda hangi kavramlar ile karşımıza çıktığı üzerinde durulmuştur. Ruh ile gölgenin aynı sayıldığı toplulukların bu kavramları nasıl adlandırdığı incelenirken insana ve dünyaya düalist bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Bu düalite Platon ve İbn-i Arabi ile desteklenmiş, yansıma ve gölge olarak dünya düşüncesi iki düşünür etrafında irdelenmiştir.

İkinci bölümde gölge kavramına psikoloji açısından bakılmış, Sigmund Freud'un rüyalara verdiği önem gölgesel anlamda araştırılmıştır. Carl Gustav Jung'un arketipleri incelenmiş ve gölge arketipi üzerinde durulmuştur. Bilinçaltı ve kolektif bilinçdışı kavramları Jung'un gölge arketipi üzerinden irdelenerek sunulmuştur.

Üçüncü bölümde sanat üzerinden incelediğimiz gölgenin resmin başlangıcına kadar uzanan serüveni araştırılırken Plinius'un mitinden destek alınmıştır. Eskiçağ, Ortaçağ, Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde gölgenin kullanımına örneklerle bakılmış, Caravaggio, Rembrandt ve George de La Tour üzerinde durulmuştur. Doğal gölge kullanımı Bosch ve Bruegel bağlamında incelenmiş, gölgenin sembolik kullanımı Carducho ve Poussin üzerinden irdelenmiştir. Gölgenin, kişiliğin su yüzüne çıkartılmayan yönüne Komar ve Melamid resmi doğrultusunda vurgu yapılmıştır. Metafizik resim ve Giorgio De Chirico'nun resimlerindeki gölgenin gizemli hali incelenirken, Salvador Dali ve René Magritte'in eserleri Sigmund Freud ve Michel Foucault düşünceleri ışığında irdelenmiştir. Gölgenin kurgusal yorumlanması kısa örnekler ile incelenmiş ve sinemada kullanımı Alman Dışavurumculuğu ile açıklanmıştır. Gölge oyununun kısa bir tarihsel geçmişine değinilirken,

sanatçılar tarafından farklı yorumlanması incelenmiştir. Türk Resim Sanatı'nda gölge kullanımı Adnan Çoker, Balkan Naci İslimyeli ve İnci Eviner üzerinden örneklerle incelenmiş ve araştırma sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gölge, arketip, bilinçaltı, rüya

SHADOW AS AN ARCHETYPE

Abstract

The basis of my research is to examine the importance and usage of shadow in art and its effects on human psychology.

The first chapter emphasizes the definition of shadow and in which concept we come across it in ancient beliefs. The usage of this concept by communities which equate shadow with soul is studied through a dualistic perspective. This duality is supplemented with Platon and Ibn 'Arabi; the idea of world as reflection and shadow is discussed around these two philosophers.

In the second chapter, shadow is maintained in terms of psychology, the importance of dreams for Sigmund Freud is examined in relation with shadow.

Carl Gustav Jung's archetypes are discussed- especially the shadow archetype. Subconscious and the collective unconscious concepts are introduced through this archetype.

In the third chapter the long background of shadow dating back to the origin of painting is examined by referring to the myth of Pliny the Elder. Ancient, Medieval, Gothic, Renaissance and Baroque Periods are cared for examples of the use of shadow, focusing on Caravaggio, Rembrandt, George de La Tour. Bosch and Bruegel are examined in the context of using natural shade, symbolic use of shadow by Poussin and Carducho is discussed. Through Komar and Melamid's art, the relation between shadow and hidden features of personalities is emphasized. Metaphysical painting and mysterious shadows in Giorgio De Chirico's paintings are studied, Salvador Dali's and René Magritte's works are discussed in the light of Sigmund Freud's and Michel Foucault's ideas. Constructive interpretation of the shadow is analyzed by giving brief examples and its use in cinema is described by German Expressionism. The

history of shadow puppet theatre is touched upon, by studying its varied practices of artists.

The dissertation ends after presentation of the use of shadow in Turkish painting through the works of Adnan Coker, Balkan Naci İslimyeli and İnci Eviner.

Keywords: Shadow, archetype, subconscious, dream

Önsöz

Bu araştırmada; gölgenin sözlük anlamıyla birlikte, çeşitli alanlarda kullanılan yan anlamları incelenirken, psikoloji, felsefe ve din konularından faydalanılmış, tüm bunların sanattaki yansımaları göz önünde tutularak gölge bir bütün olarak irdelenmiştir.

Yüksek Lisans öğrenimim ve araştırmam süresince birikimiyle yol gösteren değerli hocam Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ'ye, bölüm başkanımız değerli Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e, bilgisiyle farklı bir görüş açısı sağlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e, Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e, Doç. Dr. Ahmet Kamil GÖREN'e, çeviri konusunda desteğini esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS'a, türlü engelleri aşmamda yardımcı olan sevgili Uğur SALKIM'a ve sevgili Nuri Berkkan TÜZE'ye, eğitimim boyunca yanımda olan dedem Mustafa GÜNAY ve dayım Uğur GÜNAY'a, araştırmamı yaptığım zaman zarfında göstermiş olduğu anlayış ve tüm fedakarlıkları için kardeşim Işıl SUNGURLAR'a en içten teşekkürlerimi sunmaktan mutluluk duyuyorum.

Ve her zaman beni izlediklerini hissettiren annem Serap SUNGURLAR ve babam İsmail Hakkı SUNGURLAR'a özlem ve saygıyla...

İçindekiler

Özet	i
Abstract	iii
Önsöz	v
İçindekiler	vi
Resim Listesi	x
1. Giriş	1
2. Gölgenin Genel Tanımı	3
2.1 Ruhun Gölge Olarak Yorumu ve Ruh Kavramına Genel Bir Bakış.....	9
2.1.1 Eski Yunan ve Roma’da Ruh Kavramı.....	11
2.1.2 İlkel İnsanlarda Ruh Kavramı.....	12
2.1.3 Bir Anlam Karmaşası “Ruh” ve “Gölge”.....	14
2.1.4 Gölge, yansıma ve imgenin bireyin kendisi olarak kabulü...18	
2.1.5 Şamanizm’ de Ruh Kavramı.....	20
2.2 İnsan ve Dünyaya Düalist Bir Bakış.....	23

2.2.1 Bireyin İkizi Anlayışı ve İki Ayrı Varlık Olarak Kabulü.....	23
2.2.2 Ölüm Sonrası Ruhun Yaşamı.....	28
2.2.3 Gerçek ve Yansıma Olarak Dünya Düşüncesi.....	30
2.2.3.1 Platon “İdealar Dünyası” ve “Mağara Miti”.....	31
2.2.3.2 İbni- Arabi ve Tanrı’nın İşareti Olan Gölge.....	35
3. Psikolojide Gölge Kavramı	43
3.1 Sigmund Freud “ Gölge Yorumu Olarak Rüya”.....	43
3.2 Carl Gustav Jung.....	45
3.2.1 Arketip ve Kolektif Bilinçdişi.....	48
3.2.2 Benlik.....	53
3.2.3 Persona.....	54
3.2.4 Gölge.....	54
3.2.5. Anima ve Animus.....	55
4. Sanatta Gölge Kullanımı	57
4.1 Gölge ve Ayna Evresi Işığında Narkissos İncelemesi ve Resmin Kökeni Tasviri.....	63
4.2 Eskiçağ ve Antikçağ Sanatında Gölge.....	68
4.3 Ortaçağ Sanatında Gölge.....	70
4.4 Gotik Sanatında Gölge.....	71
4.5 Rönesans Döneminde Gölge.....	71
4.6 Doğal Gölge Kullanımı.....	83
4.6.1 Hieronymus Bosch.....	83
4.6.2 Brugel.....	84

4.7 Barok Sanatta Gölge.....	85
4.7.1 Gölge ve Işığın Ustaları.....	87
4.7.1.1 Caravaggio.....	87
4.7.1.2 Rembrandt.....	90
4.7.2 George de La Tour.....	94
4.8 Gölgenin Sembolik Kullanımı.....	96
4.9 Şeytanileştirilmiş Gölge.....	98
4.10 Metafizik Resim ve Giorgio de Chirico.....	102
4.11 Sürrealizm.....	108
4.11.1 Salvador Dali.....	110
4.11.2 René Magritte.....	113
4.12 Sanatta Gölgenin Farklı Yorumları.....	118
4.12.1 Pablo Picasso.....	118
4.12.2 Christian Boltanski.....	120
4.12.3 Andy Warhol.....	121
4.12.4. Lorient ve Mélia.....	124
4.13 “Camera Obscura” ve Fotoğrafta Gölge.....	125
4.14 Sinemada Gölge Kullanımına Örnek: Alman Dışavurumculuğu.....	129
4.15 Gölge Oyunu.....	133
4.15.1 Asya’da Gölge Oyunu.....	134
4.15.2 Avrupa’da Gölge Oyunu.....	137
4.15.3 Türk Gölge Oyunu.....	137

4.16 Gölge Oyununun Sanatçılar Tarafından Yorumlanması.....	141
4.16.1 Lotte Reinginer.....	141
4.16.2 William Kentridge.....	142
4.16.3 Kara Walker.....	143
4.17 Türk Sanatında Gölge Kullanımı Açısından Adnan Çoker, Balkan Naci İslimyeli ve İnci Eviner İncelemesi.....	146
4.17.1 Adnan Çoker.....	146
4.17.2 İnci Eviner.....	147
4.17.3 Balkan Naci İslimyeli.....	149
Sonuç	151
Kaynakça	154
Özgeçmiş	159

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Filippo Lipi, Muştulama, 1445, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 183x175 cm, Özel Koleksiyon

(<http://www.wikipaintings.org/en/filippo-lippi/annunciation-1445>).....7

Resim 2. Antonio Tempesta, “Pınar Kenarında Narkissos” Ovidius’un Dönüşümler adlı eserinin 1606 yılı basımından alınma, levha no: 28, 97x115 cm, British Library, Londra

(Victor I. Stoichita “Gölgenin Kısa Tarihi” Dost Yayınları, 2006, s.36).....66

Resim 4. Giorgio Vasari, “Resmin Kökeni” 1573, fresk. Casa Vasari, Floransa

(Victor I. Stoichita a.g.e., s. 42).....66

Resim 4. Bartolomé Estaban Murillo “Resmin Kökeni” 1660-65 civarı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x169 cm. Muzeul National da Arta, Bükreş

(Victor I. Stoichita, a.g.e., s. 45).....68

Resim 5. Giovanni di Paola, Mısır’a Kaçış, 1436, Tahta Üzerine Suluboya, 50x50.7 cm. Pinacoteca Nazşonale di Siena

(<http://luznatural-ianta.blogspot.com/2010/09/giovanni-di-paolo.html>).....73

Resim 6. Masaccio, Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus, 1426-7, Fresk, 230x162 cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa

(<http://literaria.net/RP/L3/RPL3.htm>)76

Resim 7. Piero della Francesca “Konstantin’in Düşü” 1460 dolayları, Bir freskodan ayrıntı; San Francesco Kilisesi, Arezzo

(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=7273>).

.....77

Resim 8. : Leonardo da Vinci, gölge izdüşümü çalışması, 1492 civarı, 14,5x22 cm, Bibliothèque de l’Institut de Franca, Paris

(Victor I. Stoichita, a.g.e., s.69).....79

Resim 9. Leonardo da Vinci Okulu, gölge izdüşümü çalışması, 1500’den sonra, Codex Huyghens’den, 23,2x 18,3 cm, The Pierpont Morggan Library, New York

(A.g.e., s.70).....81

Resim 10. Marteen van Heemskerck,

“Bakire Meryem’i Resmeden Aziz Lukianos” 1553 civarı, ahşap üzerine suluboya, 205,5x 143,5, Güzel Sanatlar ve Arkeoloji Müzesi, Rennes

([http://en.wahooart.com/@/8Y3CQQ-Maerten-Van-Heemskerck-St-Luke-](http://en.wahooart.com/@/8Y3CQQ-Maerten-Van-Heemskerck-St-Luke-Painting-the-Virgin-(2))

Painting-the-Virgin-(2)).....82

Resim 11. Hieronymus Bosch, Zevkler Bahçesi, 1504, Panel Üzerine Yağlıboya, Merkez panel, 220x 195 cm. Kanatlar: 220x97 cm, Museo del Prado, Madrid.

(http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_hieronymus_bosch.htm).....84

Resim 12. Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 1568. Levha üzerine yağlıboya. 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

(<http://www.ressamlar.gen.tr/pieter-bruegel/>).....85

Resim 13. Caravaggio “ Emmaus’da Yemek” 1601, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Tempera, 141x192,6 cm, Londra Ulusal Galeri

(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=86>).89

- Resim 14.** Caravaggio “Kuşkucu Thomas” 1602-3 Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x146 cm, Sanssouci, Potsdam, Almanya
(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4205>).
.....89
- Resim 15.** Rembrandt, Gece Nöbeti, 1642, Rijks Müzesi, Amsterdam, Hollanda
(<http://www.ressamlar.gen.tr/rembrandt-van-rijn/>).....91
- Resim 16.** Rembrandt, Dr. Tulb’un Anatomi Dersi, 1632, Tuval Üzerine Yağlıboya, Mauritshuis Museum the Hague, Hollanda
.....93
- Resim 17.** Rembrandt, Emmaus’da Akşam Yemeği, 1648, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi Paris
(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=1683>).
.....93
- Resim 18.** George de La Tour “Aziz Sebastian’a Ya Tutan Azize Irene, 1649, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167x131 cm, Louvre Müzesi, Paris
(http://www.thearttribune.com/spip.php?page=docbig&id_document=820)...94
- Resim 19.** Caravaggio İsa’nın Mezara Konuluşu, 1602, 300x203 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Vatikan, Roma, İtalya
(<http://www.christusrex.org/www1/vaticano/P-Caravaggio.jpg>).....94
- Resim 20.** George de La Tour, Kumarbaz, 1635, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x146 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa
(<http://www.wikipaintings.org/en/georges-de-la-tour/the-cheat-with-the-ace-of-diamonds>),.....95

Resim 21. Vincente Carducho Otopoertre 1633 civarı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,9x 85,1 cm. The Stirling Maxwell Koleksiyonu, Pollok House, Glasgow.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Carducci).....96

Resim 22. Nicholas Poussin, Otopoertre, 1650 Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x74 cm. Louvre Muzesi Paris

(http://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin).....97

Resim 23. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı, 1675 sanatçının *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* adlı eseri için gravür, Rotterdam

(<http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html>).....99

Resim 24. Vasiliy Komar ve Alexander Melamid, Sosyalist Gerçekliğin Kökeni, 1982-3 Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x48cm. Özel Koleksiyon

(<http://www.tumblr.com/tagged/sots%20art>).....101

Resim 25. Eduard Daege, Resim Sanatının İcadı, 1832, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176x135,5 cm. Ulusal Galeri, Berlin

(<http://arbaouche.tumblr.com/post/35986674003/constantinosgiannoussis-eduard-daege-the>).....101

Resim 26. Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, 1914 Tuval Üzerine Yağlıboya, 87x71.5 cm. Özel Koleksiyon

(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=2220>)

.....103

Resim 27. Giorgio de Chirico, Bir Sonbahar Akşamının Muamması, 1910

(<http://lisathatcher.wordpress.com/2012/03/25/3883/>).....106

Resim 28.Giorgio de Chirico, Bir Günün Muamması. 1914. tuval üzerine yağlıboya 83x 130 cm Museu de Arte Contemporanea de Universidade de Sao Paulo, Brezilya

(<http://www.tendreams.org/dechirico1.htm>).....108

Resim 29. Salvador Dali, “Bir Yüzün ve Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali”

<http://www.maroon.com.tr/galeri/Salvador-Dali/salvador-dali-4>.....111

Resim 30. Salvador Dali, Millet’in Angelus’ünün Arkeolojik Anısı

http://thedali.org/exhibits/highlights/archeological_reminiscence_of_millets_angelus.php.....112

Resim 31. Millet,Angelus, 1859, 53,3x66, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon

(<http://arzenico.blogspot.com/2009/11/jean-francois-millet-el-angelus.html>).....112

Resim 32. Giorgio De Chirico, Aşk Şarkısı 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x59,1 cm., Museum of Modern Art, New York City

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1b/De_Chirico's_Love_Song.jpg.....113

Resim 33. René Magritte, İmkansız Denemek, 1928 Tuval Üzerine Yağlıboya, 105,6x81 cm, Özel Koleksiyon

<http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte49.html>.....116

Resim 34. René Magritte, Görüntülerin İhaneti

<http://sanatabasla.blogspot.com/2013/01/goruntulerin-ihaneti-treachery-of.html#/2013/01/goruntulerin-ihaneti-treachery-of.html>.....117

Resim 35. René Magritte, Ufka Doğru Yürüyen Kişi

(<http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html>).....117

Resim 36. Pablo Picasso, “Uzanan Genç Kız Silueti”,1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm. Özel Koleksiyon

(<http://www.sosyalistkutuphane.com/pablo-picasso-1881-1973/1569-pablo-picasso25-ekim-1881-1973-a.html>).....118

Resim 37. Pablo Picasso “Kadının Üzerindeki Gölge”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.8x 97.8 cm Ontario Sanat Galerisi, Toronto

(<http://en.wahooart.com/@ @/8EWNQQ-Pablo-Picasso-The-shadow-on-a-woman>).....119

Resim 38. Pablo Picasso, Gölge, 1953 Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,5x96,5 cm. Picasso Müzesi, Paris

(<http://www.arttherapyblog.com/art-quotes/pablo-picasso-quotes-art-as-therapy/>).....119

Resim 39. Christian Boltanski, Gölgeler, 1986, Kunsthalle Hamburgda yerleştirme

(<http://bethlovell.blogspot.com/2007/12/interactive-shadow-installation-idea.html>).....121

Resim 40. Andy Warhol, Gölgeler, 1978, Tuval Üzerine İpek Baskı Mürekkebi ve Sentetik Polimer Boya, her bir tuval boyutu 193x132,1 cm, Andy Warhol Müzesi’nde (Pittsburg) yerleştirme

(<http://art.newcity.com/2011/05/23/eye-exam-warholian-summer/>).....124

Resim 41. Lorient ve Méliá, “Ready Made China”, 2000

(<http://musees.agglo-annecy.fr/Media/Images/Photos-Armadillo/Ready-Made-in-China-installation-dimensions-variables>).....125

Resim 42. Camera Obscura Örneği

(<http://thedelightsofseeing.blogspot.com/2010/10/pinhole-photography-and-camera-obscura.html>).....126

Resim 43. Man Ray, Montparnasse’li Kiki, 1926 (http://strangeflowers.wordpress.com/2013/02/04/man-ray-portraits-2/).....	128
Resim 44. Andre Kertész (http://cetanu.wordpress.com/2010/12/26/andre-kertesz-1884-1985/).....	128
Resim 45. Doktor Caligar’inin Mayenehanesi Filmi’nden Sahne (http://www.leninimports.com/cabinet_of_dr_caligari_poster_shop_new.html).	130
Resim 46. Nosferatu Film’inden Sahne (http://www.kayiprihtim.org/portal/inceleme/nosferatu-bir-dehset-senfonisi/).....	131
Resim 47. Metropolis Film’inden Sahne (http://metropolis1927.com/).....	132
Resim 48. Endonezya Gölge Oyun’undan Tasvirler (Metin And, Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu, Remzi Kitabevi,).....	136
Resim 49. Güney Almanya Gölge Oyunu’ndan Tasvirler (Metin And, a.g.e.).....	140
Resim 50. Türk Gölge Oyunu’ndan Örnekler (Metin And, a.g.e.).....	140
Resim 51. Lotte Reinginer “Prens Ahmet’in Maceraları” Film’inden Sahne (http://cizgilimasallar.blogspot.com/2012/02/lotte-reiniger-adventures-of-prince.html).....	142
Resim 52. William Kentridge 2008 (http://www.artthrob.co.za/09feb/reviews/goodmanc.html).....	144
Resim 53. William Kentridge 2008	

(<http://www.artthrob.co.za/09feb/reviews/goodmanc.html>).....144

Resim 54. Kara Walker, “Rönesans Toplumu” 1997, Enstalasyon

<http://www.walkerart.org/collections>.....145

Resim 55. Kara Walker

<http://www.walkerart.org/collections>.....145

Resim 56. Adnan Çoker “Gök Planı”, 1975-76, Tuval Üzerine Akrilik,
114x143 cm

(<http://www.mericaktas.com/index.php?cmd=pages&id=177>).....147

Resim 57. İnci Eviner “Yaratık ve Eşitlik”, 2007, Tuval Üzerine Serigrafı ve
Akrilik, 220x320

(http://sergirehberi.com/sergi_detay.asp?q=Sergiden+Isler%7CYaz+2009%7C+Galeri+Nev+Macka&s_id=81&g_id=52&isler=1).....149

Resim 58. Balkan Naci İslimyeli, Gölge Oyunları 10, Kağıt Üzerine Karışık
Teknik

(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2869&bhcp=....>)151

Resim 59. Balkan Naci İslimyeli, Gölge Oyunları 12, Kağıt Üzerine Karışık
Teknik

(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2869&bhcp=1>).151

1.GİRİŞ

Gölge ışık ile özdeşleşen, varlığın dışsal uzantısını simgeleyen bir kavramdır. Gerçek anlamının yanında çeşitli yan anlamlarda da kullanıldığını gördüğümüz gölge, genel olarak psikoloji, din, felsefe ve sanatta ayrı ayrı incelenmiştir. Bu anlamda çalışmanın amacı, gölgeyi bir bütün olarak ele almak ve sanatta nasıl bir gelişim izlediğini incelemektir.

Çalışmanın konusu olarak gölgeyi arketipsel anlamda incelemenin ana nedeni, gölgenin psikolojik açıdan yarattığı etkileri araştırmak ve bunu sanat tarihinden örneklerle sunmaktır.

İlkel topluluklarda gölge ruh, yansıma, imge vb. yerine kullanılmaktadır. Ruh ile özdeş olarak tanımlandığı için yaşam ile de aynı anlamdadır. Ruhun bedenden ayrılması ölümü simgelerken, gölgenin zarar göreceği olması düşüncesi de ölümü akla getirmektedir.

Yansıma fikri açısından gölgeye baktığımızda da Platon ve İbn-i Arabi ile karşılaşmaktayız. Platon'un ünlü mağara miti ve İbn-i Arabi'nin bu dünyanın Allah'ın gölgesi olduğu düşüncesi gölgeyi gerçek olanın yansıması durumunda göstermektedir. Özellikle geçici oluşu üzerinde durulmuş olan gölge bu özelliği dolayısıyla tekinsiz olarak kabul edilmektedir. Işığın gelişle birlikte değişmeye açık olarak buluruz gölgeyi. Çoğu kez ışığın yokluğu olarak tanımlansa da aslında gölge ışığın var olduğunun ispatıdır. Bu noktada İbn-i Arabi'nin fikri ile de tekrar karşılaşmaktayız. Ona göre de bu dünyanın var oluşu Allah'ın varlığının kanıtıdır.

Gölge ışığın engellendiği yerde ortaya çıkmaktadır. Bilinçaltı da bir anlamda engellemelerin barındığı yerdir. Jung bu bağlamda kişilerin toplumdan kabul görmeyeceği davranışlarını bilinçaltında sakladıklarını savunmaktadır. Bu alt kişiliğe de gölge adını vermektedir. Freud'da ise bu rüyalar yoluyla ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan Jung'un gölge arketipi ile Freud'un rüya tanımlaması birbirine benzemektedir. Freud kişinin bastırıldığı duygularının ve düşüncelerinin simgeleşerek rüyalar yoluyla kendini gösterdiğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda ışığın var olduğunun kanıtı olarak görülen gölgenin, aynı zamanda insanın karanlık yönünü temsil ediyor olması ilgi çekicidir. Tez dahilinde öncelikli olarak bu konu üzerinde durulmuştur.

Çalışmada gölge sanatsal açıdan kronolojik olarak incelenmiştir. Dönemlere göre örneklendirmeler yapılarak gölge kullanımının nasıl bir süreç izlediği irdelenmiştir. Gölgenin sanat açısından gelişimine baktığımızda ilk olarak figürlerin üzerinde karşımıza çıktığına tanık olmaktadır. Hacim vermek amaçlı kullanılan gölge, daha sonraki zamanlarda perspektif ile birlikte kullanılmış ve mekan duygusu yaratmada önemli bir rol oynamıştır. Gölgenin kullanım şekline göre insan psikoloji üzerinde yarattığı etki Caravaggio ve Rembrandt üzerinden incelenmiştir ve ardından sembolik anlamı araştırılmıştır.

Konunun iyi anlaşılabilmesi için de psikoloji, felsefe, din ve antropolojiden faydalanılmıştır. İnceleme yapılırken birçok kitap ve dergiden yararlanılırken, konu ile ilgili lisansüstü tezler de kullanılmıştır. Çalışma sırasında Victor I. Stoichita'nın gölgenin sanatsal sürecini anlattığı "Gölgenin Kısa Tarihi" isimli eserinde oldukça faydalanılmış ve verdiği referanslar ile araştırma genişletilmiştir.

2.GÖLGENİN GENEL TANIMI

Gölge sahibi olmanın ön koşulu, ışığa yakın durmaktır.¹

Birçok alanda kendini gösteren gölge, çeşitli tanımlamalarla karşılaşmıştır. Fizikte, sanatta, psikolojide, felsefede, dinde kendine yer edinmeyi başaran gölge Türk Dil Kurumu'nca "Saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık" olarak tanımlanmıştır. İlk sırada yer alan bu tanımlamayı mecaz anlamlar da içeren yedi açıklama daha takip etmektedir. Şöyledir;

2. Güneş ışınlarından korunacak yer.

"Sakin kesme, gölgesinde yorgun bir çiftçi dinlensin" Mahmut Şevket Esendal

3. Ne olduğu anlaşılamayan karaltı, silüet

"Ben, ay yüzlü güzellerin peşinde bir gölgeye benzerim." - A. Kabaklı

4. Resimde bir şekli cisimlendirmek için, onun ışık almaması gereken yerlerine vurulan az çok koyu renk

5. Yetkisi olmadığı hâlde etkili olan
"Gölge başkan. Gölge kabine."

6. Röfle

7. Birinin yanından hiç ayrılmayan kimse

8. Koruma, kayırma himaye
"Onun gölgesi altında yaşıyor."

"Gölge olayının oluşumu için, önce bir ışık kaynağının, sonra saydam

¹ Mehmet Ergüven, *Aydınlıkta Görmek*, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, s.70

olmayan bir cismin ve gölgenin şekillenebileceği bir diğer ortamın olması zorunluluğu vardır.”²

Filippo Baldinucci gölgeyi üçe ayırmakta ve şöyle tanımlamaktadır;

“Gölge: Resim dilinde genellikle koyu bir rengin gittikçe açılarak bir kabartma etkisi yaratmak için kullanılması. Gölge, yarı gölge ve düşen gölge olarak üçe ayrılır. ‘Gölge’ (ombra) bir nesnenin kendi üstünde yarattığı koyuluktur; söz gelimi, bir yanı aydınlık olan kürenin, öteki yanına gittikçe koyulaşmasıdır, karanlık bölüm gölge (penumbra) olarak adlandırılır. ‘Yarı gölge’ (mezz’ ombra) aydınlıkla gölge arasında kalan, nesnenin yuvarlaklığına göre ışığın azaldığı yarı karanlık bölümdür. ‘Düşen gölge’ (shattimento) ise çizilen nesnenin yere yaydığı gölgedir...”³

Caner Karavit, “Işık Gölge” isimli kitabında gölgeyi yumuşak ve sert gölge, saydam ve kara gölge diye ikiye ayırmaktadır.

“Yumuşak ve sert gölge; Işık kaynağının boyutu uzaklığı ve gölgesel lekenin düştüğü zeminin nesneye uzaklığı gibi koşullara bağlı olarak gölgenin sınırının belirgin olması ya da belirsizleşmesidir. Belirgin sınırlara sahip gölgelere “sert gölge”; sınırlı ışıkla kaynaşarak belirsizleşen gölgeye “yumuşak gölge” denir.

Saydam ve kara gölge; Bir başka kaynaktan ışık olarak aydınlanmamış gölgelere “kara (saydam olmayan) gölge”, herhangi bir biçimde aydınlanmış gölgelere de “saydam gölge” denir. Saydam gölgenin ışık olarak aydınlandığı başka ışık kaynakları, yansıtıcı, geçirici yüzeyler olabilir.”⁴

Yukarıda açıklanan saydamlık ve yumuşaklık ile ilgili niteliklerin, birbiri ile ilgisiz nitelikler olarak düşünülmesi gereklidir. “*Kısaca gölgeler, sert ve saydam, sert ve kara, yumuşak ve saydam; yumuşak ve kara olabilir.*”⁵

“Gölge, varlığını borçlandığı şeye simgesel açıdan taban tabana zıttır; ruhun saflığını simgeleyen ışık, gölgede karşıtına dönüşüp, karanlık ve tehditkar bir boyut kazanır; en azından siyah, bir başka deyişle renksiz renkle

² Yılmaz Morçöl, *Gölge*, İ.D.G.S.A. Yayınları, 1970, İstanbul, s.4’ten aktaran Caner Karavit *Işık Gölge*, Telos Yayıncılık, 2006, İstanbul, s.17

³ Filippo Balduccini, *Vocabulario Toscano dell’Arts del Disegno*, Floransa, 1681’den aktaran E.H.Gombrich “*Düşen Gölgenin Özellikleri*”, Çev. Ülkü Tamer, Sanat Dünyamız, S.77, 2000, İstanbul, s.177

⁴ Caner Karavit, a.g.e., s.17-8

⁵ Şazi Sirel, *Mimarlık Öğretiminde Aydınlatma Dersleri Notları*, ders 4, İstanbul, Y.Ü. Yayınları, s.143’ten aktaran Caner Karavit, a.g.e., s.18

özdeşleşen gölge, tüm kutsal kitaplarda cehenneme işaret eder".⁶ Bunun en çarpıcı örneklerinden birine Vakı'a Suresi'nde şahit olmaktadır. Kıyamet atmosferinde cezasını çekenler gölgeye bulanmıştır; kara duman ve gölgeye sıkışıp kalmak, günahkar kulların kaçınılmaz sonudur burada;

*İçlerine işleyen bir ateş ve sıcak su içinde,
Kara dumandan bir gölge altında,
Ki ne serinletir, ne de hoştur.*⁷

Gölgenin olumsuz olarak görülmesinin nedeni ışık kaybıdır. Aynı zamanda siyah ile anılıyor olmak da bu olumsuzluğu pekiştirmektedir. Aslında gölge ne ışığın tam kaybıdır ne de tam anlamıyla siyahlık. Gölge, ışığı yitirmiş olarak görülse de, sonuç itibarıyla ışık aracılığıyla var olmuştur. Bir anlamda ışığın varlığına işaret etmektedir. Işığın olmadığı yerde gölgeyi görmek söz konusu değildir. Gölge yarı aydınlığın eşliğinde bir geçiş konumundadır. *"Gölgelerin dünyası bize görülmez olanı güneş ışığında görmek üzerine bir şeyler söyler."*⁸

Cehenneme işaret eden gölge, kutsal kitapların bazı bölümlerinde daha farklı şekilde yer almıştır. Koruyucu, sığınak, asli ya da mecaz olarak birçok şekilde karşımıza çıkmaktadır.

"Sığınılan, koruyucu, kayırıcı, himaye, güç içeriği ile kullanıldığında Tanrı'ya işaret eder:

"Koru beni gözbebeği gibi; Kanatlarının gölgesine gizle" (Zebur: Mez.17: 8).

"Sevgin ne değerli ey Tanrı! Kanatlarının gölgesine sığınır insanoğlu." (Zebur:Mez.36.7).

Dünyanın geçiciliğine ait pek çok gölge ayeti dört Kutsal Kitapta defalarca yinelenir, işte bunlardan birkaç örnek:

"Çiçek gibi açıp solar, Gölge gibi gelip geçer." (Tevrat: Eyüp 14-2)

"Bir gölge gibi dolaşır insan, boş yere çırpınır, mal biriktirir, kime kalacağını bilmeden..." (Zebur: Mez.39:6)

Cennet, Kur'an'da da gölgenin işlevsel yanı ile betimlenir:

"Takvaya sarılanlar gölgeler altında, su kaynaklarındadır." (Kur'an: Mürselat41).

⁶ A.g.e. s.65-66

⁷ A.g.e. s.66

⁸ William Kentrige, *"Gölgeye Övgü"*, Gölgeye Övgü, Cev. Sevin Okyay, Kıvanç Güney, Handan Akdemir, Ahmet Fethi Yıldırım, Çiçek Öztekin, İstanbul Modern Müzesi, 2009, s.20

“Kendileri ve eşleri, gölgeliklerde, koltuklar üzerinde yaşlanmışlardır.” (Kur’an: Yasin, 56).

İncil’de ise gölgeye mecazi bir anlatımla rastlanır:

Yakup’un Mektubu: **“Her nimet, her mükemmel armağan yukarıdan, kendisinde değişkenlik ya da döneçlik gölgesi olmayan Işıklar Babası’ndan gelir.”** (İncil:Yak. 1:17)”⁹

Gölgenin bir başka şekilde karşımıza çıkışı Aziz Luka’nın İncil’indedir (1:26-38). Tanrı’nın İsa’da vücut bulma hikayesinde Melek ve Meryem arasındaki diyalog dikkat çekicidir.

“Cebrail’in tebliği (“Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın”) Meryem’i şaşırır: “Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki.” Melek onu yanıtlar: “Kutsal ruh üzerine gelecek ve Yüceler Yücesi’nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek.”¹⁰

Bu pasaj üzerine oldukça çok açıklamalar yapılmıştır. Araştırmacılar “Yüceler Yücesi’nin gücü sana gölge salacak” sözlerini uzunca süre düşünmüş ve tartışmışlardır. Sonucunda bir çok yoruma ulaşılmıştır ve bunlardan bir tanesi de Luka tarafından kullanılmış olan Yunanca(episkiazein), diğeri de Latince kökenli (obumbrare) sözcüklerinden kaynaklanmaktadır. Bu alıntıyı esinleyen Semitik ifadenin şimdiki anlamı sadece kısmen çevrilebilmiş olmasından ileri gelmektedir. Bu örnekte genel olarak gölgenin büyülü haline ve dölleyici gücüne atıfta bulunmaktadır. Gölgenin olağanüstü gücüyle ilişkilendirilmiş ve iyileştirici tarafıyla ilgilenilmiştir. İkinci açıklama ise birisini gölgesine almak anlamında olduğu ve onu koruma altında tuttuğu şeklindedir. Bir diğer açıklama episkiazo fiilinin imge yaratmak ile aynı anlama geldiği yönündedir. Bu durumda melek, Bakire’nin rahminde Tanrı’nın kendi gölgesini şekillendireceğini söylemektedir.

Luka’nın metninin çok anlamlılığı kabul görmüş bir gerçektir. Jacobus de Voragine yazdığı *The Golden Legend* isimli kitabında konuyla ilgili birkaç açıklama daha yapma gereği duymuştur;

“ Daha sonra melek ona tebliğ etti ve Tanrı’nın oğluna hamile kaldığında bekaretinin nasıl korunacağını söylemeye başladı ve onu saygıyla

⁹ İsmail Hakkı Altuntaş, *Gölgenin Gizeminde*, <http://ismailhakkialtuntas.com/2012/03/23/golgenin-gizeminde>, 23 Mart 2012, Erişim 19 Mart 2013

¹⁰ Victor I. Stoicita, *Gölgenin Kısa Tarihi*, Çev. Bilge Aydın, Dost Yayınları, 2006, Ankara, s.72

yanıtladı. Kutsal ruh senin içine doğacak ki ondan gebe kalacaksın: Nasıl hamile kaldığını, benim anlatacağımdan daha iyi anlayacaksın, çünkü bu Kutsal Ruh olacak, doğuracağın çocuk tamamen senin kanından ve senin teninden olacak, ama bu çocuğa gebe kalmak için başka bir şey yapmayacaksın. Ve *Tanrı'nın yüce kutsal gücü seni gölgelendirecek*, öyle ki, içinde daha önce bunun gibi kalbini fani arzuların arındıracak erdemli bir güç hissetmemiş olacaksın, gene de Kutsal Ruh seni beden kisvesinde gölgelendirecek ki Tanrı'nın Kutsanmış Oğlu senin içinde saklanabilsin ve sen onu kusursuz kutsal temizliğine yarışır biçimde öğretebilesin, ki böylece bu ombre ya da gölge, ST. Victorlu Hugh'un ve St. Bernard'ın dediği gibi, onun yüceliği olarak bilinsin ve anlaşılsın. Daha sonra, melek dedi ki: Sen bir adamdan değil Kutsal Ruh'tan gebe kalacak bile olsan, senden doğacak çocuk Adem Oğlu olarak adlandırılacak”¹¹



Resim 1 Fillippo Lipi, Muştulama, 1445, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 183x175 cm, Özel Koleksiyon

Yukarıda anlatılan pasaj üzerine yapılan tasvirlerle resim sanatında da rastlamaktayız. New York'ta Frick koleksiyonunda bulunan ve 1440'lar yapılmış olan Muştulama adlı tasvirinde (**resim 1**) Floransalı ressam Filippo Lippi, panelin sol tarafında Melek Cebrail'i ve sağ tarafında Meryem'i resmetmişti. İki figür arasındaki uzaklık ve ortada resmedilen sütun, hamilelik esnasında Melek ile Meryem arasında bir temas olmadığını göstermeyi amaçlamaktadır. Bu ayırma işlemi sıklıkla yapılan bir semboldür. İki karakter arasındaki diyalog konunun anlaşılmasına yardımcı olsa da, karakterlerin uzaklığı ve mekanın bütünlük taşınamamasından dolayı izleyici anlamakta zorlanabilmektedir. Resimdeki bölünmüşlüğü işaretleri gölgelerin resmedilmesiyle ilgili olanlardır. Günışığı meleğin geldiği taraftan gelmektedir ve geniş gölgesi zemine vurmaktadır. Bu gölgenin önemli olmasının nedeni birçok şeyi ifade etmesinden dolayıdır. Gölge, meleğin yalnızca görüntü

¹¹ Jacobos de Voragine, *The Golden Legend*, (ilk İngilizce basımı: William Caxton, 1483),1900, (Londra: J.M. Dent,1967), III., s.99.'dan aktaran Victor I. Stoicita, a.g.e., s.74

olmadığını, fiziksel olarak da var olduğunu anlatmaya yaramaktadır. Gölge bütünüyle oradadır.

“Bakire’nin ayaklarının önündeki alan boştur. Ama arkasındaki duvarda bir hayal belirmiştir ve Meryem kaderine tamamen razı olduğunu ima eden bir hareketle dolaylı olarak bu gölgeye dikkat çeker. Her ne kadar gölgeyi dikkat çekmek için kasıtlı olarak resmetmediği fark edilse de, Lippi bunu hikayenin geçiciliğine ve sağlam yapıllı sembolizmine entegre etmiştir. Bu resmin *obumbrabit* anını tasvir ettiğini iddia edersem yanılacağımı hiç sanmıyorum. Bakirenin “Bu nasıl olur?” sorusuna cevaben Cebrail gizemli yanıtını verir: “Kutsal Ruh üzerine gelecek ve Yüceler Yücesi’nin gücü sana gölge olacak.” Ve görünmez, dışsal bir kaynaktan gelen ışık Bakire’nin vücudunun üzerine düşerken ve gölgesini duvarın üzerine düşürürken, güvercin şeklindeki Kutsal Ruh ona hafifçe dokunmaktadır. Bizim gördüğümüz bir çeşit devinim, hatta bir ters çevirmedir: Meleğin gölgesi aniden engellense de Tanrı’nın gölgesinin Meryem’in üzerine ya da içine düşmesi fikriyle ilintilendirilen, Bakire’nin (aydınlanmış) gölgesidir. Gebe kalışın ilk anına işaret eden bu kabul ediş (emir, hüküm) zaten gerçekleşmiştir: Bakire harmanisini açmış, karnı ilahi gücün emriyle aydınlanmıştır ve güvercin hafifçe ona dokunmaktadır.”¹²

Meryem’in bu gebe kalış hikayesi gölge düşüncesine olumlu bir bakışı getirmektedir. Bir anlamda buradaki gölge, aydınlığın simgesi halindedir.

Gölge denildiğinde akla gelen cümlelerden biri de Diogenes’nin Büyük İskender’den “Gölge, etme başka ihsan istemem!” dileğidir. Bilgelerin daha fazla ışık arzusu, gölge ile önce gerçek duygusunun bulanacağı fikrinden kaynaklanmaktadır. Gözüyle yaşayan insan için yetersiz ışık tam bir kabustur.¹³ Gölgede kalmayı kabulleniyor olmak, yalnızca göreceğimiz şeyin netlik bozuntusu olarak algılanmamaktadır. Başkasının gölgesiyle yetinen kendi gölgesini yitirmenin eşğine gelmektedir.

Işık ile gölgenin birbiriyle ilişkisine kısaca değindik. Peki insan ve gölgenin ilişkisi nasıldır? Bu soruya William Kentridge’in bir anısıyla kısa bir cevap vermek olasıdır.

“Ne özellikle ilginç ne de eşsiz olduğuna emin olduğum, gölgelerle ilgili eski bir hatıramı aktarmak istiyorum. Kumsalda, kardeşlerimden birinin gölgesinin üzerine basmaya çalışıyorum, ama bir yandan da kendi gölgemin o gölgenin üstüne çıkmasını engellemek istiyorum. İnsanın kendi gölgesinin ne kadar olağanüstü çevik ve hızlı olduğunu düşünürdüm hep. İnsanın gerçekte asla erişemeyeceği bir çeviklik ve hız

¹² Victor I. Stoichita, a.g.e. s.75-76

¹³ Mehmet Ergüven, a.g.e., s.66

gibi görünür bu, halbuki gölgenin hızı aslında kendi hızıdır da. İnsanın kendi gölgesiyle olan ilişkisi hafızamda hep yer etmiş bir muammadır: Gölge insanla aynı değildir, insan ona sahip olmaz, öte yandan kaçınılmaz bir nitelik ve bir eşlikçidir. İnsanın aşına olduğu kendisiyle, dünyanın geri kalan kısmının ötekiliği arasındaki orta nokta. Gölge aniden bir ötekini resme sokar; öteki bir ışık kaynağıdır: İşte burada gölge paradoksunun başlangıcında bulunuyoruz. Gölge hem insanın bir parçasıdır, hem de ondan ayrı bir şeydir.”¹⁴

Gölge, görülüyor olmanın habercisidir. Kendini ilk kez suda gören Narkissos’u anımsarsak, ırmakta kendini seyreden bu efsanevi özsever için gölgesi¹⁵ önemini yitiren bir surettir sadece. Diğer tüm mitolojik varlıklar gibi Narkissos da bir gölge figürdür.

Mehmet Ergüven gölgeyi ölümler alemi ile ilintisini oldukça farklı bir bakış ile açıklamıştır;

“Öte yandan, sureti olduğu şeyden bağımsız biçimde büyüüp küçülen, hatta yeri geldiğinde lahzada kaybolan gölge, modelin ölü kopyasıdır. Hiç kimse gün oyunca kaç gölgesi olduğunu kestiremez; ölümlerde önce gölge terk eder bizi; ölüm yuttuğu gölgeyle özdeşir çünkü- belki de bu yüzden, son nefesten sonra çıktığımız yolculuğun rotası daimen gölgeler alemidir. Bu bağlamda gerçeğin öte-dünya’da yattığı inancı, gölgenin en büyük utkusudur; yalan dünya avuntusu, gölgeye teslim olmanın öyküsüdür bir bakıma”

Gölge, anlatılanlarda da görüldüğü gibi yalnızca ilk akla gelen anlamıyla kullanılmamaktadır. Dolaylı veya dolaysız olarak başka kavramlar üzerinde de etkisi bulunmaktadır ve onlar ile ilişkilendirilebilmektedir. Ruh, ikiz, rüya, yansıma gibi kavramlar bunlardan bazılarıdır ve ilerleyen bölümlerde ayrıntılı şekilde incelenecektir.

2.1 Ruhun Gölge Olarak Yorumu ve Ruh Kavramına Genel Bir Bakış

Ruh, din ve felsefede insan varlığının maddi olmayan tarafı olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurum’u ise şu açıklamaları yapmaktadır;

1. *isim* Dinlerin ve dinci felsefelerin insanda vücuttan ayrı bir varlık olarak kabul ettiği öz, tin, can kuşu
2. En önemli nokta, öz
"Lakin oyunun ruhunu anlamak mümkün değil." - M. Ş. Esendal

¹⁴ William Kentridge, a.g.e., s.20

¹⁵ Mehmet Ergüven, a.g.e., s.64

3. Esans

"Bazısı ruh koklatır, bazısı alnına sirke sürer, bazısı kollarını, bileklerini ovuşturur." - **H. R. Gürpınar**

4. Duygu

"Nesri gibi güzel bir ruhu olan Falih Rıfki, Türk gazeteciliğini bir vatan hizmeti telakki etmiş ve kutsi bir vazife gibi ifa ediyor." - **Y. K. Beyath**

5. felsefe Bedeni etkin kılan canlılık ilkesi, bedenın hayat gücü¹⁶

Teolojide ise ruh, insanın ilahiliğine ortak bir kavram olarak ele alınır ve bedenın ölümünden sonra insanın yaşayacak olan varlığı diye tanımlanır. Birçok kültür insanın maddesel olmayan yanını ruh ile özdeş tutmuş ve birçoğu canlılığı ruha dayandırmıştır. "Birçok dini ve felsefi akımda, her canlının bir unsuru olan, var olması için fiziksel maddeye ihtiyaç duymayan, madde-dışı, algılanamaz, tezahürleriyle kendini gösteren, aşkın, yaşama yeteneğine sahip, değişen ve gelişen, maksatlı bir prensip (kaynak) ya da bir kudret olarak tanımlanan ruh, birçok dini ve felsefi akımda da ebedi, yetenekler sahibi, insan davranışlarının motoru, hata ile sevap yapma iradesine sahip bir varlık ya da varlığın saklı yüzü olarak kabul edilir."¹⁷

Bununla birlikte ruh kavramı kültürden kültüre, dinden dine farklılık göstermekte ve filozoflar arasında farklı yorumlanabilmektedir. Ruh ile can kavramları arasında bazı kültürlerde ayırım yapılmamışken bazılarında yapıldığı görülmektedir. Ayırım yapıldığı kültürlerde bazen aynı anlamda kullanılabildiğine rastlanmaktadır.

Ruhlar genellikle ölümsüz olarak kabul edilmektedirler ve birçok inanişaya göre de ruh, ete bürünmeden önce de varlığını sürdürmekteydi. Jean Paul Sartre gibi bazı filozof ve yazarlarda ruh, özden önce gelen varoluş olarak tanımlanmaktadır.

¹⁶ <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim 23 Mart 2013

¹⁷ <http://tr.wikipedia.org>, Erişim 23 Mart 2013

2.1.1 Eski Yunan ve Roma'da Ruh Kavramı

“Latinedeki *animus* ruh ve *anima* can, eski Yunanca *anemos* rüzgar sözcüğüyle aynı köktendir. Rüzgar anlamına gelen diğer eski Yunanca sözcük, *pneuma* aynı zamanda ruh anlamına da gelir.”¹⁸ Yunanlılar zamanla ruh dedikleri olgunun farklı kısımları, farklı prensipleri ve farklı güç ya da yetileri olduğunu düşünerek bunlar arasında ayırım yapmaya ve ruhun bu manevi özelliklerinin farklı adlarla adlandırmaya başladılar. Pisagor'un öğretisinde psişe (*psyche*)"yaşamsal güç"e ve duyumsal duyarlılığa, *nous* ise zihinsel (entelektüel) yeteneğe tekabül ediyordu. Platon'un öğretisinde de bu anlayışa paralellik görülür. “*Aristo* ise bir ayırım yaparak, *nous'u* aktif zihnin pasif zihni olarak kabul etmiştir ki, bu kavram sonradan yapılan yorumlarda *Logos'a* ya da Tanrı'ya özdeş kabul edilmiştir.”¹⁹

Ölümden sonra yaşayacak olan ruh kavramı teolojik eğilimli edebiyatın görülmesiyle başlamıştır.

Homeros'a göre insan varlığının iki canı vardı; bunlar *thumos* ve *psychè* idi. *Thumos* Homeros'un yazılarında kan ve can ile ilişkilendirilmekteydi. İnsanın dış alemde kendini ifade etmesi ve etkileşime geçmesiyle ilgili olan bu unsur, ölümden sonra bedeni terk etmekteydi. *Psychè* ise Homeros'ta uyku, ölüm ve baygınlık ile ilişkilendirilmektedir. İnsandaki ilahî kıvılcım o olmamakla birlikte, ilahî kıvılcımın gölgesidir (*skia*), hassas bir yapıya sahiptir. İnsanlar ile ölümsüz ilahlar arasındaki önemli bir farktır (eski Yunan geleneğine göre ilahların gölgesi olmaz). Homeros'a göre, insan bayıldığında *psyche* bedenden ayrılıyordu. Ölüm olayında ise *psyche* bedenden ayrılıp, beden gölgesi biçiminde yeraltı âlemine (Hades'e) gidiyordu. Ölümden sonra kim olduğunu unutsa da, varlığını Hades'te (eski Yunan cehennemi) sürdürüyordu.

Ölümlerin *psycheleri* yaşayan insanlara öyle çok benziyordu ki, *Achilleus* kendisine görünüp konuşan ölü *Patroklos'un* *psychesine* sarılmayı denemiş ama başaramamıştı.

¹⁸ Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Çev.: Engin Büyükinall, Say Yayınları, 2012, İstanbul, s.29

¹⁹ <http://tr.wikipedia.org>

2.1.2 İlkel İnsanlarda Ruh Kavramı

İnsanoğlu bir bedenden ve ruhtan oluşur. Bazı toplumlardan birden fazla ruha sahip olduğumuz inancı yaygındır. Ruh bedenın kabuğundan sıyrılabilen ve ölümden sonra da varlığını sürdürebilen görünmez bir olgudur. “Eski inanişaya göre ruh, insan yaşamını özümlemdi; fiziksel ve uzamsal yapıya, yani bedene, gebelik sırasında girer ve onu son solukla birlikte terk ederdi.”²⁰

İlkel insanların kendilerini ifade edebilecek nitelikte uygun sözcükler üretmiş olmaları pek olası değildir. Onların bu konuda sorgulanması ancak kavram karmaşıklığına neden olmaktadır. Bu durum olaylara farklı bir şekilde yaklaşma zorunluluğunu getirmektedir. Sahip oldukları kurum ve törelerin incelenmesi, kolektif düşünce biçimlerinin analiz edilmesi, ilkel insanların grup içinde sergiledikleri davranış ve kendi kendileriyle olan ilişkileri bize insanı nasıl tasvir ettikleri hakkında bilgi vermeye yarayacaktır.

“Kolektif düşüncelerden yola çıkarak ilkel insanın canlı, cansız varlıkları ve etrafındaki nesnelere nasıl algıladığını anlamak gerekmektedir. Çünkü bu anlayışa göre insan kendini, çevresini sarıp sarmalayan varlık ya da nesnelere herhangi biri gibi görmektedir. Hiç kuşkusuz kişisel bir varlık olduğu gibi güçlü bir duyguya sahiptir. Hissettiği duygular, keyif ve çektiği acıların bilinçli oyuncusu olduğunun farkında olup, bunlar kendisiyle ilişkilendirebilmektedir. Ancak bütün bunlar onun kendisini bir “özne” şeklinde algılaması ve bu algılamasının da kendisi olmayan “nesnelere” bir karşıtlık ilişkisi içinde olması gerektiği gibi bir sonuca götürmemektedir.”²¹

İlkel insan çevresini nasıl görüyorsa kendisini de aynı biçimde görmektedir. Etrafındaki nesnelere herhangi bir karşıtlık durumu söz konusu değildir. Varlıkların var olma durumlarına dair bir açıklamaya ihtiyaç duydukları zaman özsel gerçekliğe başvurumaktadırlar. Bu özsel gerçeklik daha çok hissedilen bir şeye benzemektedir. Bu konuya Codrington “mana” adıyla dikkati çeken ilk araştırmacı olmuştur. Bu ad birçok anlamı içinde barındırmakla birlikte tam karşılığı olmayan bir terimdir. Bu açıdan birbirini tamamlayan terimlerle açıklamak daha yerinde olacaktır.

²⁰ A.g.e., s.28

²¹ Lucien Levy- Bruhl, *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*, Çev.: Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, 2006, s.18

İngiliz Yeni- Gine'sinde Purari deltasında yaşayan yerliler "imunu" adını verdikleri bir terim kullanmaktadırlar. Bununla ifade ettikleri şeyi açıklamaya çalışan Holmes, bu ilkenin her yerde dolaylı bir güç olarak bulunduğunu ve bireylerde kişisel bir özellik olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. Buradaki yerliler için "imunu" canlı ve cansız tüm varlıkların var olabilmelerinin koşulu gibidir. Buna varlıkların ruhu da denilebilmektedir. Bu "imunu" iyi ya da kötü olabilmekte birinin canını yakabilmekte ve acıyı hissedebilmektedir. Kendisine dokunmak mümkün değilse de hava ve rüzgar gibi varlığını gösterebilmektedir. Aynı yerlileri inceleyen başka bir gözlemciye göre; "Imunu" çok geniş bir alanda var olan, oldukça belirsiz ve duygusal bir içeriğe sahip bir kavramdır. Maskeler, av büyüleri, atalardan kalma eşyalar vb. şeyler de genellikle "imunu" olarak adlandırılmaktadır.

"Imunu" düşüncesini anlamanın en güzel yolu belki de onu bir isim olarak görmekten ziyade sıfat olarak tanımlamak olacaktır. Bir yerliye "imunu"nun ne olduğunu sorduğunuzda şaşırıp kalmaktadır. Ancak bir nesneyi gösterdiğinizde "imunu" budur diyebilmektedir. Tüm bunlarda gizemli ve tuhaf bulunan nesnelerdir. Yani bir anlamda kutsallığa sahiptirler. Yerli, kötülük yapabileceğini düşündüğü, ondan zarar geleceği kanısına vardığı ve bunun için ona özenli davranıp saygı duyduğu şeye "imunu" demektedir.

"Imunu" hem soyut hem somut bir kavram olup, duygusal yönü ağır bastığı için ilkel zihniyet açısından ne kadar doyurucuysa bizim açımızdan o kadar belirsiz bir şeydir. Görüldüğü gibi ilkel insan canlı ve cansız varlıkları türdeş olarak görmektedir. Yani aynı öz ve aynı özelliklere sahip olduklarını düşünmektedirler. Onlar için varlıklarının biçimlerinin birbirlerine benzemelerinin önemi yok gibi görünmektedir. İlkel insan da bir ağaç ile bir kuşun farklı biçimde olduğunu bilmekte fakat bu durum ilgisini çekmemektedir. Varlıkların biçimleriyle sahip oldukları "mana" ya da "imunu" ya göre ilgilenmektedirler. Varlıkların kısa sürede biçim değiştirebileceklerine inanmaktadırlar. Daha önce de belirttiğimiz gibi görünürlükten ziyade varlıkların özdeşlikleriyle ilgilenmektedir ilkel insan.

2.1.3 Bir Anlam Karmaşası “Ruh” ve “Gölge”

İlkel insanın kolektif düşünce yapısında, bireyin yaşamı gölgeden ayrı düşünülmemektedir. Bu gölgenin kendisi ya da yansıması olabilir. Gözlemciler yerlilerin ifadelerine dayanarak gölgelerinin onların ruhları ya da birden çok ruha sahip oldukları düşüncesinde ruhlarından biri olduğunu varsaydıklarını belirtmektedirler. “Ruh” ve “gölge” sözcükleri bu bağlamda anlamsal açıdan bir karışıklığa neden olmaktadır. Bu karışıklıktan çıkabilmenin yolu ise mevcut zihinsel yapımızdan kurtulmak ve yerlilerin zihinsel evreni içine yerleşebilmektir der Lucien Levy- Bruhl “İlkel İnsanlarda Ruh Anlayışı” isimli kitabında. İlkel insan gölgesini kendi yaşamıyla eş tuttuğu için gölgesine gelebilecek zarara karşı oldukça temkinlidir. “*Örneğin Florida’da “Güneş’in alçalmış olduğu sırada gölgesi su yüzeyinde yansıtacağından, hiç kimse, bir vunuha (kutsal su birikintisi) boyunca yürümek istemeyecektir çünkü vunuhada yaşayan ölüm onu yanına çekebilecektir.*”²² Banks adalarında *et yiyen ölümler* isimli uzun ve şekilli taşlar bulunmaktadır. İçlerinde ölü bulunduğu inanılan bu taşlar öyle güçlüdür ki, bir insanın gölgesi bunların üzerine düştüğünde, gölgesi taşın içinden çıkarak insanı öldürebilmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi ruh, gölge anlamına gelmekte ve gölge de yaşamı temsil etmektedir. Bu bağlamda gölgeyle ilgili batıl inançlarda hep aynı şeye tanık oluruz: Kaybolmaya hazır gölge sürekli kollanmak zorundadır; zira başkası her an el koyabilir ona; elden ele dolaşan gölgeyse sahibinin ölümüyle eşanlamlıdır.²³ Bu konu ile ilgili metinler her zaman açık bir şekilde ifade edilmemiştir. Konu hakkında araştırma yapanlar da “ruh” ve “gölge” kavramlarının karmaşık yapısını daha da karmaşık hale getirebilmektedirler. Codrington araştırmalarında ne kadar nesnel şekilde açıklamaya çalışsa da bu durumu, iki kavramın çekim gücüne kapılmamayı başaramamıştır. Codrington Melanezyalılar’ın ölümün ruhun bedenden ayrılması olduğuna bedenden ayrılan ruhun başka bir yerde daha hareketsiz bir yaşam sürdüğüne inandıklarını dile getirmektedir. Yaşadığı sürece bedenle kalan ruhun, ölüm gerçekleştiğinde bedenden ayrılmasına anlamak Melanezyalılar için oldukça zordur. Çünkü bu yerliler için düşünmek görmek anlamındadır. Olay daha iyi

²² R.H. Codrington, *The Melanesian*. s. 176’dan aktaran L.Levy- Bruhl *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*, Doğu Batı Yayınları, 2006, s.141

²³ Mehmet Ergüven a.g.e., s.69

anlaşabilsin diye Codrington, Fiji adalarında yaşayan misyoner Lorimer Fison'un bir cümlesini aktarmaktadır:

“Yerlilerin “ruha” gölge dediklerini varsaysak bile, ben onların düşünce yapısında kesinlikle ruhun bir gölge ya da gölgenin bir ruh olduğunu anlamına gelmediğine inanıyorum. Ancak “gölge” sözcüğünü soyutlayarak insanda, gölgesi gibi bireysel ve maddi olmayan, kendisinden ayrılmanın olanaksız olduğu bir şeyi ifade etmeye çalıştıkları söylenebilir”²⁴

Farklı biçimde ifade edersek Melanezyalılar “gölge” dedikleri zaman “ruhu” düşünmektedirler. “Gölge” demelerinin nedeni, düşüncelerini duyulara yönelik şekilde ifade etmeleridir. Ruh onlar için de manevi bir şeydir ancak bunu maddi bir varlığa dönüştürerek anlatabilmektedirler. Melanezyalılar da ölümden sonra yaşamın varlığına inanmaktadırlar. Ancak bu inanışa göre insanlar öldükten sonra yaşayışlarını yeni koşullar altında sürdürmektedirler. Yine de bu bizim anladığımız şekilde ruhun ölümsüzlüğü demek değildir. Bu konu ile ilgili bir başka araştırmacının da görüşlerini belirtirsek Callaway'den bahsedebiliriz. Callaway, yerlilerin “gölge” derken neyi ifade ettiklerini Codrington'dan farklı şekilde neredeyse aksi yönde açıklamaktadır. Gölge sözcüğü (öldükten sonra) insanın ruhu denilen sözcüğün yerine kullanılmıştır. Callaway'e göre yerliler gölge sözcüğünün ruh anlamına geldiğini ve bu gölgenin bedenin yerdeki yansıması olmadığını anlamamaktadırlar. Onlara göre bir ölünün gölgesi olmaz. Gölge gitti dedikleri zaman ruhun bedenden ayrıldığını değil, bedenin gölgesini kaybetmiş olduğunu ifade etmeye çalışmaktadırlar. Bunun tersine Codrington'a göre Melanezyalı yerliler gölge kelimesini kullanırken mecaz yapmaktadırlar ve bunun farkındadırlar. Codrington ve Callaway'e göre insan zihnine özgü manevi bir ruh kavramı vardır ve bu bütün halkların ortak mirasıdır. Bazı yerliler bu mirası korumuşken bazıları koruyamamıştır.

Codrington ve Callaway'in varsayımlarını bir yana bırakıp ilkel insanların gölge dedikleri zaman ne demek istediklerini anlamaya çalışırsak “yaşamsal ilke” karşımıza çıkacaktır. Yaşamsal ilke ne maddi ne manevidir. Çeşitli toplumlarda incelenmiş olan küçük detaylarda bu ilke bize hem maddi hem manevi olarak görülmektedir. Örneğin yerde yansıyan gölge, suda

²⁴ A.g.y. , s.142

yansıyan gölge vs. ve aynı zamanda bu nesneden ayrı bir şekilde düşünmenin imkansız olduğu gizemli erdemler ki, yerlilerin gözünde esas anlamlı olan bunlardır. Gölgeyi sadece yerde çevresi ışık alan ve bedenin biçimini belirten koyu bir karaltı olarak değil aynı zamanda “ruh” yani yaşam ve yaşamsal ilke olarak anlamak gerekmektedir. Bu noktada Callaway, bu ilke ve ruhun yerde yansıyan gölge ile karıştığını fark etmiş bulunmaktadır. İkel insanlar kavramlar arasında ayırım yapma gereğinin var olduğundan adeta habersizdirler. Buna rağmen bu kavramları birbirine karıştırdığı da söylenemez. Çünkü birbirlerinden ayırma gereksinimi duymamaktadırlar. Araştırmacıların en zorlandığı noktalardan biri de işte budur.

Smith ve Dale, yerlilerin gerçek anlamda ne düşündüklerini anlamının zor olduğunu vurgulamaktadırlar. Örneğin, büyücü kadınlar bir erkeğin gölgesini çaldıklarında adam ölmektedir. Ancak gölge ve kişinin aynı şey olup olmadığı sorulduğunda hayır yanıtını vermektedirler. Smith ve Dale, Ba-ila şeflerinden biriyle konuştuklarında gölgenin güneşte meydana geldiğini ve insanın kendisiyle bir ilişkisi olmadığını dile getirmiş olduğunu ifade etmektedirler.

“ Biz de bu durumda bir adam öldüğü zaman “onun için her şey sona ermiş olmuyor” öyle mi diye sorduk. Doğrudur, çünkü ölünce bir kadının göğsü içine girip, yeniden doğuyor yanıtını verdi. Peki, o giren şey nedir, adamın bedeni veya ruhu mu ya da nedir diye sorduğumuzda, bilmiyorum, belki de muwo Muwodur, yani ‘rüzgar’ demiştir. Başka zamanlar bize bunun moza (nefes) olduğu söylenmiştir.”²⁵

Ba-ila yerlileri ölen kişi ile yaşayan kişi arasındaki farkı bilmektedirler. Ölen kişinin son nefesini verişini izlemekte ve bir değişim olduğunu bilmektedirler. Bu nefesi de rüzgara benzetmektedirler. Nefes, rüzgar ya da ruh dediklerinde ifade ettikleri onları ele geçirmiş olan gizemli güçlerdir. Zihinsel yapılarını daha rahat anlayabilmek için onların yaşayan bir insana *muntu* (kişi) dediklerini ve bu insanın kişiliği ile ilgilenmediklerini söyleyebiliriz. Bu kişide rüzgar, gölge, nefes gibi gizemli bir şeyler vardır ve bunu çözememektedirler. Onlar için insana kişi demeleri yeterlidir ve fazla bir açıklamaya ihtiyaç duymamaktadırlar.

²⁵ Smith ve Dale, The ila-speaking peoples of northern Rhodesia, II, s. 162 ‘den aktaran L.Levy-Bruhl *İkel İnsanda Ruh Anlayışı*, Doğubatu Yayınları, 2006, s. 144

Yerliler için gölge, nefes, kan vb. insanın temel bir uzantısı şeklindedir. Burada anlaşılan bizim anladığımız ruhtan farklıdır. Smith ve Dale bu konuyu açıkça ifade etmektedirler. Onlara göre Ba-ila yerlileri ile bizim ruh kavramlarımız birbirinden ayrıdır. Onların dilinde ruh sözcüğünün tam karşılığı bir sözcük olmadığını ifade eden Smith ve Dale düşündüklerini ve söylediklerini yansıtacak bir açıklama yapıp yapılamayacağını sorgulamaktadır. Gizemli güçlerin var olduğu gibi insanın da *soul-stoff* yüklü olduğu söylenmektedir. Bu bütün bedene yayılmış halde bulunmakta kalp, kan ve cinsel organlarda bölgesinde daha etkili olmaktadır. *Soul-stoff* ilaçlar aracılığıyla bedenden ayrılabilir ve tehlikelere karşı korumak amacıyla “dışsal ruh” olarak gizlenebilmektedir. Diğer yandan kişiye tüm kişilik özelliklerinin bu ruhlar dünyası tarafından verildiğine inanılmaktadır.

Yerliler gölge ve ruh sözcüklerini açıklarken oldukça zorlanmaktadırlar. Fanglar, Bakeler ve başka aşiretlerde *nsisim* sözcüğü aynı anda gölge ve ruh anlamını taşımaktadır. W.H.Nassau tarafından 1874 yılında yapılan araştırmalar esnasında ayinler sırasında ruhtan, işlediği günahlardan, acı çekme ve mutlu olma yeteneğinden söz etmek istediğinde bu işi nasıl yapacağı konusunda oldukça kafa karışıklığı yaşadığını dile getirmektedir. Çünkü yerlilerin anladığı ruh (gölge) kavramıyla Nassau'nun bahsetmeye çalıştığı farklı şeylerdir. Örnek olarak bahsettiği *nsisim*'in onların anladığı şekilde güneş ışığının yerde oluşturduğu *nsisim* olmadığını açıklayamamaktan yakınmaktadır. Farklı anlar görünür insanların da aslında tam olarak ne demek istediğini anlamadıklarını dile getiren Nassau, toprağa düşen gölgenin bir anlamda bedenlerinin yaşamsal ilkesi olduğunu düşündükleri izlenimine kapılıyordum diye eklemektedir. Bunun çalınması durumunda ya da farklı bir şekilde insanın *nsisimini* yitirebileceğini ve bu durumda kişilerin yaşamlarını hasta olarak sürdürebileceklerini söylerlerken böyle bir durumda bedeninin gölgesi yere düşmez demektirler. Tinsel ve fiziksel olan ruh yerlilerde aynı şeye tekabül edebilmektedir.

2.1.4 Gölge, yansıma ve imgenin bireyin kendisi olarak kabulü

İlkel insanlarda kişiliğin keskin sınırları bulunmamaktadır. Bu sınırlar kişiye ait olan kişiliğinin uzantısı olarak kabul edilen aidiyetler, salgılar, dışkılar, çeşitli izler, giysiler, yiyecek artıkları, silahlar vb. nedeniyle belirsizdir. İlkel insanların birey ve nesne arasındaki ilişkiye bakışları duygusal anlamda değildir. Bizim özdeşleşme dediğim süreç ile ilgili görünmektedir. Saçlarının düşman tarafından ele geçtiğini öğrendiğinde çöküş yaşayan bir Avustralyalı kadın ile, bizde kanser teşhisi konmuş bir kadın arasındaki çöküş farklı değildir. Kendi elleriyle yapmış olduğu ceviz salkımının düşmanın elinde olduğunu öğrenen Melanezyalı bir şef anında öleceğini düşünmektedir. İlkel insanın bireysellik anlayışıyla kendimizinkini karşılaştırdığımızda bir tür küçülmeye gidildiğini görebilmekteyiz. Uzantılar bizim açımızdan bakıldığında bireyle özdeşleşen, çok yakın ilişki içinde olunan, bazı zamanlarda kişiliğin bir parçası sayılan ama yine de bireyden ayrı olan şeylerdir. İlkel insanlar ise uzantıları bireyden ayrı düşünmemektedirler.

Uzantılar için söylenenler kişinin gölgesi, imgesi, yansıması vb. için de söylenebilmektedir. İlkel insana göre tüm bunlar kişinin uzantısı değil, bireyi oluşturan unsurlardır. Bizim açımızdan benzerlik iki nesne arasında kurulabilen, aynı özelliklere sahip olma durumudur. Yerde yansıyan gölgemizin kişiliğimiz ile bir ilişkisi yoktur. İmgenin bizim yeniden üretilmiş bir görsel durumumuz olduğunun farkındayız. Bir resmimize bakıp kendimizi görsek bile bunun özdeşleşmeden ziyade bir benzerlik olduğunu bilmekteyizdir. Yani imge, gölge vb. bireyden ayrıdır, onun başına gelen herhangi bir şey beni etkilemez düşüncesindeyizdir. Ancak ilkel insanlarda durum böyle değildir. Onlar için imge asıl olanın kendisidir. İmge, gölge, yansıma vb. tam anlamıyla bireyin kendisi olarak görülmektedir. Dolayısıyla bunları elinde bulunduran kişi bireye istediğini yapabilecektir. Bu duruma verilebilecek örneklerden bir tanesi de Giyana'da yaşayan bir Warrau masalından yapacağımız alıntıdır. Bu masalda; bir anne çocuğunun katilini aramaktadır ve onu bıraktığı izler aracılığıyla tanıyabileceğini düşünmektedir. Bırakılan taze izleri inceleyen anne “İşte benim çocuğumun katili” der ve ayak izlerinin bulunduğu toprağı kazıp bir parçasını alır ve bir kağıda sarıp, ipe bağladıktan sonra bir ağacın dalına asar. Yakmak için odun toplamaya gider... Döndüğünde bir ateş yakar ve sardığı

toprağı içine atar. “Ayak izlerini yaktığım bu kişiye lanet olsun! Ayak izini yaktığım kişi de ateşe düşsün ve yansın!” der. Annenin buradaki düşüncesi ayak izleriyle birlikte kişinin ruhunun yani gölgesinin de yanacağıdır. Masala göre anne odun toplamak için gittiği sırada bağladığı paket çözülerek katilin ayak izleri yerine annenin ayak izleri konmuştur. Anne ateşin kendini çektiğini düşünüp direnirken sonunda başarılı olamaz ve ateşin içine girerek küle döner.

İlkel insanların gölgesi, imgesi vb. kendisinden ayrı olduğunu bildiği görüşüyle karşı karşıya kalabiliriz bu noktada. Lucien Levy- Bruhl bu gibi ihtimal itirazlara yönelik açıklama yapmıştır ve şöyle der:

“İlkel insanın en ilkelinin bile imgesi ya da gölgesiyle kendinin ayrı varlıklar olduğunu bildiği gibi bir itiraz gelebilir. Gölgesi yere düştüğünde ya da sudaki aksini gördüğünde kendini tanımaktadır. Ancak onların kendisinden kopuk şeyler olduğunu görmektedir. İmgeyle kendisi arasındaki ilişki ne kadar yakın görünürse görünsün, gerçekte görüntüsünü birbirine karıştırmamaktadır. Bizim gibi o da ikisini farklı şeyler olarak algılamaktadır. Bütün bunlar böyledir. Ancak bu olgu yukarıda yapılmış olan açıklamalara ters değildir. İlkel zihniyeti belirleyen düşünsel yaklaşım biçimi, bizimkinde olduğu gibi deney yoluyla elde edilen ve denetlenen unsurlar değil, gizemli elemanlardır. Aidyetler/uzantılar konusunda böyle olduğunun kanıtlarını sunduk. Bilinçli algılama ve nesnel deneyimin verilerine dayanarak bizim gibi onun için de ter, dışkı, ayak izleri, üzerindeki giysiler, kullandığı aletler, özetle bütün ona ait uzantılar kişiliğinin dışında kalan nesnelere. Bunun tamamıyla farkındadır. Bununla birlikte onları kendi kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir.”

İlkel insan için tüm bunların birbirinden farklı şeyler olmasının bir önemi yoktur. Tüm bunların farkında olup yadsıman gibi bir niyeti de bulunmamaktadır. Yalnızca bunları göz önünde bulundurmamakta bir nevi görmezden gelmektedir. İmge ve insanın aynı töze sahip olduğunu hissetmektedir. İlkel insanın gözünde imge bir varlıktır, kişi de bir varlıktır. Bunlar iki varlık olmanın yanında aynı varlıktır da. İlkel zihniyet iki ile bir arasında bir fark görememektedir. Bu ikinin bir, birin iki olma durumudur ve onlar için sıra dışı bir olay değildir.

Bir insanın yere düşen gölgesi o kişi hakkında bilgi verebilir ancak ilkel insan için bunun pek önemi yok gibidir. Birine büyü yapmak istediklerinde kişinin resmini çizerken benzetme gibi bir kaygı duymamaktadırlar. Kendi imgesine baktığında ilkel insanın ilgisini çeken en önemli şey imgenin

kendisine benzerliği değil, onunla arasında oluşan hislerdir. Bir anlamda benzerlikten öte bir öz aynılığıdır. İlkel insan bütünleşmeyi hissettiğinde hiç kuşku duymadan benzerlikten söz edebilmektedir.

2.1.5 Şamanizm’de Ruh Kavramı

Şamanizm, insanın ve dünyanın özel bir tasarımını içermektedir. *“İnsanlar ile “Tanrılar” arasında özel bir bağ olduğunu varsayar.”*²⁶ Şaman insanın başına gelen her türlü talihsizliğin nedenini açıklamakla, sıkıntılarını önüne geçmekle ve acıları yatıştırmakla yükümlü olarak görölmektedir. Şamanizm bu anlamda ele alındığında bir fikirler bütünü olarak karşımızı çıkmaktadır.

Şamanizm’de bazı insanların öteki dünya ile iletişim halinde oldukları görüşü bulunmaktadır. Öteki dünyayı tanıma ve görme gücüne sahip olan bu kişilere şaman adını vermektedirler.

*“Şaman sözcüğünün, Moğol dilbilim grubuna dahil Tunguz diline ait Çaman sözcüğünden geldiği söylenmektedir. Sözcüğün etimolojisine ilişkin çok tartışmalı yaklaşım geliştirilmiştir: Ça’dan –bilmek- türeyen çaman, “bilen insan” anlamında kullanılmıştır. Sözcüğün kökenine yönelik bir başka yaklaşım ise, şamanın “sıçramak, dans etmek, coşmak” anlamına gelen bir fiil kökünden türediğini varsaymaktadır.”*²⁷

M.Eliade 1951’de yayımlanan Şamanizm ile ilgili kitabında, Şamanizm’i bir ilkel esrime tekniği olarak görmektedir ve şaman için de ruhlar kılavuzudur tanımını kullanmaktadır. Bu ruh kılavuzluğu olarak adlandırılan görev, ölülerin ruhlarını etkisiz hale getirmek üzere onları mezarlarına kadar götürmektedir. Bu görev bazen rastlantı sonucu sečilse de ölüünün ruhunun canlıları tedirgin etmek için yeryüzüne dönmesi halinde devreye girmektedir.

Şamanist toplumlarda ölülerin gittiği dünya “gölgeler diyarı” olarak adlandırılmaktadır. Şamanizm’e göre insanın bir ya da birkaç canı (ruhsal unsurları) vardır. Kuzey Asya halkları, insanın birden fazla, üç ya da yedi

²⁶ Michel Perrin, *Şamanizm*, Çev. Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, 2011, İstanbul, s.11

²⁷ A.g.e., s.16

“can”ı olduğuna inanmaktadırlar. Örneğin Yakut Türkleri, Çukçiler, Yukagirler ve Buryatlar insanın üç “can”ı olduğu inancı hakimdir. Bunlardan biri ölüm olayında mezarda kalır, biri “gölgeler diyarı”na inmekte, üçüncüsü “Göge” çıkmaktadır. İnsanın “gölge can”ı öte-âlemin eşiğini bekleyen eşik bekçisine rastlamakta; sonra kayıkla öte yakaya geçmektedir. Gölgeler diyarında ölü, yeryüzünde sürdüğü yaşamı sürmektedir. Ölüler, bir süre sonra, yeryüzünde tekrar doğabilmektedirler. Bu üç cana ya da üç ruhsal unsura verilen adlar toplumdan topluma değişmektedir. Bazı Şamanist Türk topluluklarında bu üçlü “tin”, “sür” ve “kut” olarak, Moğol Şamanizmi'nde ise “suns” (sünesün), “ami” (amin), “suld”(sülde) olarak bilinmektedir.

Şamanist anlayışta üç alem bulunmaktadır. Yer, yeraltı ve gök olarak tanımlanan alem, sembolik ifadelerdir. Yeraltı terimi Asya'nın kimi Şamanist geleneklerinde öte-âlem anlamında kullanılmaktadır. Kimi Şamanist geleneklerde ise ölüm olayının akabinde yaşanan kargaşa ve vicdani hesaplaşma dönemini ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Dolayısıyla, bazı geleneklerde yeraltı denildiğinde, genellikle öte-âlemin aşağı (titreşim düzeyi kaba) ve yoğun ortamları söz konusudur. Yeraltı deyiminin bu anlamda kullanıldığı Şamanist geleneklerde öte-âlemin huzurlu ortamları ise “gölgeler diyarı” gibi başka ifadelerle belirtilmektedir. Şamanizm'e göre her üç âlemde (Yer, yeraltı denilen âlem ve Gök denilen âlem) ruhlar bulunmaktadır.

“Asya Şamanizmi'ne, özellikle Yakut,Altay ve Uygur Türkleri'nin geleneklerine göre, insanların yaşadığı Yer, ölülerin göçtüğü “yeraltı” (öte-âlem) ve spiritüel anlamdaki Kutsal Gök'ten oluşan üç ortam, merkezlerinden geçen, direk ya da kazık denilen bir eksenle birbirine bağlanırlar. Bu eksen “Göğün göbeği” ile “Yer'in göbeği” arasında yer alır. Bu kavram Altay, Yakut ve Uygur Türkleri'nin geleneklerinde şöyle açıklanır: İnsanların yaşadığı Yer, ölülerin göçtüğü “yeraltı” (öte-âlem) ve spiritüel anlamdaki Gök'ten oluşan üç âlem ya da ortam, merkezlerinden geçen bir eksenle birbirine bağlıdır. “Yer'in göbeği” ile “Göğün göbeği” arasındaki bu eksenin geçtiği, bu ortamların ortasındaki delikler ya da açıklıklar bir tür geçittir. Şamanlar, “uçuş” (trans deneyimi) sırasında bir ortamdan diğerine geçerken bu irtibat geçitlerinden yararlanırlar. Aynı şekilde, ölenler de öte-âleme bu yolla göçerler. Öte-âleme giden şamanlar oraya “Yer'in deliği” geçidinden geçerek gider, yine bu delikten ya da kapıdan dönerler.

Şaman "gölgeler diyarı"na giderken öncelikle “Yer'in göbeği”ndeki bu delikten “Yer'in Ekseni”ne ulaşmak, sonra da “Yeraltı”nın cehennemî kısmından geçmek zorundadır. Ölen kimseler de bu yolculuğu yaparlar ki, bu yolculukta ölünün geçemediği takdirde azap çekmesinin sözkonusu

olduğu bir "köprü"yle karşılaşılır. Kuzey ve Orta Asya Şamanizm'inde yeraltı âlemi 7 veya 9 katlıdır. Ölüm olayı ile beden terk edildikten sonra kimileri yeraltı katlarındaki ortamlara, kimileri ise "Gök katları"ndaki ortamlara giderler. Şaman, medyum gibi, ruhlarla doğrudan irtibat kurabilen biri olarak kabul edilir. Şaman da, trans deneyimi sırasında, yapacağı uygulamanın amacı ve türüne göre, ya yeraltı âlemine iner ya da Göğe çıkar. Örneğin, bir hastayı iyileştirmek için Göğe çıkması, fakat bir ölünün ruhuna eşlik etmek, hastanın ruhunu geri getirmek (ölmemesini sağlamak) veya yeryüzünü terk etmek istemeyen ölüleri 'gölgeler diyarı'na götürmek için Yeraltı'na iner. Fakat herhangi bir nedenle Göğe çıkacak bir şamanın önce Yeraltı denilen âleme inmesi gerekir. Yani hiç kimse "Yeraltı"na (öte-âlem) inmeden Göğe çıkamaz. Moğollar'da ve bazı Türk halklarında Göksel âlemin Tanrısı Ülgen'dir; Orta Sibirya Buryatları'nda bu ad Tengri olur. Buryatlar'da 55'i ak renkle, 44'ü kara renkle nitelenen toplam 99 ilah bulunur. Altay Türkleri'nde yeraltı âleminin efendisi Erlik Han'dır.

Kişinin ölüm olayı ile bedenini terk etmesinden sonra içine düşeceği teşevvüş Asya Şamanizminin kimi geleneklerinde günahkarların ölüm sonrasında ifritlerle karşılaşma veya "köprü"den geçme dönemi olarak belirtilir. Şamanların görevlerinden biri de ölen kimseye bu ifritlerden kurtulmada yardım etmektir.^[132] Şamanist geleneğe göre insanlar günahkar olduklarından ilahî yasalar gereği öldükten sonra bu ifritlerle karşılaşmak zorunda kalırlar; fakat Tanrı insana acıdığından şamanların insanlara bu konuda yardım etmesi için yeryüzünde şamanlık kurumunu kurmuştur. Asya Şamanizmi'nde ölümden sonraki yolculukta ölünün geçemediği takdirde azap çekmesinin sözkonusu olduğu bir köprüyle karşılaşılır. Şaman bu köprüyü kolayca geçebildiği gibi, ölenlere de bu köprüyü geçmelerinde yardım edebilir. Orta Sibirya Şamanizmi'ne göre, şaman, birkaç 'ırmağı' ve bir "köprü"yü geçtikten sonra "gölgeler diyarı"nın uzandığı "Büyük Su"ya gelir. Altay Türkleri geleneğinde şamanın gölgeler diyarını ziyaret edişinde bir dağa çıkış olgusu da bulunur. Bu diyarda ölüler aynen dünyadaki yaşamlarını sürmektedirler. Onlar orada yeryüzünde tekrar doğmaya hazırlanırlar.

Ruh göçü kavramına Amerika'nın günümüzde Şamanist topluluklar kapsamında ele alınan birçok Kızılderili kabilesinde de rastlanır. Inuit'lerde ruh göçü kutsal kabul edilen bir kavramdır. Kuzey Amerika kızılderililerinin birçok kabilesine göre, ölüm olayından sonra ruh ve gölge bedenden ayrılır. Ruh, "kurt"un hükmettiği âleme gider; yeryüzündekilerin ilişki kurabilecekleri onun "gölge"sidir. Ruh, "gölge"yle birleşince yeni bir varlık oluşturur ve yeryüzünde tekrar doğar. Güney Amerika kızılderililerinin çoğunun dillerinde, ruh, gölge ve imaj kavramları aynı sözcükle karşılanır.²⁸

²⁸ <http://tr.wikipedia.org>

2.2 İnsana ve Dünyaya Düalist Bir Bakış

İnsanoğlunun bir beden ve ruhtan ya da birden fazla ruhtan oluştuğunu ve ruhun ölümden sonra da yaşamını sürdüren bir öz olduğu inancının varlığını daha öncede belirtmiştik. “*Ruhun ya da ruhlardan birinin gece boyunca bedenden geçiverici bir uzaklaşması düşse, uzun süreli ayrılığı hastalığa tekabül eder. Bedenden kesinkes kopması ise ölüm anlamına gelir.*”²⁹

Birçok inanca göre dünya da çifttir. Bir tarafta yaşadığımız, gördüğümüz, kutsallık atfetmediğimiz bu dünya varken diğer tarafta görülmeyen, Tanrıların, ruhların, cennet ve cehennemin olduğu mitlerin betimlediği bir kutsal dünya anlayışı bulunmaktadır.

İki dünyanın birbirinden farklı olması bir yorumlama gereksiniminin sonucudur. Görünmez, görünüre sürekli olarak çok yakındır.³⁰ Bu dünyanın anlamı öteki dünya ile bütünlük kazanmaktadır. Bir anlamda öteki dünya bu dünyada devamlı surette bulunmaktadır. Bu dünya öteki dünyanın bir yansımasıdır inancı birçok dinde kendini gösterirken felsefede de yerini almıştır. Bu konuyu ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

2.2.1 Bireyin İkizi Anlayışı ve İki Ayrı Varlık Olarak Kabulü

İlkel inanışta bireyin uzantılarının kendisi olduğu fikrinin var olduğunu belirtmiştik. Bu uzantı fikri bazen bireyin ikizi olarak karşımıza çıkmaktadır. Codrington, “ Mota dilindeki *atai* sözcüğü hiç kuşkusuz Maori dilinde gölge anlamına gelen *atadır*. Ancak Mota dilinde *atai* gölge anlamına gelmemektedir. Buna karşılık gölge ve yansıma anlamına *ninia* sözcüğü ruhu ifade etmemektedir. Oysa insan bedenine gölge ya da yansıması yoluyla zarar verilebileceği düşünülmektedir.” demektedir. Mota dilindeki *atai* sözcüğü bir kişiyi ya da onu yakından ilgilendiren özgün bir şeyi ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu, onu gördüğü anda hayal gücünü hareketlendiren, kendisine olağanüstü görünen bir şeydir. Kişi bunun kendi yansıması olduğuna inanmaktadır. Gördüğü şey kendisine benzese de benzemese de. Sahip olduğu *atai* ile birlikte yaşadığına, acı çektiğine, geliştiğine, öldüğüne inanmaktadır.

²⁹ A.g.e., s.12

³⁰ A.g.e., s.13

Mota'da kullanılan bir sözcük daha vardır. Buna da *nunuai* denmektedir. Anlamı sürekli şekilde hissedilen ve kendi kendine var olan somut bir duygudur. Örnek olarak, bir insan gündüz vakti acı çeken bir insanın çılgınlıkları kulaklarında çınladığından dolayı korkuya kapılmıştır. Sesler kesildiğinde bile *nunuai* devam etmektedir. Bu yerliler için tamamen gerçekdışı bir şey değildir. *Nunuai* gerçektir ancak bir biçimi yoktur. *Nunuai* sözcüğü hiç şüphesiz *niniiai* (gölge ya da yansıma) sözcüğüyle aynı anlama gelmektedir. Bu sözcük Aurora'da *nunu* şeklinde kullanılmakta ve bir çocuk ile nesne arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Çocuğu doğmadan önce bir kadın hangi nesnelere düşünüyorsa ya da düşündüklerinin kökeninde var olan nesnelere çocuğun *nunusu* olarak kabul edilmektedir. Hiç kimse bunlarla çocuk arasında bir akrabalık ilişkisi olduğuna inanmasa da bunların çocuğun yansıması olduğuna inanmaktadırlar.

Aktarılan bilgilerden yola çıkarak tüm bu tanımlamaları şöyle ifade edebiliriz;

1. İnsana gizemli bir şekilde bağlı bir varlık ya danense olan bir “ikinci ben”; 2. Kişinin birlikte yaşayıp, öldüğü bu varlık ya da nesneyle olan gizemli dayanışması; 3. Bu varlık ya da nesnenin *atai*, *tamaniu*, *niniiai*, *nunuai*, *nunu* yani gölge, yansıma, imge, akis, ikiz şeklindeki tanımlanması gibi sonuçlara ulaşabiliriz. Ancak burada ilkel zihniyete özgü açıklamaları anlamakta zorlanıyoruz. Eğer bu açıklamalar insan ve ona ait *atai* ya da *tamaniu*, vs. türünden açık seçik bir ikili süreci kapsasaydı; en alt düzeyde bile kalsa bu yazgı ortaklığını anlayabilir, bunların hem ayrı hem de dayanışma içinde bulunan şeyler olduklarını kabullenebilirdik. Birbirleriyle kusursuz bir şekilde özdeşleşselerdi bunu da anlamak da zorlanmazdık. Oysa bize hem özdeş hem de özdeş olmayan şeyler gibi görünmektedirler.³¹

İlkel insanların düşüncesinde iki ayrı varlık tek bir varlık olarak algılanabilmektedir. Bireysel uzantıların özünde kişi ve bunlar arasında gizli bir töz birlikteliği düşüncesi hakimdir. Bireyin gölgesi, yansıması, ikizi vs.'nin düşünüldüğü biçiminde de aynı özelliği görmekteyiz.

Antik dönemden günümüze kadar birçok toplumda bir önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz konular ile ilgili düşünce biçimleri bulunmaktadır. Örneğin kırsal alanlarda hala kendisinden korkulan kurt adamlar, başka coğrafyalarda bunun yerini yalan kaplanlar, leoparlar vs. yer almaktadır.

³¹ Lucien Levy- Bruhl, a.g.e., s. 149

Oldukça evrensel olan kurt adam örneğinde, insanın ruhunun kurt-adam olduğu ve onun bedenini terk ederek bir süre hayvanın içinde yaşadığına inanılmaktadır.

Kuzey- Doğu Hindistan'da yaşayan Nagalar ve komşu aşiretlerde hala kendini kurt adam sanan ve buna göre davranan kişilere rastlamak mümkündür. Bu konuda ayrıntılı bilgiler mevcuttur.

“Kurda dönüşme anında şiddetli ağrılar ve dizlerde, dirseklerde ve sırtın aşağı bölümünde şişkinlik hissedilmektedir. Bunlar olay öncesinde, sırasında ve sonrasında da hissedilmektedir. Bunların çok uzaklara yürümekten ve alışkın olunmayan bir pozisyonda durmaktan kaynaklanan ağrılar olduğu söylenmektedir. Uyku sırasında adaleler, bir köpeğin rüyasında ayaklarını oynatması gibi, istem dışı sert hareketler sergilemektedir. Tizu vadisinde yaşayan bir leopar- adam, bu türden bir kriz sırasında bir ısırık darbesiyle kendi karısının göğsünü parçalamıştır. Avcılar bir leoparın peşine düştüklerinde, aynı anda adamın bedeni çılginca hareketler yapmaya başlamaktadır. Sıçramakta, dört bir yana koşmakta, sanki kaçmaya çalışmaktadır. Bu durumlarda leopar-adamın yakınları bu leopar-vücutun kendisini kovalayanlardan kaçıp, hayatını kurtarabilmesi için, çok daha çevik olması gerektiğini düşündüklerinden kendisine olabildiğince zencefil vermektedirler.³²

Bu durumda leopar ve adamın aynı şeyleri hissettikleri açıkça görülmektedir. Adam ile leoparın bedenleri aynı sayılmaktadır ve leopar daha hızlı koşsun diye adam güçlendirilmektedir. Kısacası ikisi aynı anda ayrı yerde bulunabilen tek bir varlık olarak görülmektedir.

Rivers, bu ikili varlık olma durumunu Paskalya adasında olan bir olay ile açıklamaktadır.

“Özdeşleştiği hayvan bir köpek balığı olan bir yerli, kendisine ignam pişirmeyi reddeden oğluna çok öfkelenir. Bir süre sonra oğul, uçan balık avına çıkar. Denizde kayığın çevresinde dolanıp duran büyük bir köpek balığını fark eder. Daha sonra balık baş kısmıyla teknenin dengesini bozar ve batırır. Adam korkuyla çığlık çığlığa bağırmaya ve öldürüleceği anı beklemeye başlar. Bu arada da yüzerek sahile giderken, köpek balığı görünümüne bürünmüş olan babası tekneyi sahile doğru götürür. Daha sonra baba evin giriş kapısına kayıktaki kürek, olta ve oğlunun yakalamış olduğu balığı asar. Oğulsa dostları tarafından kurtarılır. Eve döner dönmez babasına anlattığı sırada, başını kaldırır ve kapıya asılı olanları görür. Babası köpek balığının kendisi olduğunu ve gelecekte bir

³² J.H.Hutton, *Leopard-men in the Naga hills*, J.A.,I,L (1920), s.44'den aktaran Lucien Levy-Bruhl, a.g.e., s.164

sözünden daha dışarı çıkmaması için ona böyle bir ders vermiş olduğunu söyler”³³

Hikayeden anlaşılacağı gibi bana köpek balığı ile aynı varlıktır. Oğlunu cezalandırdığı sırada hem insan hem köpek balığıdır.

Nelson, Bering Boğazı’nda yaşayan Eskimolar’da bu ikili var oluş inanişinde oldukça çarpıcı bilgiler sunmaktadır. Bu bölgede çok eski zamanlardan itibaren insanların ikili bir yaşam sürdürdüklerine inanılmaktadır. Kişi istediğinde insan, istediğinde ise bir hayvan görünümüne bürünebilir inancı hakimdir. Bir hayvanın insan bedenine sahip olmak için, ön ayağını, kanadını ya da buna denk gelen organını kaldırıp, maske çıkartıyormuş gibi çenesini yukarı doğru sallaması yeterlidir. Ortaya çıkan insan görünümü *inua* olarak adlandırılmaktadır. Bu kavram hayvanın düşünsel özelliği niteliğindedir ve öldüğünde gölgesine dönüştüğü varsayılmaktadır.

Şamanların hayvan maskesinin altındaki insani yüz hatlarını görebilme yeteneğine sahip oldukları düşünülmektedir ve aynı zamanda maskeler totem özelliği taşıyan hayvanları da temsil etmektedirler. Şölenler sırasında maske takan insanlar, maskenin temsil ettiği hayvana dönüştüklerine ya da en azından onun ruhsal özüne sahip olduklarına inanmaktadırlar. Aşağı Yukon ve Kuskokwim yöresi yakınlarındaki maskelerde iki yüz figürü bulunmaktadır. Hayvanın çenesi *inuanın* figürünü gizleyecek şekilde, onun üst tarafına yerleştirilmiştir. “*Dış maske törenin belli bir anında hızla çekilip alınabilmesi ve hayvanın insana dönüşümünü simgeleyebilmesi amacıyla eklem yerlerinden tutturulmuştur.*”³⁴

Maske eğer totem özelliği taşıyan bir hayvanı temsil ediyorsa onu taşıyan kişinin ikinci bir yüze ihtiyacı bulunmamaktadır. Çünkü totem özelliği taşıyan hayvanın gölgesini temsil etmektedir. Buradaki gölge ikiz, “ikinci ben” anlamına gelmekte, hayvan ve maskesini taşıyan insan tek bir varlık olarak kabul edilmektedir.

³³ W.H.R. Rivers, *History of the Melanesian society*, I, s.210’dan aktaran Lucien, Levy-Bruhl, a.g.e., 178

³⁴ E.W.Nelson, *The Eskimo about Bering strait*, E.B. XVIII, s. 394-395’den aktaran a.g.y., s.180

İlkel zihniyette hayvan ve insanın özdeşleşmesi olayı sıkça karşılaşılan bir durumdur. Hem maske yoluyla hayvanın varlığına bürünme hem de hayvanların insana dönüşebilme inancı bunu göstermektedir.

Güney Amerika'da eşi hamile olan erkeklerin uyması gereken yasaklar bir diğer ikili konuma örnek olarak verilebilmektedir. Bebeğin doğumundan sonraki ilk günlerde babanın güç harcayacak işler yapması yasaklanmıştır. Bu yasağın nedeni ise babayla yeni doğmuş bebeğin aynı ve tek insan olduğu inancıdır. Bebeğin ruhu babaninkine bağlıdır ve bu dönemde babanın başına gelecek her şeyin bebeği etkilediğine inanılmaktadır. Bu inanışa bir örnek olarak, baba ağaca tırmanmaya kalkıştığında ardından kendisini izleyen bebeğin ruhu için iki çubuk yerleştirmektedir, köprü vazifesi görecek olan bu çubuklar ruhun işini kolaylaştıracaktır bir anlamda. Herhangi bir şey tarafından ısırılmış ya da bir şekilde yara almış olan baba, yarasını çok dikkatli kaşımak durumundaydı çünkü tırnaklarıyla çocuğa zarar verebilirdi. Tüm bu örnekler baba ve çocuğun tek bir varlık olarak görülmesinin kanıtı şeklindedir. Birinin başına kötü bir şey gelmesi diğerini de etkileyecektir ve ayrıca çocuk her yerde babaya eşlik etmektedir. Baba her durumda çocuğun kendi yanında olduğunu düşünerek hareket etmesi gerekmektedir. Çocuğu görmemesi babanın onu yanında hissetmesine engel değildir.

Aynı inanış Karaib adalarında da gözlenmektedir. Bebeğin doğumundan itibaren bir haftalık sürede baba dışarıya çıkmamakta, çalışmamaktadır çünkü bunun bebeğe zarar vereceğine inanılmaktadır. İkinci hafta ise evden çok uzaklaşmamaktadır, aksi halde bebek oldukça yorulacaktır. Aslında bu iki hafta boyunca anne ve bebek kendileri için yapılmış bir küçük bir odada yaşayacaklardır ve baba çocuğu henüz görmeyecektir. Yerliler bebeğin annesiyle birlikte uyurken aynı zamanda da babasıyla gezebildiğine inanmaktadırlar. Çocuk aynı zamanda iki yerde birden olabilmektedir ve bu ilkel insanlar için olağan bir durumdur.

Bizim inanışımızda birey nasıl bir varlık olursa olsun, tüm özellikleriyle birlikte tekil bir varlıktır. Tekillik birey olmasının en önemli koşullarındandır. İlkel insanlarda ise birey belirttiğimiz gibi uzantılarıyla aynı varlıktır. İkizi, imgesi, gölgesi yine kendisi anlamındadır. Yani birey ilkel zihniyette bizim

düşündüğümüzün aksine bir ve birçok varlıktan oluşmaktadır. Yerliler “ikili var oluş” a inanırken araştırmacıların ön gördüğü düşünce “ikililik” tir. Bu konunun daha net açıklaması için başvuracağımız kişi Lucien Levy- Bruhl şöyle demektedir;

“Misyoner biri bedensel ve yok olup giden, diğeri tinsel ve ölümsüz iki töz arasındaki farka inanmaktadır. Bu dünyada ikisi bir araya gelerek yaşayan bir bireyi oluşturmaktadırlar. Ölüm gerçek birey olarak algılanan tinsel tözü ya da ruhu bedenden ayırmaktadır. Oysa ilkel insanın mantığına, karşıt niteliklere sahip bu iki tözden daha ters düşebilecek hiçbir düşünce yoktur. O bütün varlıkların türdeş olduğunu hissetmektedir. Hiçbiri ne salt madde ne de saf tindir. Hepsi birer bedendir ya da birer bedene sahiptir. Hepsi, bizim yalnızca ruhlara atfettiğimiz, çeşitli derecelerde gizemli özelliklere sahiptir. Misyonerlerin geçici süreyle bir araya geldiklerini düşündükleri türdeş olmayan iki tözün olduğu yerde yerliler böyle bir şey görememekteler.”

Bununla birlikte misyonerler insan doğasının ikili yapıya sahip olduğunu söylediğinde, yerliler de bu düşünceyi onaylar görünmektedirler. Bunu da inanarak yapmaktadırlar. İkilik düşüncesinden habersiz olsalar da ikili var oluş düşüncesini çok iyi benimsemektedirler. İki ayrı varlığın tek bir haline geldiği belirtildiğinde ilkel insanlar önce bunu hissetmektedir. Ancak uzamsal olarak farklı yerlerde bulunabilmesi onlar açısından normal karşılanmaktadır. Yani bizim ikili var oluş anlayışımız ilkelerde iki ayrı yerde olan tek varlıkla aynı anlamdadır. Zihinsel olarak birle iki ya da birle birçok arasında fark olmaması kabul edilemez gibi görülmektedir. Buna karşılık ilkel insanlar bunu böyle kabul edebilmekte ve yetinebilmektedirler. Bu yaklaşım biçimi de onların ölümlere karşı düşünüş biçimlerini oluşturmuştur da diyebilmekteyiz.

2.2.2 Ölüm Sonrası Ruhun Yaşamı

*uçtum o gece.
karanlığın girmeye korktuğu şehri geçtim.
gölge olmayınca ruh yalnızdı. uludum.³⁵*

Genel olarak ilkel insanlarda ölümden sonra yaşama dair bir inanış görülmektedir. Onlara göre ölen insanın canlılar dünyasındaki yaşamı sona ermiştir ancak tam anlamıyla yok olmamıştır. Canlılar dünyasından başka bir dünyaya geçmiş ve oradaki yeni koşullara uyarak yaşamını devam

³⁵ Bejan Matur

ettirmektedir. Bir anlamda ruhun ölümsüzlüğüne inanılmaktadır. İlkel insanlarda olan ölüm anlayışı düşündüğümüzden farklı şekildedir. Gözlemciler ve ilkel insanların düşüncelerinde ölüm bir ayrılık olarak görülmektedir. Yalnız benzerlik bununla sınırlı gibidir. Bu konuda yeniden Lucien Levy- Bruhl'nun sözlerine yer vermek doğru olarak görülmektedir.

“Bizim toplumlarımızı belirleyen kolektif düşünce yapısına göre giden “ruhtur”. Maddeyle hiçbir ilişkisi olmayan saf bir tinsel ilke. Oysa ilkel zihniyette, tam tersine, bizim saf tin ya da maddi bedenimize uyan bir şey yoktur. Öyleyse insan öldüğü zaman, onun gözünde, bedenden ayrılan bir “ruh” yoktur. Bu türden aceleye getirilmiş ve yanıltıcı benzetmelerden kaçınmakta yarar var.... Bilindiği gibi ilkel insanın bir varlıkta dikkatini çeken şey çoğunlukla bir mevcudiyete yönelik eylemlerdir. Eğer pusulanın iğnesi sürekli olarak Kuzeyi gösteriyorsa, bu aletin içine sürekli olarak aynı yönü göstermesi için kapatılmış küçük bir “ruh” yüzündendir.”³⁶

Geçmişten gelen inanış nedeniyle ceset ve yaşayan insan arasındaki farkı iyi bilen ilkel insan, hayati işlevlerin kaybedilmesini bedenden ayrılan bir “ilke”ye bağlamaktadırlar. Bu ilke ne tamamen maddi ne de tamamen manevidir. Bedenin içinde bulunan bu varlığa Avustralya'daki “böbrek yağı” inancını örnek olarak verebiliriz. O var olduğu ve başına bir şey gelmediği müddetçe kişiler de yaşamlarını sürdürebilmektedir. Daha önce de bahsettiğimiz uzantılar (izler- salgılar- saç teli vb.) yine bu ilkeye örnek teşkil edebilmektedir.

Hemen hemen her bölgede ilkel insanlar, bireylerin öldükten sonra başka bir dünyada yaşamaya devam ettiklerine inanmaktadırlar. Yeni-Gine'de yaşayan Kay aşiretinde erkekler ölümler dünyasına bu dünyada sahip oldukları özellikleri, yetenekleri de götördüklerinden en korkulan ölü, en savaşçı, en gaddar ve en vahşi olanlardır. Bir diğer örnekte Borneo'da yaşayan Kayanlarda görülmektedir. Kullandıkları *Urip* sözcüğü “canlı” anlamına gelmektedir. Ancak yeni ölmüş insanların isimlerinin önüne de konup kullanılabilir. Bu durum kişinin bedenen yok olmuş olmasına rağmen yaşamaya devam ettiği gibi bir duyguya sahip olduklarını göstermektedir.

İlkel insanların ölümlerini yaşadığına dair olan inançları örneklerden de anlaşılacağı gibi oldukça güçlüdür. Ölümlerini yaşadığı hakkında bilgiler oldukça

³⁶ Lucien Levy- Bruhl a.g.e., s,239

karışıktır. Örneğin Torres Boğazı'ndaki adalardaki inanca göre ölü bir kişinin ruhu onu terk etmekte ancak cesedinin yanından günlerce ayrılmamaktadır. Ölülerin Batıda bilinmeyen bir Kibu Adası'na gittikleri düşünülmektedir. Bir kişinin öldükten sonraki ruhuna *mari* demektirler, bu kelime gölge ve yansıma anlamına da gelmektedir.

Bir diğer inanış da ölümler dünyasının canlılar dünyasının tam tersi olduğu yönündedir. Örnek olarak orada güneş ve ay batıdan doğuya doğru ilerlemektedir inancı bulunmaktadır. Gündüz uyuyup gece dolaştıkları, merdivenleri baş aşağı inip çıktıkları gibi inançlar hakimdir. Kullandıkları dil yaşayanların kullandığı dil olmasına rağmen sözcükler ters anlamlıdır, siyah beyaz, beyaz da siyahtır. Ayakta durmak yatmak anlamına gelirken acı tatlı demektir. Bu inanç ilkel insanların neden gece dışarı çıkmaya korktuklarını da açıklar durumdadır.

Tüm bunların yanında uzun vadede ölümlere ne olmaktadır sorusuyla karşılaşabiliriz. Artık kendileri için bir şey yapılmadığında, unutulduklarında ne olmaktadır? Sözümleri ettiğimiz şey yalnızca tinsel ruhlar olsaydı belki de ölümsüzlükten bahsedebilirdik. Ancak bu tip ruhlardan habersiz olan ilkel insanlarda ölümsüzlük ile ilgili bir kavrama da rastlanmamaktadır. Onlar öteki dünyayı da sonsuza kadar süren bir yaşam olarak görmemektedirler. Ölüm nihai sonudur. Sarawak'lı Dayalar arka arkaya yaşanacak ölümler sonucunda sis ve hava tarafından emilip bilinmeyen bitkilere dönüşüp vahşi bir ormanda yok olacaklarını düşünmektedirler.

İlkel insanlar için ölümler, küçülmüş, yıpranmış ve yaşayan insanlara benzeyen aynı zamanda kendilerinden korkulan varlıklardır. Onları görebilmek ve dokunabilmek genelde mümkün olmasa da göründüklerinde gölgeye benzemektedirler. Özetle ilkel insanlar için öteki dünya bu dünyanın ikizi gibidir.

2.2.3 Gerçek ve Yansıma Olarak Dünya Düşüncesi

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi ikili dünya anlayışı ya da öteki dünyanın varlığı düşüncesi çağlardan beri süregelmiştir. Yaşadığımız dünya

dışında bir başka dünyanın olduğu ve bu dünyanın gerçek olmadığı, aslolanın görmediğimiz ancak hayal ettiğimiz dünya olduğu görüşü dinde de felsefede de yerini almaktadır. İbn-i Arabi yaşadığımız dünyanın Allah'ın gölgesi olduğu fikrini dile getirmektedir. Yine aynı şekilde Platon da bulunduğumuz dünya “idealar” dünyasının yansımasıdır diye belirtmektedir. Şimdi bu iki bilginin görüşlerini ayrıntılı şekilde inceleyelim.

2.2.3.1 Platon “İdealar Dünyası” ve “Mağara Miti”

Platon, bazı kaynaklarda 427, bazılarında ise 429 yılında doğmuş olarak görülmektedir. Doğduğu yerin ise Atina olduğu yazılmaktadır. Ailesi, Atina'nın en soylu ailelerindedir. Babası tarafından Kral Kodros, annesi tarafından ise ünlü yasakoyucu Solon ile bağlantısı bulunmaktadır.

Gençliği Atina'nın kültürece çok parlak olan bir dönemine denk gelmesi gelişmesinde önemli ölçüde rol oynamıştır. Edebi türlerde birçok üretimi olan Platon, yazdıklarını beğenmediği için ve Sokrates'in üzerinde yaptığı etki ile yakmıştır.

“Platon bir problem düşünürüdür.”³⁷ Çeşitli sorunlarla uğraşmış, yazmış, düzeltmiş, bu arada görüşlerini oldukça olgunlaştırmış bir filozofu anlamak için en doğru yol gelişimini izlemektir.

Platon'un gelişmesindeki ilk dönem, Sokrates'in etkisinde olduğu dönemdir. Sokrates ile tanışması Platon için bir dönüm noktası olmuştur. Felsefeye Sokrates anlayışı ile giren Platon daha sonra bunu gittikçe aşmış ve kendi görüşüne ulaşmıştır. Kendi felsefesine ulaşmak elbette yavaş yavaş olmuştur. Bu ilerleme, Platon felsefesinin temel taşlarından olan *idea öğretisine* ulaşmıştır. Bu noktaya gelmiş olsa da *idea öğretisi* onun için bir dogma olmamış ve hiçbir zaman son bir şekil kazanmamıştır.

Platon'u Sokrates öğretisini aşmaya teşvik eden, Sofistlerin görüşleriyle tartışma isteği olmuştur. Sofistlerin dünya görüşü yarara ve hazza dayanmaktaydı. Platon ise bu kavramın karşısına *iyi* kavramıyla çıkmaktadır. Platon için iyi doğru bir yaşamın kesin ölçüsüdür. Ruh, gerçeğe ancak iyi ile

³⁷ Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, s.59

ulaşmaktadır düşüncesini savunan Platon için, bunu anlamış ve gerçekleştirmiş ve bir filozofa yakışır şekilde yaşamış olan tek kişi de Sokrates'tir.

“İyiye dayanan, bilgi yolu ile iyiyi gerçekleştirmiş olan doğru bir yaşayışa böyle kesin olarak bağlanması da, Platon’u yeni bir sorun karşısında bırakmıştır ki, bu sorun da idea öğretisine yol açmıştır.”³⁸

Ruh, Platon’a göre idealar dünyasında bulunmaktaydı ve buradan yeryüzüne inmişti. Bundan dolayı da ruh, iyiliği de kötülüğü de dışarı da değil, kendi içinde aramalıydı. Platon ruhu üç bölüme ayırmaktaydı.

“Ruhun idealara yönelmiş olan, güdücü, akıllı bir kısmı (logistikon) ile iki tane de isteyen, duysal yönü vardır. Bu sonunculardan bir tanesi akla uyararak soylu, güçlü, istençli eyleme, öteki de akla karşı gelerek bayağı, maddi duygusal isteklere, iştaha götürür. Bu düşüncesini Platon, Phaidros diyalogunda, biri beyaz öteki yağız iki atın çektiği bir arabayı kullanan bir sürücü simgesi ile canlandırmıştır. Burada sürücünün kendisi, arabayı güden olarak akli karşılar; beyaz at soylu isteğe, yağız at da maddi isteğe karşılıktır. İşte ruhun yağız kötü atla simgelenen yönü, arabayı hep aşağılara sürüklemek istediği için, Tanrısal dünyada ruhu ideaları görmekten alıkoymuş, onun yeryüzüne düşerek bir vücutla birleşmesine, böylece ruhla bedenden kurulmuş insanın meydana gelmesine yol açmıştır.”³⁹

Bu durumda insana düşen görev de, ruhun asıl yerine kavuşması için gerekeni yapmasıdır. Bu da ancak ideaları bilmekle olabilecektir. Ruh ideaları özlemektedir. Bu özleyiş ancak idealar dünyasında son bulacaktır. Bu nedenle Platon’a göre filozofun yaşamı, ölüme ulaşmayı amaçlayan bir yaşayıştır. Bu da maddi ve duygusal olandan ruhun kendini arındırmasıdır. Bedeni ruh için hapisane olarak görür ve çıkış kapısı bilgi ile erdemdir.

Bizim üzerinde duracağımız konu Devlet diyaloglarında geçen mağara mitidir.

“- Şimdi dedim, insan denen yarattığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş...İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımdanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş

³⁸ A.g.e., s.61

³⁹ A.g.e., s.64

arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?

- Getiriyorum.

- Bu alçak duvarlar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor.

- Garip bir sahne doğrusu ve garip mahpuslar!

- Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?

- Ömürleri boyunca başlarını oynatamadıklarına göre, başka türlü olamaz.

- Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesnelere de öyle görürler.

- Şüphesiz.

- Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesnelere anlattıklarını sanırlar, değil mi?

- Öyle ya.

- Bu zindanın içinde bir de yankı düşün. Geçenlerden biri her konuştuğunda, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı?

- Sanırlar tabii.

- Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelere gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?

- İster istemez.⁴⁰

Felsefe tarihinin bu en bilinen hikayesinde Platon bilgiye açılan ve yanlış bilinçten uzaklaşan ve öze doğru giden bir sahne sunmaktadır. Anlatının sonrasında tutsaklardan birinin serbest bırakıldığını hayal etmektedir. Ayağa kalkın tutsak, ateşe doğru yürür, bu edim acı verici olabilir der, gölgelerini görmeye alışık olduğu nesnelere aslını görmek gözlerini kamaştırabilir. Bunun yanında geçen her nesnenin ne olduğu sorulacak olsa tutsağın kafasının iyice karışacağını dile getirmektedir. Ve şöyle bir soru yöneltir, daha önce görmeye alışık olduğu nesnelere gerçekleri ile karşılaştığında, onların şimdi gördüğü nesnelere daha gerçek olduklarını düşünmez mi?

⁴⁰ Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2008, İstanbul, s.231-232

“Platon tarafından yaratılan bu ‘tabloda’ asıl vurucu olan, onun bilişsel edime eşdeğer olduğu var sayılan görsel edime bahsettiği önemlidir. Aslında, mağara teşbihindeki kapsamlı arzu ile anlatılmak istenilen, gerçekte bilgiye duyulan arzunun simgeleştirilmesidir. Fakat baktığınızda, bu platonik senaryo gelecek yüzyıllara da damgasını vuracak ‘göz merkezli’ bir felsefenin yaratılışıdır.”⁴¹ Mağaradan çıkan adam, gölgelerin yalnız başlarına bilgisizliği ve ilkelliği temsil ettiğinin farkına varacaktır. Platon’da ışığa doğru yürümek, bilgiye doğru yürümek anlamındadır.

Platon, bu anlatısında sese de yer vermektedir. Ses, görüntüler dünyası ile gerçek dünya arasındaki sınırları belirlemeye yarayan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Platon’a göre, gölge ve ses birbirine benzemektedir.

Felsefenin bu aşamasında, çok açıkça Platon’un niyeti, gölgeyi ikinci kopyaların, kökenine, aynadaki imgenin ön sırasına yerleştirmektir. İsteseydi hiç şüphesiz ki Platon, bilgi için değişik bir alegorik mekanizma icat etmekten çok daha fazlasını yapabilirdi- örneğin aynaya ait. Ama bunu yapmak istememişti ve iki durum bu seçimin arasındaki sebepleri açıklar.⁴²

Mağaradan çıkan tutsağın durumunu anlatır bu ilk durumda;

“ Yukarı dünyayı görmek isterse, buna alışması gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelerin sudaki yansısı, sonra da kendileri. Daha sonra da, gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek... En sonunda da, güneşi; ama artık sulara, ya da başka şeylerdeki yansısıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi... İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görülen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir.”⁴³

Bu alıntıda birbirine zıt iki unsur vardır; gölge evresi ve güneş evresi. Platon terminolojisinde sudaki yansımalar *eidola* olarak adlandırılırken, gölgelerden *phantasmata* olarak söz edilmektedir.

“Mahkumların mağarayı terk ederken kullandıkları geçitteki gölgeleri ifade etmek için kullanılan ve aslında ikincil unsur olarak kabul edilen *phantasmata*’nın, ayna yansımalarına göre nasıl öncelik kazandıklarını ve birinci sıraya yerleştiklerini bu alıntıda görebiliriz. Bu terminolojik

⁴¹ Victor I. Stoichita, a.g.e.,23

⁴² Victor I. Stoichita, a.g.e., s.24

⁴³ Platon, a.g.e., s.233

belirsizlik, netlik ve belirsizlik dereceleri arasındaki farkı göz önüne almazsak, Platon'a göre gölgeler ve ayna yansımaları arasında çok fazla bir fark olmadığı düşüncesiyle açıklanabilir.

Fakat *eikona* (imgeler) sisteminde, Platon'un yüzeysel olarak 'tüm bu tür şeyler' diye bahsettiği üçüncü bir unsur daha vardır. Nedir bunlar? Bunun açıklaması, dolaylı da olsa, aynı diyalogun daha sonraki bölümlerinde, ideal şehirdeki sanatın yeri tartışmasına ayrılmış olan onuncu kitapta bulunabilir:

(...) Bir ayna al ve tüm yönlere doğru çevir, çok geçmeden güneşi, yıldızları ve dünyayı, kendini ve tüm diğer hayvanları, bitkileri ve daha demin söz ettiğimiz her şeyi yaratabilirsin.

Evet, ama bunlar sadece yansımalar olacaktır, dedi, gerçek şeyler değil.”⁴⁴

Platon burada taklitten bahsetmektedir. Resmedilmiş imgeleri ayna imgeleriyle karşılaştırdığında tüm bu yansımalara dayanarak gölgeyi daha farklı bir yere koymaktadır. Ona göre gölge, gerçeğin çok uzağında bir evreyi temsil etmektedir. Gölge Platon'da da olumsuz bir tasvir olarak suçlanmaktadır. Gölgeyi ışığın engellenmesi sonucu oluşan bir görüntü olduğu gerekçesiyle tam bir “görüntü” olarak kabul etmemektedir.

Tüm bunların sonucunda yaşadığımız dünyanın gerçek dünya olmadığı, başka bir dünyanın yansımından ibaret olduğu düşüncesi mağara mitinde açık şekilde belirlemektedir.

2.2.3.2 İbn-i Arabi ve Tanrı'nın İşareti Olan Gölge

Işığı görünür kılanım ben

*Gölgenin engin kalbiyim*⁴⁵

Tam adı Muhyiddin Ebu Abdullah Muhammed İbn Ali İbn Muhammed İbn Ahmed İbn Ali İbn Arabi el- Hatimi et- Tai el- Endülüsi olan İbn-i Arabi 1165'te Endülüs'te dünyaya gelmiştir. Sekiz yaşında öğrenim için İşbiliye'ye gitmiş, burada İbn Beşküval ve Ebu Muhammed gibi bilginlerden ilim öğrenimi görmüştür. Doğu'ya seyahate çıkan İbn-i Arabi, Kuzey Afrika, Tunus ve Mısır'a uğramış ve Mekke'ye gitmiştir. Bağdat ve Musul sonrasında

⁴⁴ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.25

⁴⁵ Şükrü Erbaş, *Gölge Masalı*, Everest Yayınları, 2005, İstanbul, s.2

Anadolu'ya gelmiş ve Konya'ya yerleşmiştir. Burada evlenmiş ve ardından Malatya'ya geçmiştir. Burada tekrar evlenmiş ve son olarak Şam'a gitmiş ve 1240 yılında Şam'da vefat etmiştir.

“İbn-i Arabi, yaşadığı dönemden itibaren görüşleriyle tartışma konusu olmuş bir sufi-filozoftur. Fikirleri kendisine son derece sıkı taraftar bulduğu gibi, aynı oranda karşıt da bulmuştur. Öğretisi hakkında bu denli çeşitliliğin ortaya çıkması ve farklı sonuçlara gidilmesi doğal olarak öğretisinin karmaşık ve girift bir hüviyeti haiz olmasına bağlanabilir. Bu karmaşıklık ve giriftlik, İbn-i Arabi'nin ele aldığı meselelerin doğası ve mahiyeti gereği olarak değerlendirilir.”⁴⁶

“İbni Arabi'nin Platon'u takip ederek varlık sahasını maddi ve akli olmak üzere ikiye ayırdığı söylenebilir de”⁴⁷ ilk çağ Yunan felsefesinde Herakleitos ve Parmenides'ten bu yana varlık aleminin düalistik yorumu dikkat çekmektedir. İbn-i Arabi'de dünyanın düalistik yorumunu Platon gibi gölge metaforuyla açıklamaktadır. Sadece Platon'da her bir varlığın tek tek gerçek hali idealar dünyasında var iken İbn-i Arabi'de tek gerçek Hakk'tır. “Dolayısıyla izafi-olgusal alem Hakk'a nispetle mecazi olarak vücut bulmakta ve gölge olmaktadır. Ontolojik olarak “kendinde varlık” görünürler aleminde var olmamaktadır. Bu durumda söz konusu gölge varlık, insan algısı itibariyle kavramsal (mefhum) olmaktadır.”⁴⁸

İbn-i Arabi vücudu ışıkla özdeşleştirmektedir. Işık ve karanlığı birbirine zıt iki ilke olarak tanımlamakla birlikte ışığa, karanlığa nispetle bir derece üstünlük vermektedir. “Bunun sebebi Hakk'ın “Nûr” ismini alıp karanlıkla kendini isimlendirmemesidir.”⁴⁹

İbn-i Arabi'nin en önemli eserlerinden olan Fususul- Hikem'de yazdıklarını Hamza Kılıç'ın “Günümüz İnsanına Fususul- Hikem” isimli kitabından faydalanarak anlatacağız. Bu kitabın bölümlerinden olan “Yusuf Kelimesindeki Nuranilik Hikmeti” bölümünde nur kelimesi hayal alemi olarak tanımlanmıştır.

⁴⁶ Emin Çelebi, *İbn Arabi'nin Epistemolojisinde Duyu ve Akıl*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, c.10, S.3, s.44

⁴⁷ Nihat Keklik, *Muhyiddin İbnü'l Arabi Hayatı ve Çevresi*, Çığır Yay., İstanbul 1966, s.30'dan Aktaran Emin Çelebi, a.g.e., s.45

⁴⁸ Emin Çelebi, a.g.e., s.45

⁴⁹ Tahir Uluç, *İbn Arabi'de Mistik Sembolizm*, Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, 2006, S.16, s.181

Mutasavvıflar, alemleri beş adet ile sınırlandırmışlardır. “Hazarat-ı Hamse” olarak adlandırılan beş alem, aynı zamanda beş hazret, beş, mertebe olarak da tanımlanmaktadır. Bu beş mertebe Allah’ın belirli makam ve mertebelerde belirmesi ve açığa çıkmasının anlatımıdır.

1. Hazret-i Zat: Zat mertebesi. Buna “gayb-i mutlak” da derler. Zira hiçbir kimse onu anlatamaz.
2. Hazret-i Esma: İsimler mertebesi. Bu mertebede Hakk’ın belirmesi, ortaya çıkması, “uluhiyet”/İlahlık iledir.
3. Hazret-i Ef’al: Fiiler mertebesi. Bu mertebede Hakk’ın belirmesi, ortaya çıkması “rububiyyet/ Rablık, sahiplik iledir.
4. Hazret-i Misal: Hayal mertebesi. Bu mertebede Hakk’ın belirmesi, çeşitli suretler ile tüm yaratılmışlar iledir.
5. Hazret-i His ve Şehadet: Hissettiğimiz, içinde bulunduğumuz alem mertebesi. Burası da Hakk’ın, kevni/sonradan yaratılmışlarla belirmediği, ortaya çıktığı yerdir.⁵⁰

İşte bu beş mertebeyi tam olarak anlayan şunu bilir ki, alemlerde bilinmiş, anlaşılmiş, keşfedilmiş olan her şey, hayal mertebesinin ürünüdür. “Hayal, filler mertebesinde hareket, iş ve eylem, isimler mertebesinde Allah’ın isimlerinden bir ismin suretidir”.⁵¹ Her yaratılmış Allah’ın bir yüzü ve isminin bir yansımasıdır.

“ Alem-i hayal” iki kısımdır: Birincisi yukarıda adı geçen dördüncü mertebedir. Bu mertebeye “Alem-i misal” denildiği gibi “Hayal-i mutlak” da denir. Diğer ise, bu mutlak hayal mertebesiyle ilişkili insanın, beyini vasıtasıyla kurup ürettiği hayallerdir. Buna da “Alem-i hayal-i mukayyed”/ kayıtlı hayal alemi denir. Öyle ki geçmiş zaman, şimdiki zamana göre hayaldir.

Yine mutasavvıflar, hayal alemini görünüm itibariyle iki bölüme ayırırlar. Birincisine “keşf-i mücerred” yani göz ile görülebilen, bilinen suretlere uygun olan hayaller. Böyle bir hayal yorum gerektirmez.

İkincisi: “keşf-i muhayyel” yani görülen, bilinen suretlere uygun olmayan hayallerdir. Böyle bir hayal de yorum gerektirir.”⁵²

⁵⁰ Ahmed Avni Konuk, *Fususul-Hikem Tercüme ve Şerhi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1967’den Aktaran Hamza Kılıç, *Günümüz İnsanına Fususu’l Hikem*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012, s.122

⁵¹ Hamza Kılıç, a.g.e., s.122

⁵² Ahmed Avni Konuk, Aktaran Hamza Kılıç, a.g.e., s.122

Mutlak hayal aleminin karşıtı da nurdur. Hayal alemi rüya görme, uyanikken rüya görme ve hayal kurma ile genişlemektedir. Peygamberlere gönderilen vahiy de buna örnek olarak gösterilebilmektedir.

“Hz. Aişe der ki: “Peygamberimize gelen ilk vahiy gerçek bir rüya ile başladı. O peygamberin rüyası sabah aydınlığı kadar görünür ve gerçektir... O’nun rüyasında yorum gerektirecek kapalı bir taraf yoktu... Bu rüyalar altı ay sürdü, bundan sonra melek gelmeye başladı” (Hayal alemi bitti, şehadet/gerçek alem başladı.)⁵³

“İnsanlar uykudadırlar, öldükleri vakit uyanırlar” Hz. Muhammed bu sözüyle insanların yaşadıkları süre boyunca hayal aleminde olduklarını, öldükleri zaman bu hayal aleminden uyanacaklarını ve gerçek hayata başlayacaklarını, böylelikle hakikatleri göreceklarını anlatmaktadır.

“İnsanların pek çoğu bu dünyada, gözleri kör, kulakları sağır, kalbi hasta ve anlayışları sisli olmaları nedeniyle gerçek varlıklarını kendi nefis perdeleriyle örtmüşlerdir. Bu nedenle, bir nevi gaflet uykusundadırlar. Öldüklerinde perdeler tamamen kalkar ve böylece gaflet uykusundan uyanırlar. İşte o zaman, tüm alemin hakikatinin ne olduğunu açık seçik görüp bilirler.

Bu dünyada böyle bir uykudan uyanmak mümkün müdür? Evet, mümkündür. Bu dünyada insanlar ancak fena/yokluk ile “ölmeden önce ölüp” beka/ Hakk ile dirilince bu uykudan uyanırlar.”⁵⁴

Hiz. Muhammed, “insanlar uykudadır” sözüyle dünyada yaşanan her şeyin bir rüya olduğunu, gerçek ile rüya sandığımız arasında bir fark olmadığını bildirmiştir. Bu durumda hayal, sonsuza kadar duyulan, hissedilen şeylerdir.

Allah’ın dışında kalan alemler ve tüm varlıklar bir şahsın gölgesine benzetilmektedir. Gölgenin var olup belirmesi için de bir varlığa ihtiyaç duyulmaktadır. Yani, sonradan yaratılmış her şey, Allah’ın gölgesidir. Bu durum tüm alem için de geçerlidir. Hiçbir varlığın kendine özgü bir vücudu yoktur. Alem Allah’ın isimlerinin ve sıfatlarının görüldüğü yer olarak tanımlanmaktadır. Varlıklarda görülen vücut ise aslında olmayıp var sayılan gölge şeklinde bir vücuttur. Bu durum varlığın alem ile olan bağlantısını da göstermektedir. Çünkü gölge, görülüp algılanan bir şeydir ve görünmesi ancak gölgenin üzerine düştüğü yer bulunursa anlaşılabilir. Gölge eğer üzerine

⁵³ Hamza Kılıç, a.g.e. 122

⁵⁴ A.g.e., 123

düşecek bir yer bulamasaydı ancak akılla algılanabilinen hissedilemeyen ve gölgenin sahibi olan kişide açığa çıkmamış gizli bir kuvvet olarak kalmış olacaktı.

*“O halde, alem dediğimiz yer Allah’ın gölgesinin düştüğü yer; yine alemdir. Dolayısıyla Allah’ın gölgesi, varlıklar ve varlıkların üzerine düşen gölge ile algılanır. Bu algı da O’nun “en- Nur” ismiyle (ışık kaynağı ile) gerçekleşir.”*⁵⁵

“Gölgenin yaşadığımız alemde belirmesi için üç şart gerekir.

1. Gölgeyi meydana getirecek bir cisim.
2. Gölgenin düştüğü, görüldüğü yer.
3. Gölgenin meydana çıkmasını sağlayan ışık kaynağı/ nur.

Gölgeyi algılayabilmemiz için saydığımız cisimlerin hazır olması gerekir. Bununla birlikte yukarıda saydıklarımız; gölgenin düştüğü yer, gölgeyi meydana getiren cisim, gölgenin oluşmasını sağlayan ışık ve gölgenin kendisi; kısaca sonradan yaratılmış ve oluşmuş olanların hepsi Hakk’ın vücududur/kendisidir. Ve “gölge vücut” yani kainat, hakikat yönünden Hakk’ın vücudunun aynıdır.

Görmez misin? (Gölge her ne kadar şahsın biçimine göre görünse de), hep siyahtır. Hatta gölgenin sahibi beyaz olsa bile, gölge yine siyahtır. Gölgenin bu siyahlığı gölgeye gizlilik verir. Çünkü gölgenin sahibinde olan her şey gölge de gizlidir. Bu siyahlık ve dolayısıyla gizlilik kişi ile gölge arasındaki ilişkinin uzaklığından ileri gelir.

Aynı şekilde, ağlar da bize uzak olduklarından siyah görünürler. Oysaki dağlar çok çeşitli renktedirler ve böyle siyah görünmelerinin tek nedeni aradaki uzaklıktır. Ve gökyüzünün maviliği de tıpkı bunun gibidir. Bu durum ışıklı olmayan cisimlerde yarattığı bir sonuçtur. Yaratılmış alemdeki cisimler de ışıklı değildir. Çünkü onlar “yoktur/yok” konumundadırlar. (Işık olmasaydı, renklerin oluşması da mümkün olmazdı.)

Ve her ne kadar (yaratılanlar Allah’ın ilminde) kesin olarak var olsalar da “vücut” ile ilgileri yoktur. Çünkü mutlak vücut “nur”dur; gölge değildir. Bu nedenle açıkça görünür.

(Gerçek vücut Allah’ındır. Örneğin bir ağacın tohumu Mutlak Vücut’a, dal ve yaprakları yaratılanlara benzer. Tohumunun içinde hazır oldukları halde henüz açığa çıkmadıklarından vücutları yoktur.)

Bununla birlikte, ışıklı, parlak olan cisimler uzaklık sebebiyle, parlak olmayan cisimler gibi siyah görünmezler, aksine ışık saçarlar. Biz onları küçük görürüz; ama aslında, onların madde

⁵⁵ A.g.e., 126

bedenleri gördüğümüz kadar küçük değildir. Bu da uzaklığın bir etkisidir.

Örneğin; güneş, dünyadan çok daha büyük olduğu kanıtlanmış olduğu halde, gözle bakıldığında bir kalkandan daha büyük değildir. Bu da uzaklığın bir etkisidir. Böyle olunca, bizim alem hakkında bildiğimiz şey, gölge hakkında bildiğimiz kadardır.

Bu uzayıp kısalan gölge, sahibi hakkında ne kadar bilgiye sahipse, Hakk'ın gölgesi varsaydığımız alem de Hakk hakkında o kadar şey bilir. İşte bundan dolayı biz deriz ki: Gerçekte Hakk, bizim için bir yönüyle bilinir ve bir yönüyle bilinmezdir.

“Sen Rabbinin gölgeyi nasıl uzattığını görmez misin? Dileseydi, onu sakın kılardı...” (Furkan, 25/45)

(Bu ayetle Yüce Allah şöyle diyor): Ey sevgili Resulüm! Sen Rabbine bakmaz mısın; kendi isim ve sıfatlarıyla alemde gölgenin uzaması gibi nasıl tecelli etti? Eğer isteseydi, kendisindeki isim ve sıfatlar aktif hale gelmez, “sakın kılardı...” Kendisini, kendisinde tutardı. Ve böylece gizli güçler olarak kalırdı. Ve o zaman alemleri ve içindekileri yaratmaz, Kendisi de hiç bilinmezdi.

“...Sonra Biz güneşi gölgeye delil kıldık...” Ve güneş, Allah'ın Nur ismidir. Beş duyu ona tanıklık eder. Çünkü nur/ışık olmasaydı gölge de olmazdı. (Bir cismin gölgesinin oluşması nasıl ki güneş gibi bir ışık kaynağı ile gerçekleşir ise, Hakk'ın gölgesi olan alemlerin anlaşılması da Hakk'ın Nur ismi ile gerçekleşir)

“...Ondan sonra, gölgeyi Kendimize kolaylıkla çektik” (Furkan 25/46) diye buyurdu. Çünkü o gölge, Kendi gölgesidir.

(Bu çekme, Hakk'ın gölgesi olan alemlerin geri çekilmesidir. Yani Hakk, Kendi varlığından oluşan alemleri yavaş yavaş ve kolaylıkla kendine çekti. Dolayısıyla yaratılmış varlıklar, yavaş yavaş ölmeye mahkumdurlar. Nitekim bir çocuk doğar, delikanlı olur, olgunlaşır, yaşlanır ve sonra ölür. Bunların hepsi, yavaşça ve farkına bile varılmaksızın kolaylıkla olur. Ölüm ise, gölgenin sahibine çekilmesi, gölgenin Hakk'a geri dönmesidir)⁵⁶

Gölgenin sahibine geri dönmesinin nedeni, sahibinden ötürüdür. Kendisinden kaynaklanan gölge yine kendisine dönmektedir. Bu alemde görülen her şey de Allah'ın vücududur. O'ndan oluşmuş ve yine O'na dönecektir. Gölgenin Allah olarak kabul edilmesinin nedeni tek ve eşsiz oluşudur. Buna karşılık suretlerinin çokluğu ve çeşitli oluşu sebebiyle de gölge alemdir. Bu açıdan bakıldığında ise alem hayal olarak görülmektedir. Gerçek alem yaşadığımız yer değildir düşüncesi ile karşı karşıya kalmaktayız. Gerçek olan yani hakiki vücut Allah'tır, alem ise gölge vücuttur diye tanımlanmaktadır

⁵⁶ A.g.e., s.127-128

ve şöyle denilir “Çünkü alem, gerçek vücudun gölgesidir; gölge ise, kendi kendisine var olamayacağından, ar olabilmek için sahibine muhtaçtır. İşte bu varsayımla alem için “hayaldir” denilir. Çünkü bu hayal denilen şey, gerçekte Hakk’ın dışında ve kendi kendine oluşmuş değildir.”⁵⁷

Daha önce gölgenin oluşması için nelerin gerektiğini belirtmiştik. Gölge, düştüğü yerin konumuna göre görüntü vermektedir. Örneğin gölge, düz bir zemine düşüyorsa görüntü de düz olacaktır. Bunun gibi kulun yaratılışı iyi ise gölgesinin düştüğü yer de iyi olacaktır. Cama düşen ışık gibi. Işık kırmızı bir bardağın üzerine düşerse kırmızı görünür, yeşil ise yeşil. Gerçekte ise o renksizdir. Bu durumda camın rengi olan yeşil ile vasıflandırılmasında gerçeklik payı vardır. Çünkü duyular öyle bildirmiştir. “Onun renksiz olduğunu söylemek de doğrudur ki bu bilgiyi veren nazar ve kıyastır. İbn Arabi’nin burada nazar ve kıyas’tan kastettiği akıl yürütmelerdir.”⁵⁸ Cam ve ışık ilişkisi yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişkiye benzetilmektedir. Yani Allah kişideki özelliklere göre kendini göstermektedir. Burada çıkacak olan sonuç şudur ki tek vücut Allah’tır.

“Hakk’ın vücudu ancak yine Kendisiyle mevcut olur. Alem olarak açığa çıkıp hayat bulan, gerçekte Hakk’ın dışında bir vücut değildir. Alem Hakk’ın gölgesidir. Ve gölge de gölge sahibinin kendisidir. Bu nedenle Hakk, Kendisini yine Kendisiyle kanıtlar.

Demek ki tüm madde aleminde, O’nun eşsiz birliğine aracılık etmeyen tek bir şey yoktur. Hayalde ise, ancak çokluğa aracı olan gölgeler ve hayali varlıklar vardır.

...

Öyleyse şunu bil ki; Allah gölgeyi sana ve Kendi varlığına bir kanıt olarak yarattı ve onu sağa sola döndürerek secde ettirdi ki kim olduğunu bilesin. Sen kimsin ve senin Hakk’la ilişkin, bağıntın nedir ve Hakk’ın seninle ilişkisi, bağlantısı nedir? Bunları anlayasın.

İşte bunları bilmen için, “**Allah’ın yarattığı herhangi bir şeyi görmediler mi? Onun gölgesi küçülerek ve Allah’a secde ederek sağa sola döner.**” (Nahl, 16/48) ayetini örnek göstererek, (yaratılmış olan cismin gölgesini, güneşin doğuş ve batışı esnasında, sağa sola dönerek, uzayıp kısalarak Allah’a nasıl secde ettiklerini örnek gösterip) gölgelerin vücutlar ve vücutların gölgeler arasındaki ilişkilerini sana bildirdi.

⁵⁷ A.g.e., 129

⁵⁸ Emin Çelebi, a.g.e., s.47

Eğer dikkat edersen, bu görülen vücutlar, hayali gölgelerdir. Ve sen de, o gölgelerden birisisin ve senin Hakk'la ilişkin, gölgenin sahibiyile ilişkisi gibidir. Çünkü senin kayıtlı, şekillenmiş vücudun, Mutlak Varlık'tan uzamıştır ve sen onunla varsın. Hakk'ın seninle olan ilişkisi de, şahsın gölgeyle olan ilişkisi gibidir. Ve şahıs gölgesinden bilindiği gibi, Hakk da kendisinin gölgesi olan alem ile bilinir.”⁵⁹

Yazılanlara göre, bizde olan her şey Allah'ın gölgesidir. Bir şeyin gölgesi ise sahibiyile aynıdır ve bu nedenle Allah bizim hem aslımız, hakikatimizdir görüşü ortaya çıkmaktadır. Aslı olmak aynısı olmakla eş anlamlı olarak kullanılmamaktadır. Şöyle bir örnek vermek daha anlaşılır kılmaya neden olacaktır; nasıl ki buz ile su aynı değildir. Buz suyun gölgesi gibidir. Aslı hakikati sudur ancak şekil ve suret olarak su değildir.

*“İnsan, sahip olduğu potansiyel güç ve yetileri islevsel kılabilme amacıyla var edilmistir. İbn-i Arabî'ye göre bu potansiyel güç ve yetiler Tanrısaldir. Bu durumda her insanda bir Tanrısalılık vardır”.*⁶⁰ Her insanda var olan bu Tanrısal güç ve yetiler, insanı Tanrı kılacak ya da Tanrı'yı insana indirgeyecek nitelikte değildir.

“Çünkü insandaki Tanrısalılık, onun Tanrı'dan bir tecelli olması nedeniyle. İnsan, psikolojik olarak, Tanrı'yla ve evrenle birlikte olma ve bütünleşme yönelimi taşır. Bu noktadaki en büyük gücü de, Allah'ın insana kendi ruhundan üflemiş olduğu içindeki bu Tanrısalılıkta bulur. Bu yaklaşımıyla İbn-i Arabî, insanı, sahip olduğu potansiyel güç ve yetiler dolayısıyla, Tanrı'nın yerine koyan, bazı hümanist ve ateist varoluşçu düşünürlerden, insanda Tanrıya ait niteliklerin var olduğunu iddia eden kimi psikolog ve psikiyatristlerden ayrılmaktadır.”⁶¹

İbn-i Arabi ışığın görünür oluşu ve başkalarını da görünür kılmasından dolayı, ışık olarak kabul edilen varlıkların hem kendilerini gösterdikleri hem de onları var etmiş olan Hakk'ı gösterdikleri sonucuna varmıştır. Böylece varlıklar Yaratıcılarını yine kendilerinden hareketle bilmişlerdir. Ancak İbn-i Arabî bu bilme sürecinden hareketle bu kez Tanrı-âlem arasında tek yönlü bir ihtiyaç modeli önermektedir. *“Bu modele göre varlıklar var olmak için kaynaklarına yani Tanrı'ya ihtiyaçları vardır. Fakat Tanrı ışıkları olan varlıklara bu bakış açısından hareketle muhtaç değildir”.*⁶²

⁵⁹ Hamza Kılıç, a.g.e., s.134-136

⁶⁰ M.Doğan Karacoşkun, *İbnü-l Arabî'de İnsan Psikolojisine Yaklaşımlar ve Kişilik Çözümlemeleri*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 2007, S.2, s.92

⁶¹ A.g.e., s.92

⁶² Tahir Uluç, a.g.e., s.185

3 .PSİKOLOJİDE GÖLGE KAVRAMI

Gölgenin din, felsefe gibi alanlarda hangi anlamlarda kullanıldığını daha önce incelemiştik. Bu bölümde psikolojide gölge kavramının kimler tarafından nasıl kullanıldığı incelenecektir.

3.1 Sigmund Freud “Gölge Yorumu Olarak Rüya”

*Düşlerin bile alışkanlıkları vardı
Yastık altlarında, çocukluktan kalma
Bir yanı kirlendikçe büyüyen*⁶³

Rüyaların gizli psikolojik anlamlar içerdiği görüşü yirminci yüzyılda Freud tarafından geliştirilmiştir. Hastalarının bilinçaltı çatışmalarını ve isteklerini anlamak için onların rüyalarını yorumlamıştır. Freud rüyalardaki simgelerde önemli bilinçdışı malzemenin yattığını belirtmektedir. “*Freud’a göre bilinçaltı dürtüleri sonsuza dek bastırılamaz ve bu nedenle rüyalar bu dürtüleri simgesel olarak dışa vururlar.*”⁶⁴

Freud’a göre gün içinde engellenen tüm arzular rüyalarda kendilerini göstermekte ve bilince varmak için yol aramaktadırlar. Freud rüyaların faydalı olduğunu dile getirmektedir. Onlar kişiyi uyandırmak yerine uykuyu uzatma işlevi görürler. Düşler uykuyu ihlal etmeyip onun bekçiliğini yaparlar.⁶⁵ Rüyalarda yasak olan arzular imgelere dönüşerek ortaya çıkmaktadırlar. Bu egonun rahatsızlığını örtmeye yarayacak bir imgelemedir. Bu koruma görevini üstlenen sansür ya da süperegodur. Sansür, savunmaya yönelik birtakım önlemler almaktadır. Yer değiştirme, resmetme, kısaltma ve simgeleştirme

⁶³ Koray Demirkılıç, *Belgesel Şiir*, Hayal Dergisi

⁶⁴ Jerry M.Burger, *Kişilik*, Kaknüs Yayınları, Çev: İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, İstanbul, s.113

⁶⁵ Anthony Stevens, *Jung*, Çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, 1999, İstanbul s.103

gibi. Sansürü ortadan kaldırmak da serbest çağrışım yöntemiyle olmaktadır. Serbest çağrışım metodunda kişiden rüya ile ilgili aklına gelen ilk şeylerin söylenmesi istenmektedir. Kişinin aniden söylediği şeyler üzerinden rüya yorumlanmaya çalışılmaktadır. Freud buradaki ifadelerle rüyanın oluşmasına neden olan kompleksleri keşfetmeye çalışmaktadır. Rüya yorumlaması bilinçdışı zihinsel etkinlikler hakkında bilgilenmenin en mükemmel yoludur. *“Başka bir deyişle, rüya çözülecek bir şifre, aşılacak bir engeldir, böylece semboller esas anlamlarına indirgenebilirler.”*⁶⁶

Freud’a göre rüyaların akla gelen ilk anlamlarının (manifest) yanında gizli (latent) anlamları da bulunmaktadır. Rüyanın bu gizli anlamı da daha önce bahsettiğimiz gibi sansürler ile örtülmektedir.

“Freud’a göre bütünsel olarak; düşün başka bir şeyin, bilinçdışı bir şeyin çarpıtılmış bir yerine geçeni olduğu ve bir düşü yorumlama görevinin bu bilinçdışı malzemeyi açığa çıkarmak olduğu ortaya çıkar. Ancak bunu hemen düşleri yorumlama işi sırasında uymamız gereken üç önemli kural izler:

- Düşün bize nasıl görüldüğüyle, anlamlı mı yoksa saçma mı, açık mı bulanık mı olduğuyula ilgilenmemiz gerekir; çünkü olasılıkla o aradığımız bilinçdışı malzeme değildir.

- Kendimizi her öge için yerine geçen düşünceler çağırarakla sınırlamalı, onlar üzerinde düşünmemeli ya da anlamlı bir şeyler içerip içermediklerini göz önüne almamalı ve onların düş öğelerinden ne denli uzaklaştığımızı sorun etmemeliyiz.

- Aradığımız gizlenmiş bilinçdışı malzeme, tastamam benim yaptığım deneyde unutulmuş “Monaco” sözcüğünün yaptığı gibi kendiliğinden ortaya çıkana dek beklemeliyiz.”⁶⁷

Rüya sırasında kendimiz ile ilgili birçok şey öğrenmekteyiz. Birçok insan rüyalarında gerçek hayatta olmadıkları kadar yaratıcıdır. Uyanırken hiçbir sanatsal yeteneği olmayan insanlar rüyalarında şair, ressam vb. olabilmektedirler.

Rüyanın sansürlenmesi de Jung’un sonraki bölümde inceleyeceğimiz gölge arketipi gibidir. Kötü karşılanacak istek ve düşünceler rüyada bir anlamda “gölge”leştirilmektedir. Nasıl ki kabul görmeyeceğini düşündüğümüz yönlerimizi çevremize göstermekten sakınıyoruz, rüyada da aynı şey geçerlidir. Sembol haline getirdiğimiz gölge yanlarımız rüyada kendini göstermektedir.

⁶⁶ A.g.e., s.104

⁶⁷ Nilüfer Evginer, *Psikolojik ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Psikolojisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2010, Konya, s.90

3.2 Carl Gustav Jung

Jung, 26 Temmuz 1875’de, Konstans Gölü’nün İsviçre sahillerinde yer alan Kesswil’in küçük bir köyünden, bir vaiz olan Paul Achilles Jung ve Emile Jung’un tek erkek çocuğu olarak dünyaya gelmiştir.

Çevre tarafından saygı gören bir aileye sahip olan Jung, çocukluğunun evini boğucu olarak tanımlamaktadır. Anne ve babanın yaşadığı üstü kapalı tartışmalar, annesinin sinirsel hastalık yüzünden hastanede kalışı evde her an bir ölüm ve melankoli havasının hakim oluşu Jung’ta derin izler bırakmıştır.

Yıllar sonra psikolojideki dışyansıtımın önemini kavramasına yol açacak bir çocukluk anısını bir taşın üzerinde oturup oynadığı hayali bir oyundur;

“ ‘Ben bir taşın tepesinde oturmaktayım, o ise aşağıda kalıyor’ tarzında biteviye konuşması üzerine taş cevap vermektedir; ‘Ben bu tümseğin üzerindeyim ve o benim üzerimde oturuyor’. Carl daha sonra kendi kendisine; ‘Taşın üzerinde oturan ben miyim, yoksa onun üzerinde oturduğu taş mı benim?’ şeklinde bir soru yönelmektedir. Bu durum onu büyüleyici bir karanlık ve içten içe bir merak duygusuyla baş başa bırakmıştır ama taşla kurmuş olduğu bu gizemli ilişkinin içyüzünü henüz bilmediği bir önem taşıdığına da farkındadır”⁶⁸

Üniversite’de doğa bilimleri ve tıp öğrenimi gören Jung’un bu seçimlerinde gördüğü rüyaların etkisi bulunmaktadır.

Jung için Heraklitos’tan aldığı bir fikir büyük önem taşımaktadır. Heraklitos tarafından karşıtların düzenleyici işlevi olarak adlandırılan bu fikir, tüm varlıkların kalıtsal olarak zıtlarına dönüşme eğilimi taşımalarıyla ilgilidir. “*Heraklitos’a göre evren bize, bir yandan sürüp giden bir devinme, öbür yandan da karşıt şeylerin sonu gelmez bir savaşı olarak görünür.*”⁶⁹ Jung da bu eğilimin tüm dinamik sistemlerin bir özelliği olduğu görüşüne varmıştır. Bu konuda da en başta aileyi örnek olarak almıştır. Ona göre çocuklar büyürken, ailenin zaaflarını telafi etme eğilimi içindedirler. Bu yönelim Jung’un hayatında da kendini göstermiş ve özel hayatı birçok açıdan babasının eksikliklerini düzeltmek adına gösterdiği çabaları içermektedir. Babası, ruhsal açıdan çekingen, entelektüel olarak kayıtsız ve dogmalara inanmaya meyilli bir

⁶⁸ Anthony Stevens a.g.e., s.14

⁶⁹ Macit Gökberk, a.g.e., s.26

kişilik olan Jung bunların aksine ruhsal anlamda cesareti olan, hayatını kişilik gelişimiyle ilgili konulara adanmış biridir.

“Bu tarz bir telafiye yönelişi yaşamı boyunca onu bir gnostik’e (Yunanca gnostikos; bilge kişi)- diğer bir deyişle ruh gerçeğine kişisel tecrübelerle ve doğrudan deneyim yoluyla ulaşmaya azmetmiş bir kişiye-dönüştürmüştür. Bu gnosis araştırması sayesinde rüyalara, fantezilere ve hayallere birinci dereceden önem vermiş, bunları edebiyat, felsefe ve din üzerine çalışarak anlamlandırmaya çalışmış ve son kertede psikiyatridi kendine kariyer olarak seçmiştir.

Bassel Üniversite’sinde çalışmalara başladıktan kısa bir süre sonra önemli sayılabilecek bir düş görmüştür. Gecedir ve muazzam bir rüzgara karşı yoğun bir sis ortasında ilerlemektedir.; elleri arasında her an sönmesi muhtemel küçük bir ışık tutmaktadır. Arkasında bir şey olduğunu sezinleyerek geriye dönüp baktığında devasa siyah bir varlık tarafından takip edildiğini görür. Dehşete düşmüştür fakat bu koyu karanlık gecede ve rüzgar altında elindeki küçük titrek ışığı koruduğu sürece güven içinde olacağını bilmektedir. ‘Uyandıgım zaman hemen fark ettim ki bu varlık *Brocken hayaleti*di. Sislerin anaforunda taşımakta olduğum bu küçük ışık sayesinde açığa çıkmış olan kendi gölgemdi. Emin olmuştum ki bu küçük ışık benim bilincimdi ve sahip olduğum yegane ışık oydu. Elimde kalan tek hazinem, üstelik de en değerlisi, kendi kişisel kavrayışımdı.”⁷⁰

Fikirlerini denemek üzere, öğrenciliği sırasında medyum olan kuzeni Helene Preiswerk’in seanslarına katılmış ve burada izlenimlerde bulunmuştur. İki yılı aşkın sürede oluşan izlenimleri sonucunda 1902’de Basel Üniversitesi’nde “Sözde Gaybi Fenomenlerin Psikolojisi ve Patolojisi” isimli doktora tezinin temellerini oluşturmuştur.

Bu seansların Jung için iki önemli yönü bulunmaktadır. Biri ruhların ona ne kadar gerçek olarak göründükleriyle ilgilidir. Kuzenin “onları önümde görüyorum, istesem dokunabilirim, seninle konuştuğum gibi onlarla da konuşabilirim, gerçek olmalılar” sözü bu açıdan Jung için önemlidir. Diğer ise, kuzenin trans halindeyken başka biri isimde olması ve kontrol ruhunun, kuzenin geleneksel Basel lehçesi yerine ileri düzey kusursuz bir Almanca konuşuyor olmasıdır. Jung, kuzenin bilinçaltında geliştirdiği olgun, yetişkin bir kişilik olduğu kanısına varmıştır. Bu çalışmalarda onun için doktora tezinden daha çok yararlı olmuştur. Analitik psikolojinin temelinde önemli yer tutan iki düşüncenin kaynağını burada görebilmekteyiz. Bunlardan bir tanesi, bilinçdışı ruhta yatan kişilik bölünmeleri veya komplekslerin rüyalarda, translarda ve

⁷⁰ Anthony Stevens, a.g.e., s.19

halüsinasyonlarda bir kişiyi canlandırabildikleri diğer ise, kişiliğin gerçek gelişim sürecinin bilinçdışı bir seviyede olduğudur. Bu düşüncelerle beraber iki açılım olmuştur: “1) *Bir terapi tekniği aktif imgelem*⁷¹ ve 2) *teleolojik bir kavram bireyleşme. Bu kavram şahsi gelişmenin hedefinin bütünsellik olduğunu, yani kişisel durumlar elverdiği ölçüde bütüncül bir insan olmayı ima etmektedir.*”⁷²

Tıp öğrenimini tamamlamak üzereyken Krafft- Ebing’in *Psikiyatri’nin El Kitabı* isimli eserinden etkilenerek psikiyatri alanına yönelmiştir. Kendisi için mümkün olan tek şeyin psikiyatri olduğunu dile getiren Jung, psikiyatryi biyolojik ve ruhsal gerçeklerin ortak alanı olarak tanımlamaktadır.

*“Jung, tıp ve psikiyatri kökenli bir ruh çözümlemecisidir. Psikolojik tipler, kompleksler teorisi ve sözcük çağrışım testi gibi özgün bilimsel katkıları, günümüz psikolojisi ve psikiyatrisi içinde de yerini muhafaza etmiştir. Ancak Jung’u bir okul yapan, bütün insan-bilimlerine yansıyan türevleriyle sembol-bilim alanındaki çalışmaları ve (kişisel/ortak) bilinçdışının dinamik ve görüngülerini irdeleyen yaşam eseridir.”*⁷³

Kariyerinde dönüm noktası sayılabilecek olay Sigmund Freud ile yollarının kesişmesidir. Bir arada olmaları da kopmaları da gürültülü ve bir o kadar da verimli olmuştur. Jung, zannedildiği gibi Freud’un öğrencisi olarak tanımlanamaz. Ondan çok şey öğrenmiştir ancak oluşu Freud sayesinde değildir. “*Jung, Freud’un en yakın çalışma arkadaşı idi ve O’nun mirasçısı olarak gösteriliyordu ki tam bu sırada görüş ayrılıkları, özellikle de Freud’un cinselliğe yüklediği belirleyici role katılmaması aralarındaki işbirliğini sona erdirdi.*”⁷⁴

Jung, karanlığa her zaman saygı duymuş ve karanlıksız aydınlık olamayacağını vurgulamıştır. Aydınlık ve karanlığın içiçeliğinin oluşturduğu alacakaranlık onda hiçbir zaman vasat bir grilik değildir: C.G.Jung’un alacakaranlığı, mutlak aydınlık ve mutlak karanlığın hızlı geçişlerinin

⁷¹ Aktif İmgelem: Bu yöntem uyarında “bilinçsiz içerikler bilinç kapsamına” alınır, bunun için genel olarak kişinin ruhunda “kendini açığa vuran simgelerden” yararlanır. Sağaltım sürecinde bilinçdışındaki içerikler yalnız algılanmakla kalmayıp, birtakım değiştirmelere konu yapılır ve kişi bunlarla bütünleşir. (Anthony Stevens, *Jung*, Çev. Ayda Çayır notu.)

⁷² Anthony Stevens, a.g.e., s.21

⁷³ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.8

⁷⁴ İbrahim Gürses, *Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği*, T.C. Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt.16, S.1, 2007, s.78, <http://home.uludag.edu.tr>, Erişim: 27 Mart 2013

oluşturduğu bir yanılısamadır. “İşte bu geçişlerin, dolayısıyla da geçişmelerin şaşkınlığı ve belirlenemezli/güvensizliği nedeniyledir ki, Jung’un “akılcı” zihne ters ve ürkütücü gelen bir yanı vardır.”⁷⁵

Freud’un sisteminde bireysel bilinçaltı bütün ruhsal olayları açıklamaya yetiyordu. Oysa Jung’a göre asıl önemli olan bireysel bilinçaltı değil, *ortak bilinçdışı*dır. Bütün insanlıkta ortak bulunduğu inandığı bu bilinçdışı, soyaçekim ile atalardan gelen ve bütün geçmişi kapsayan izlenimleri içermektedir ve düşler, masallar, dinî coşkular gibi vesilelerle açığa vurulur. “İnsanlığın geçmiş bütün tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli ortakbilinçdışının içeriğini oluşturan arketiplerdir.”⁷⁶

3.2.1 Arketip ve Kollektif Bilinçdışı

Arketipler herkeste görülmekte olan özdeş psişik yapılardır ve bunlar insanlığın ortak mirasını oluşturmaktadırlar.

“Jung’un psikoloji dünyasına kazandırdığı “arketip” terimi, psikoloji literatüründe, algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren yapılar olarak tanımlanmaktadır.”⁷⁷

“Jung, kollektif bilinçdışından süzülüp biçimlenen mitolojik temalara arketip adını vermeden önce, “başlangıçtan beri var olan imgeler” ve “kollektif bilincin hakimleri” isimlerini kullanıyordu. Daha sonra, St. Augustinus’un “*ideae principales*”ı tanımlayışından esinlenerek, “arketipler” adını kullanmayı tercih etmiştir. Jung’un arketipleri tanımlamak için esinlendiği, St. Augustinus’un “*ideae principales*” tanımı şudur: “Esas düşünceler, belli bazı biçimlerdir ya da şeylerin sabit ve değişmez nedenleridir. Bunlar oluşturulmazlar, sonsuza dek aynı şekilde devam ederler ve ilahi anlayış içinde kapsanmaktadırlar. Ve kendileri yok olmamalarına rağmen, var olabilen ve yok olabilen her şey bunların biçimlerine göre oluşur. Fakat deniyor ki ruh bunları göremez.”⁷⁸

“Jung temelde arketipleri tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimleri başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip

⁷⁵ Carl Gustav Jung, a.g.e., s.8

⁷⁶ İbrahim Gürses, a.g.y., s.79

⁷⁷ Selçuk Burak, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim Sanat Yayınları, 2000, Ankara’dan Aktaran Elif Ersoy, *Jung’un Arketip Kavramı*, http://www.anadoluyadinlanma.org/Yazilar/jung_arketip.pdf, s.1, Erişim: 27 Mart 2013

⁷⁸ J.Jacobi, *C.G.Jung Psikolojisi*, Çev. Mehmet Arap, İlhan Yayınevi, 2002, İstanbul’dan Aktaran Elif Ersoy, a.g.e., s.1

doğal nöropsişik merkezler olarak görmüştür.”⁷⁹ Uygun şartlarda arketipler, dil, din, ırk, sınıf farkı, coğrafi konum ya da tarihsel dönem gözetmeksizin benzer düşüncelere, imgelere, duygulara sebep olmaktadır. Kişinin kolektif bilinçdışını arketipler oluşturmaktadır. Jung, kolektif bilinçdışının otorite ve gücünün, kendilik olarak adlandırılan kişilik bütünlüğü sağlayan merkezi bir çekirdekte toplanmış olduğunu söylemektedir. Kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçdışının daha derininde olan bir yönüdür. Kalıtsal bir nitelik taşımakta ve kişiye atalarından aktarılmaktadır. Jung bu bağlamda doğan bebeğin bir *tabula rasa*⁸⁰ olduğu görüşünü desteklememektedir.

Jung’un arketipleri Platon’un fikirleriyle benzerlik göstermektedir. Platon için fikirler yeryüzünde hayat başlamadan önce Tanrıların zihninde varolmuş, zihinsel oluşumlardır. Bu nedenle de dünyevi olanın üstünde ve ötesindedirler.

Jung, “Anne Arketipinin Psikolojik Yönleri” isimli yazısında Platoncu düşüncesini şöyle dile getirmektedir;

“Erken çağlarda, Platon’un, *idea*’nın her tür fenomenin öncesinde ve üstünde olduğu fikrini –farklı görüşler ve Aristotelesçi düşünceler olmasına rağmen- kavramak çok zor değildi. ‘Arketip’ daha antik çağlarda bile kullanılan ve Platon’un ‘*idea*’sıyla eşanlamlı olan bir kavramdır... Eğer ben filozof olsaydım bu Platoncu savı sürdürür ve şöyle derdi: Bir yerlerde, ‘göksel bir yerde’, ‘analık’ (kelimenin en geniş anlamında) ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde olan bir anne ilkimgesi var. Fakat bir filozof değil, bir ampirisist olduğum için, düşünsel sorunlar karşısında özel mizacımı, yani kişisel görüşümü genelgeçer bir şey olarak savunmam mümkün değil. Görünüşe bakılırsa, böyle bir şeyi, tutum ve görüşünün genelgeçer olduğunu varsayıp kendi kişisel yöneliminin felsefesini belirlediğini mümkün merteye görmek isteyen bir filozof savunabilir ancak. Bir ampirisist olarak, *fikirleri yalnızca nomina olarak değil, gerçek olgular olarak* gören bir yaklaşım olduğunu saptamak durumundayım. Tesadüfen –diyelim geliyor-yaklaşık iki yüz yıldan beri, fikirlerin *nomina*’dan farklı bir şey olabileceklerini varsaymanın bile hiç rağbet görmediği, hatta anlaşılmaz bulunduğu bir dönemde yaşıyoruz. Anakronik bir biçimde hala Platoncu düşünenler, *idea*’nın ‘göksel’, yani metafizik tözünün, inancın ve batıl inancın kontroldışı alanına itildiğini ya da merhamet ederek yazara bırakıldığını görmenin hayal kırıklığını yaşamak zorunda kalacaklardır. Evrenseller üzerine olan asırlık tartışmada nominalist bakış açısı gerçekçi bakış açısı üzerinde bir kez daha ‘zafer kazanmış’ ve ‘ilkimge’ *flatus vocis* (boş söz) olup buharlaşmıştır. Bu değişimin eşlikçisi, hatta büyük oranda nedeni, avantajları akla biraz fazlaca dayatılan ampirizmin güçlü bir biçimde öne çıkmasıydı. O zamandan beri ‘*idea*’ bir *a priori* olmaktan

⁷⁹ Anthony Stevens, a.g.e., s.49

⁸⁰ Tabula Rosa: Üzerinde hiçbir yazı yazılmamış boş bir levha.

çıkmiş, ikincil, türetilmiş bir şey olmuştur. Elbette, yeni nominalizm genelgeçerlilik talep etmektedir, oysa belirli, bu yüzden de mizaçla sınırlı bir teze dayanmaktadır. Bu tez şöyledir: dışarıdan gelen, bu nedenle de kanıtlanabilir olan her şey geçerlidir. İdeal olan, bunun deneyle kanıtlanmasıdır. Antitezi ise şöyledir: içeriden gelen ve kanıtlanabilir olmayan her şey geçerlidir. Bu durumun umutsuzluğu ortadadır. Maddeci Yunan doğa felsefesi, Aristotelesçi mantıkla el ele vererek, Platon'a karşı geç de olsa önemli bir zafer kazanmıştır.”⁸¹

Arketipler tüm insanlığa mal olmuş olsalar da, evrensel olan kişisel ile, genel olan da özel ile birleşip, kişiye özgü görünümde ortaya çıkmaktadırlar. İnsanların da hayvanlar gibi önceden biçimlenmiş, türüne özgü bir psike'ye sahip olduğu ve belirgin ailevi özellikler taşıdığı varsayımıyla yola çıkmıştır Jung. Nasıl ki hayvanların içgüdüsel davranışları hakkında kesin bir yargıya varmamız mümkün değilse, insanın insan gibi davranmasını sağlayan bilinçdışı yapıların işleyişini de bilmemekteyiz. Jung, bunları “imgeler” olarak tanımlamaktadır. “İmge” eylemin biçimini ve eyleme neden olan tipik durumu da ifade etmektedir. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle “ilkimgeler”dir ve eğer bir şekilde “oluşmuş” iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. ⁸² Bunlar insanı insan kılan özelliklerdir ve insanın çekirdeğinde vardır. Kalıtsal olmadığı ve her insanda yeniden meydana geldiği varsayımı Jung'a göre, sabah doğan güneşin akşam batan güneşten farklı olduğu biçimindeki ilkel inanç gibidir.

“İlkimgeler” fantezilerde görünür hale gelmektedir. Bu gerçeğe ilk işaret eden Platon'dur. Etnoloji alanında yaygın bazı “ilkfikirler”e dikkat çeken ilk kişi Adolf Bastian'dır. Daha sonra fantezinin “kategorileri”nden söz edenler, Durkheim ekolünden iki araştırmacı olan Hubert ve Mauss'tur. “ *Bilinçdışı düşünme'nin bilinçdışında önceden biçimlenmiş olduğunu gören kişi, Herman Usener gibi önemli bir otoritedir.*”⁸³ Jung'un keşfi ise arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığı, her zaman ve her yerde, bir dış etkenden bağımsız olarak, kendiliğinden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmasıdır.

Arketipler, içerik olarak değil biçimsel olarak belirlenmişlerdir. Bu biçimsel belirlenmeler de oldukça kısıtlıdır. Bir “ilkimge”nin içeriği bilinçli

⁸¹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* a.g.e., s.17-18

⁸² A.g.e., s.20

⁸³ A.g.e., s.20

deneyim malzemesiyle dolu olduğu anda kendini göstermektedir. Jung merkeze insan bilincini yerleştirerek modern bir tutum sergilemenin de ötesine geçmiştir.

Jung'un kuramsal temelini oluşturduğu “Analitik Psikoloji” okulu, arketiplerin yapısı gereği imgeler ve resimlerle çalışmaktadır. İmgelerin, çok anlamlı ve muğlak oluşları sözcüklerin belirginliğinden farklıdır. İmgeler çocuksuluğu çağrıştırmaktadır bu yüzden de sözlerden daha derine gitmektedirler.

“...arketiplerin işlevi, kristalizasyon odakları gibi “mevcut” türe- özgü biyolojik- evrimsel algılama- duyumsama- yorumlama- tepkile(ş)me şemalarını oluşturmak değildir. Arketipler, o şemaların mihenk noktalarında beliren, kendini gösteren ve kendini zorlayan görüngülerdir. Arketiplerin gücü kendilerinden menkul değildir; bir yer ve durumun imgesidirler ve o yer ve durumun kendisinden kaynaklanan bir zorlayıcılıkları vardır. Bu olgu onları –paradoksal gözükse de-, daha bir vazgeçilmez kılar. Zira güçleri kendilerinden menkul değildir. Varoluş açılımı bütünlüğünün zorunlu görüngüleridir. Ana eylem şemaları ve duruşların somutlaşmalarıdır.

Jung'un pagan kaynaklı girdilere de açık psikososyal gelişim ortamı, herhalde “arketip” fikrinin oluşum ve gelişimine katkıda bulunmuştur. Şekilleştirilen ve “numinosum” ile, yani kavranılamayan gizemli bir güç ile doldurulan ruhsal içeriklerin (arketiplerin), şamanın, insan ve doğayla ilgili her türlü soru(n)da başvurduğu, yardımlaştığı ya da çatıştığı “dış- (laştırılmış)” gizemli güçlerle benzerliği açıktır. Jung, *kendini-insanı-insanlığı-sağaltım* için öngördüğü ve önerdiği her yöntemi, bir şamanın esrikliğinde yaşadıklarına benzer tarzda, arketipsel güçlerle kurduğu ilişki içinde deneyimlemiş, ortak bilinç boyutuna geri döndüğünde yaşadıklarını bilimsel kurgu içinde paylaşımına açmıştır.”⁸⁴

Genelde pek çok disiplin arketip kavramı üzerine tezler üretmiş ancak Jung'a atıfta bulunmamıştır. Sözelimi Claude Levi- Strauss ve Fransız yapısal antropoloji ekolünün ilgi odağı beşeri plandaki tüm adet ve kurumlardan sorumlu tuttıkları bilinçdışı altyapılardır. “*Dil uzmanlarına göre gramerler birbirinden farklı olmalarına rağmen Noam Chomsky'nin kökleşmiş yapılar olarak betimlediği temel formları evrensel niteliktedir. (Yani, en derin nöropsişik seviyede tek başına tüm gramerlere temel teşkil eden evrensel –veya arketipik- bir gramer mevcuttur)*”⁸⁵

“Tümüyle yeni bir disiplin olan sosyobiyoji kuramına göre insanı da kapsayacak şekilde tüm toplumsal türlerin tipik davranış kalıpları genetik

⁸⁴ A.g.e., s.12

⁸⁵ Anthony Stevens, a.g.e., s.53

olarak intikal eden tepki stratejilerine bağlıdır. Bunlar organizmanın evrim geçirdiği çevre şartlarında yaşamını sürdürebilmesi ve en üst seviyede uyum gösterebilmesi için tasarlanmıştır. Sosyobiyojolojiye göre her bir tür mensubunun psiko-sosyal gelişimi epigenetik kurallar bütünü olarak tanımlanan yasalar dayalıdır... Daha yakın tarihte, hala etolojik yaklaşıma sahip psikiyatristler hastaların sosyal çevre değişikliklerine karşı geliştirdikleri patolojik veya sağlıklı uyum şablonlarının sorumlusu olarak gördükleri veya sağlıklı uyum şablonlarının sorumlusu olarak gördükleri çok yönlü benzeşik nöral yapılar veya psikobiyojolojik tepki modelleri üzerinde çalışmaya başladılar. Tüm bu kavramlar esasen Jung'un yıllar öncesinden evrensel bir tarafsızlıkla kuramsallaştırdığı arketipik hipotezle uyum içindedir.”⁸⁶

Anne arketipi çocuğun ruhunda oluşan en öncelikli arketiptir. Anne arketipinin de diğer tüm arketipler gibi sayısız tezahürü bulunmaktadır. Bu arketipin özellikleri “annelik” ile ilgilidir. Dışının otoritesi, bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, besleyen, yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü, gizli, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkarıcı, zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan. Jung, bu özelliklerin çelişkilerini seven anne ve korkunç anne olarak ifade etmektedir. En bilinen tarihi örnek Meryem'dir. Seven ve korkunç annenin Hindistan'daki karşılığı ise zıt özelliklere sahip Kali'dir.

Anne figürü evrensel olsa da, bu imge bireysel deneyimde değişime uğramaktadır. Kişilikçi psikoloji anneyi oldukça ön plana çıkartmaktadır. Jung, bu duruma biraz daha farklı yaklaşmaktadır. O kişisel anne figürüne sınırlı bir anlam yüklemektedir. Çocuk psike'si üzerindeki etkinin tek nedeni kişisel anne figürü değil, anneye yansıtılan arketiptir ve bu arketip anneye mitolojik bir arka plan sağlayarak ona otorite, daha üst boyutuyla tanrısallık katmaktadır. Annenin travmatik etkilerini ikiye ayırmaktadır Jung. Bunlardan ilki kişisel annenin gerçekten sahip olduğu özellikleri ve tutumlarından kaynaklanmasıdır. Diğerisi ise kişisel annenin görünürde sahip olduğu, aslında çocuğun anneye yansıttığı fantastik yani arketipik özelliklerden kaynaklanıyor olmasıdır. Ve Jung, çocukta meydana gelen nevrotik durumun önce annede aranması gerektiğini söylemekte ve şöyle açıklamaktadır;

“Gerçek nevroz etiyojolojisinin, ilk başta sanıldığı gibi travmatik etkilerden değil, daha ziyade çocuk psikolojisindeki garip bir gelişimden kaynaklandığını Freud da görmüştür. Bu tür bir gelişimin annenin

⁸⁶ A.g.e., s.53

rahatsız edici etkilerinden kaynaklanması olasılığı yadsınamaz. Bu nedenle, çocuklardaki nevrozun nedenini öncelikle annede ararım, zira kendi deneyimlerimden de biliyorum ki, bir çocuk nevrotik bir gelişimden ziyade normal bir gelişim göstermeye eğilimlidir; ayrıca, vakaların çoğunda rahatsızlığın kaynağı anne babada, özellikle de anne de kesin olarak tespit edilmiştir. Anormal fanteziler kişisel anneyle ancak kısmen ilintilendirilebilir, çünkü yanlış anlaşılması mümkün olmayacak kadar kesin ifadeler içeren bu fanteziler, gerçek bir anneyle bağdaştırılabilecek özelliklerin çok ötesindedir; bu özellikle de had safhada mitolojik fantezilerde açıkça gözlemlenebilir...”⁸⁷

Arketipler psike'nin dışlanamayacak bir parçasıdır. Bir arketip yalnızca bir önyargı değildir. Jung, arketip için insan ruhunun en yüce değerleri arasındadır, bu nedenle de tüm dinlerin Olympos'unda yerini almıştır demektedir. Arketipi önemsiz olarak görmek büyük bir kayıp olacaktır ve yine Jung bunun için yapılması gerekenin bu yansımaların çözülmesi ve içeriklerini istemeden kaybeden bireye geri verilmesidir düşüncesindedir.

*“Arketipler insana mahsus yaşam evresi üzerinde düzenleyici bir işleve sahiptirler. Jung bizim gelişirken birtakım doğal aşamalardan geçtiğimizi ileri sürmüştür. Her bir evre kişiliğimizde ve davranışlarımızda yerine getirilmesi istenen yeni birtakım arketipik mecburiyetler aracılığıyla birleşmektedir.”*⁸⁸

Jung, bu arketipik evreleri benlik, persona, gölge, anima ve animus olarak nitelendirmektedir. Dünyaya gelirken taşıdığımız arketipler, atalarımızın yapmış olduğu gibi gerçeğe uyum sağlamamızı kolaylaştırmaktadır. Bu evreleri sırası ile inceleyelim.

3.2.2 Benlik

Benlik, bilincin merkezidir. Ben veya benim ifadeleri kullanılırken ima edilen benlik kavramıdır. Süreklilik gösteren bu kavram kendimizi hangi yaşta olursak olalım aynı kişi olarak duyumsamamıza sebep olmaktadır. Jung, bilinç ve benlik kavramları arasında bir ayrım yapmamaktadır. Zaman zaman dönüşümlü olarak kullandığı bu iki terimi bazen de benlik-bilinci olarak kullanmıştır. Jung, bilinçdışıdan gelen ve bilinci korumaya yönelik geliştirilen işlevleri incelememiştir. Bu işlevleri Anna Freud “Ego Savunma

⁸⁷ A.g.e., s.23

⁸⁸ A.g.e., s.61

Mekanizmaları” olarak adlandırmıştır. Bastırma, yadsıma, yansıtma, rasyonalizasyon, tepki-oluşturma en bilinen örneklerdendir.

Jung benlik için şöyle demektedir “ Benlik sanki başlangıçtan beri var olan bilinçdışı rahimden her gün dünyaya geliveren bir bebek gibidir”.

3.2.3 Persona

Persona, Eski Yunan’da aktörler tarafından kullanılan maske olarak tanımlanmaktadır. Kişiler, onun aracılığıyla başkalarından kabul göreceğini düşündüğü şekilde kendilerini göstermektedirler. Buna sosyal arketip ya da uyum arketipi de denmektedir. Persona, kişinin gerçeklik dışındaki, çevresine gösterdiği yüzüdür denebilmektedir.

Çocukluğun ilk yıllarında ebeveyn, öğretmen ve akranların istek ve beklentilerine göre hareket etme ihtiyacından doğmaktadır. Kişiliğin kabul görmeyen/görmeyecek yönleri ise kişisel bilinçdışına itilmektedir. Jung bu alana gölge adını vermektedir.

3.2.4 Gölge

Jung, gölge kavramının bu reddedilen alt kişiliği vurgulamak için oldukça uygun olduğunu düşünmektedir.

Gölge, genelde rüyalarda, rüya gören kişi ile aynı cinsiyete sahip uğursuz bir figür olarak görülmektedir. Bu kişi çoğunlukla farklı bir millete, ırka, renge sahiptir. Gölgede şüphe, öfke ya da korku gibi duygulara neden olan düşmanca bir tavır bulunmaktadır. Bu nedenle de Jung, gölgeyi kompleks olarak görmektedir. Tüm komplekslere özgü olan arketipik bir çekirdeğe sahip olduğunu düşünmektedir.

Düşman arketipi en önemli olan ve en çok tehlike barındıran arketiptir. Yaşamın ilk yıllarında ortaya çıkmaktadır.

Kişinin ruhunda düşman arketipi sosyal çevrenin etkisiyle gölge kompleksi olarak gerçekleşmektedir. Bunun iki önemli kaynağı bulunmaktadır; Kültürel öğretisi ve ailevi bastırma.

Kültürel kaynak; kişiye azınlık gruplara karşı (millet, ırk, kabile vs) düşmanlık fikrini aşıl原因an politik bir öğretiyi ve kötülük kavramını (kültürümüzde şeytan, iblis, cehennem) vazedenden dini öğretiyi içerir. Gölge

kaçınılmaz olarak personadaki özelliklerin zıddını taşımak durumunda kalır. “O personanın suni hak iddialarını denkleştirirken, persona da gölgenin antisosyal özelliklerini dengeler.”⁸⁹

Gölgeyi, kişisel bilinçaltımızda bastırırken başkalarına yansıtmaktayız. Bu süreç bilinçsiz bir şekilde gerçekleşmektedir. Yaptığımız şeyin farkında değilizdir. İçimizdeki kötülüğü yadsıyarak sorumluluktan kurtulup, kötülüğü başkalarına atfetmekteyiz. Bu esnada benlik koruma altına alınmış olmaktadır. Gölgenin yansıtılması parayonanın psikiyatrik semptomlarında da kendini göstermektedir. Kişi kendinde bulunan düşmanca duyguları inkar edip, herkesin kendisine düşmanlık duyduğu yargısına varabilmektedir. Ahlaki bir komplekse sahip olmak kendilik üzerinde bir baskıya neden olabilmektedir. Bu durumda davranış gölgeye devredilmektedir. Mehmet Ergüven bu bağlamda gölge arketipi için şöyle demektedir:

“ Gölge, *homo socius*’in ömür boyu hesaplaşmak zorunda kaldığı öbür yüzü, bir başka deyişle, toplumun öngördüğü kurallarla çelişen tüm vahşi arzı ve duygularımızdır. Dolayısıyla toplumsal baskı arttığı ölçüde gölge büyür. Ne var ki gölgeyi bastırarak hiçbir yere varamayız; hatta tam tersi, daha da tehlikeli sonuçlara yol açar bu; çünkü bilinçdışında güçlenen gölgenin şiddeti körüklemesi kaçınılmazdır. Öte yandan, varlığını bilincin ışığına borçlu olan gölge, *ben*’in tamamlayıcı öbür yarısı, engel tanımayan doğal dürtümüzdür.”⁹⁰

Jungcu analizin en önemli kısmı kişinin gölgesiyle yüzleştiği zaman kendini göstermektedir. Gölge kompleksi, reddedilmeyi, suçluluk ve değersizlik duygularını içerdiği için açığa çıkarılması oldukça zor olmaktadır. Gölgenin varlığını kabullenmek sorumluluk getirir. Gölge bilinci, kişisel gelişimin yanında daha çok sosyal uyumun ve evrensel anlayışın temelini oluşturmaktadır.

3.2.5 Anima ve Animus

Toplumsal cinsiyet kişinin cinsiyetine uyan arketipik prensibin onaylanması ile deneyimlenmektedir. Yine aynı şekilde karşı cins ile olan ilişkilerde arketipik bir temele dayanmaktadır. Jung karşı cinse ait olan arketipi kadınlarda animus, erkeklerde de anima olarak adlandırmaktadır. Anima ve

⁸⁹ A.g.e., s.66

⁹⁰ Mehmet Ergüven, a.g.e., s.68

animus her iki cinsin bilinçdışında erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkekliğe ait yönünü temsilen zıt eşler olarak faaliyet gösterir.⁹¹ Bu durum kadın ile erkek arasındaki ilişkiyi derinden etkilemektedir.

Jung, anima ve animusun rüya ve imgelerde benlikle bilinçdışı arasında bir arabulucu görevde olduklarını dile getirmektedir. Bu durum iç adaptasyonu sağladığı ölçüde dış adaptasyonu da sağlamaktadır.

“ Her erkek kendi içinde salt bu kadına veya şu kadına ait olmayan, ebedi bir kadın tasviri, belirli bir kadınlık imgesi taşır. Bu tasvir temelde bilinçdışıdır ve başlangıçtan beri var olan kaynağın kalıtsal bir faktörüdür. (...) Kadın eril bir unsurla dengelenir ve bu açıdan kadının bilinçdışı, deyim yerindeyse, eril bir damgaya sahiptir.(...) Bu sebeple ben kadınlarda yansıtma- üreten etmeni animus olarak adlandırdım. (...) Animus babaya ait Logos’a, anima ise anneye ait Eros’a tekabül eder.”⁹²

⁹¹ Anthony Stevens, a.g.e., s.72

⁹² A.g.e., s.72

4.SANATTA GÖLGE KULLANIMI

Modern resim,

Delacroix'nın kara düşen gölgede moru keşfettiği zaman başlamıştır.⁹³

“İnsanoğlunun oluşturduğu ilk formlarla birlikte yeryüzünde meydana getirdiği ilk gölgelerden modern sanatın başlangıcına kadar ışık, fiziksel ve düşünsel yapıyla aldığı geri beslemelerle plastik sanatlar alanı içerisinde araç, araç- değer ve değer rolleri oynamıştır.”⁹⁴

Plinius Doğa Tarihi isimli kitabında sanatın nasıl doğduğuna dair fazla bilginin olmadığını ancak resim sanatının nasıl doğduğu hakkında bilginin olduğunu dile getirmektedir: *“Resim ilk kez, insanoğlu gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğmuştur.”⁹⁵*

“Resim sanatının nasıl başladığına yönelik sorunun cevabı kesinlik taşımaz ve zaten bu çalışmanın planına dahil değildir. Mısırlılar, kendilerinden Yunanlılara geçmeden altı bin yıl önce kendilerinin yarattığını söyleseler de, bu açıklama asılsız bir iddiadır. Yunanlılara gelince, bazıları Sikyon’da bazıları da Korinthos’da ortaya çıktını söylerler, ama hepsi de kabul eder ki, resim bir adamın gölgesinin etrafına kontur çizilerek kopyasının bir yüzeye çıkartılmasıyla başlamıştı ve sonuç olarak resimler başlangıçta bu yöntemle yapılıyordu, fakat ikinci aşamada daha ayrıntılı bir yöntemin icat edilmesiyle resim tek renk olarak yapılmaya başlandı ve günümüzde de hala kullanılan bu yöntemle monokrom adı verildi.

Şu ana kadar resim hakkında yeterince, hatta daha da fazla şey söylendi. Artık, bu söylenenlere plastik sanatlar hakkında bir şeyler eklemek yerinde olur. Plastik sanatı ilk kez, Sikyonlu bir çömlekçi olan Butades, kil portre modellemede kullandı topraktan Korinthos’da icat etti. O bunu,

⁹³ D. Vallier, Mehmet Ergüven, a.g.e., s.72

⁹⁴ Caner Karavit, a.g.e., s.41

⁹⁵ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.7

genç bir adama aşık olan kızı yüzünden yapmıştı. Kızın aşık olduğu adam uzaklara giderken, kız lambadan duvara vuran yüzün gölgesini konturlarla belirleyip resmetmişti. Babası da bu resmi kil üzerine bastı ve çömlüklerinin geri kalanına yaptığı gibi, ateşle sertleştirip bir rölyef yaptı, ve denir ki, bu suret perilerin mabedinde korunur.”⁹⁶

Plinus, yukarıdaki mitten hem resmin kökenini hem de heykelin kökenini anlatırken bahsetmektedir. Genel anlamda imgesel tasvirlerin izleri ilkel gölge evresine kadar uzanıyor görünmektedir. Resmin başlangıcını anlatırken Yunan sanatının Mısır’da temellenmiş olduğu düşüncesini yıkmak istiyor gibi bir tablo çizilebilmektedir. Ancak burada Plinus’un asıl söylemek istediği Yunanlılar’ın resim sanatını Mısırlıların eserlerinden değil, insan gölgesini gözlemleyerek oluşturduklarıdır.

Plinus’un tarifinden de anlaşılacağı gibi ilk resimsel imge olan insan vücudu gözlemlenmemiş, bunun yerine vücudun yansıması incelenmiştir. Bir anlamda ilk resim gölgenin imgesi, yani kopyanın kopyası durumundadır.

Plinus, metnin son bölümünde, resim sanatının gölge evresinden sonra geldiği noktalara da değinmektedir.

“Nihayet sanat kendini değiştirdi, ve renklerin kontrast etkilerini karşıt etkiyle yükselten ışık ve gölgeyi keşfetti. Son olarak sıra, ışıktan farklı bir şey olan, aydınlığın eklenmesine gelmişti. Renklerin yan yana gelmesi ve birbirlerinin içine geçmesi uyum olarak adlandırılırken, bir yandan aydınlık ve ışık arasındaki zıtlık ve diğer yandan da gölge, kontrast olarak isimlendirildi.”⁹⁷

Plinus, heykel ile ilgili olan anlatısında birçok şeyi ucu açık bırakmaktadır. Buradaki olay, gizemli ve karanlıktır, okuyucunun hayal gücüne bırakılmış gibidir. Yazar, genç kızın neden sevgilisinin imgesini şekillendirdiğini, babasının neden onda olmayan bir hacmi verdiğini ve bu tasvirin neden bir tapınakta korunuyor olduğuyula ilgili bir bilgi vermemektedir. İlk kısımda, gölgenin tasvirinin nedeni sevgilinin gidişidir, ancak neden ve nereye gittiği metinde geçmemektedir. Gölge, genç kızın sevgilisinin yerine koyabileceği ve yanında tutabileceği bir imge yaratmasında yardımcı olmaktadır. Bu noktada, hikaye kesintili de olsa, modelin gitmesi nedeniyle,

⁹⁶ Plinius, *Doğa Tarihi*, İngilizce Çev. H.Rackman, Cambridge, MA ve Londra, 1952’den aktaran Victor I. Stoichita a.g.e., s.11-12

⁹⁷ A.g.e., s. 15

tasvirin onun yerine konmasında, aranması gereken metafizik bir özelliğe işaret ettiği için önemlidir.

Plinus'tan bir yüzyıl sonra başka bir yazar, Athenagoras'da aynı hikayeyi şu şekilde anlatmaktadır:

“Oyuncak bebek yapımında genç bir kadından esinlenilmişti: Bu kadın genç bir adama çok derin bir aşk besliyordu; genç adam uyurken onun duvardaki gölgesini çizdi; kil çalışan babası bu olağanüstü tasvirle büyüledi ve konturlarının içini kille doldurarak imgeye kabartma bir form verdi.”⁹⁸

İki metinde de oldukça belli olan şey, gölge yardımı ile yok olan şeyin varlığa dönüşme sürecidir. Gölgenin asıl olana benzerliği de bu durumda önemli bir yer tutmaktadır. Gölgenin esas sahibi uzaklara gitmişken, imgesi hapsedilmiş ve teselli verici bir kaynağa dönüşmüştür. Bu gölge bedeninin kendisi değildir, ikiz özelliğinden dolayı bedenın *diğeridir*.

Mısır ve Yunan ile ilgili araştırma yapanlar, heykellerin iki medeniyette de ölümler için yapıldığı konusunda hemfikirdirler. Heykel, ölmüş bir insanın yaşıyormuş gibi kabul edilmesi dolayısıyla onun yerine konulan bir nesnedir. Örneğin Mısırlıların ünlü *ka* kavramı ölümü simgeleyen heykellerin ruhu olarak tanımlanmaktadır ve gölge biçiminde görselleştirilmektedir. Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi eski zamanlarda beri gölge insanın ruhu olarak sayılmaktaydı ve daha sonra insanın ikizi olarak kabul edilmiştir. “*Kişi yaşıyorken, siyah gölgesi onun varlığının dışsallığıdır. Ölüp yok olduğu anda, ikizinin fonksiyonunu, bir yandan heykeli olarak ka diğer yandan da mumyası yüklenir.*”⁹⁹

Hikayede anlatılan Butades'in kızının gölgenin izlerinden oluşturduğu silüet sadece özü olmayan bir imge ve giden sevgilinin elle tutulamaz ikizi gibidir. İmge duvara çizildiği anda zaman durmuştu. Burada zaman ve gölge ilişkisi oldukça karakteristik bir şekilde işlenmektedir. Güneş ışığında ortaya çıkan gölge zamanın içinden bir duruma işaret ederken, karanlıktaki gölge, zamanın doğal akışı içinden çıkartılmıştır ve zamanın durduğu yer olarak ifade edilebilmektedir.

⁹⁸ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.16

⁹⁹ G.Maspero, *Etudes de Mythologie et d'Archéologie égyptienne*, I, Paris, 1893, s.46-8'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.20

Plinus'un mitine paralel olan açıklamaları daha önce bahsettiğimiz Platon'un mağara mitinde bulmaktayız. İki mit arasında sözsel anlamda bir birliktelik olmasa da yorumlama durumunda ortak noktalar çıkmaktadır. Platon ve Plinus farklı kavramlar üzerinden farklı şeylerden söz etmektedirler. Ancak ikisi de kökenlerin mitleriyle ilgilenmişlerdir. Plinus sanatın mitiyle ilgilenirken Platon bilgi mitiyle uğraşmıştır. Hem sanatsal hem de bilişsel tasvirlerin doğuşu ile ilgili olan mitler izdüşüm motifi üzerine odaklanmıştır; bu ilk izdüşüm siyah bir leke, bir gölgedir. “*Sanat (gerçek sanat) ve bilgi (gerçek bilgi) onun aşkınlığıdır.*”¹⁰⁰

Bu bağlamda, Hegel gölge ile ışık arasındaki ilişkiyi aydınlık ve karanlık üzerinden dolaylı şekilde anlatmaktadır;

“Fakat bir insan karartılmamış görüşün netliğinde öz varlığını kendisine betimler, belki saf ışığın imgesinde ve karartılmamış ışığın berraklığı olarak ve sonra saf gece gibi hiçbir şey olarak-bunların birbirinden ayırt edilmesi bu çok tanıdık duyusal farklılığa bağlıdır. Ama aslında, bu gerçek görüş tam anlamıyla düşünüldüğünde, kişinin mutlak aydınlıkta algılayabileceği, mutlak karanlıkta algılayabileceğinden daha fazla ya da daha az olmayacaktır; saf görüş hiçbir şey görememektir. Saf aydınlık ve saf karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir (ışık karanlıkta ayırt edilir, ki bu karartılmış ışıktır, ve karanlık da ışıkla ayırt edilir, ki bu da aydınlatılmış karanlıktır), ve bu nedenle karartılmış ışık ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır; öyleyse bunlar ayırt edilebilir varlıklardır.”¹⁰¹

Işık ve gölge birbirleriyle var olan ve birbirlerini görünür kılan kavramlardır. Gölgenin kökenlerini incelemek Batılı tasvir tarihine ulaşmanın da bir yoludur.

Işık ve gölgenin sanat eserinin üzerindeki etkisi yalnızca hacimsel olarak değildir. Işığın geldiği yere ve gölgenin kullanımına göre izleyicinin üzerindeki psikolojik etkisi de farklı olmaktadır. Kaynağına bağlı olarak, simgesel bir gösterge olarak ışık, mekanda yarattığı aydınlığa göre izleyici üzerinde farklı duygulara neden olmaktadır. Işığın bu geliş yönüne göre olan etkilerini görsel sanatlar açısından sekiz değişik kurgu ile inceleyelim.

a) Yayınık Işık (Atölye Işığı)

¹⁰⁰ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.8

¹⁰¹ G.W.F.,Hegel, *The Science of Logic*, çev. A.V. Miller, Londra, 1961'den aktaran Victor I. Stoichita, ag.e., s.9

Homojen bir dağılımda olan bu ışık çok canlı bir aydınlatma türü değildir. Kuzeyden ışık alan mekanların ortamı bu ışık türü için örnektir. Işığın yumuşak değerleri sebebiyle, Leonardo Da Vinci'nin de kullandığı ışık tipidir. Kuzey ülkelerinin doğal olarak sahip olduğu bu ışığa sanatçılar dramatik duygular, hüznü, melankoli, şefkat ve yumuşaklık gibi durumları belirtmek için kullanmaktadırlar.

b) Önden Gelen Renkçi Işık

Modern dönemde bazı ressamlar, pratikte var olmayan her taraftaki gölgenin değerlerini tanımlayarak, aynı değerdeki renkli gölgelerle resimlemenin bir yöntemi olan renkçi tekniği oluşturdular. *“Bu, galeri tonu olarak tanımlanan klasik gölgenin tamamen yok olarak, renk hakimiyetine teslim olduğu bir resim tarzıdır.”*¹⁰² Paul Cezanne, Henri Matisse, Amedeo Modigliani gibi ressamlar bu eğilimi sanat dünyasına sunmuşlardır.

Bu ışık türü, kadın portrelerinde daha çok kullanılmaktadır. Yumuşak ve kadınsı havayı yakalamak için tercih edilen bu ışık, dişil ifadeyi taşımaktadır.

c) Yandan 45 derece Açılı Gelen Işık

*“Rönesanstan itibaren, özellikle de sfumato tekniğinin desteğiyle, resimdeki formların hatlarının zeminin sonsuzluğunda eriyerek kaybolup gittiğini görmekteyiz; çünkü bu durum, iki boyutlu çalışırken, nasıl üç boyut yanılması yaratılacağıının genel göstergesidir.”*¹⁰³

Bu ışık türü yanılmayı en rahat şekilde vermeyi sağlamaktadır. Yandan gelen ışık formların biçimlerini daha iyi şekilde betimlemektedir. Yaşlılık ve yorgunluk gibi ifadeleri vermektedir. Kemik yapılarını belirginleştirdiği için erkeksi bir görünüm kazandırmaktadır. *“Yandan gelen açılı ışık, özellikle klasik ustaların portre ve figür çalışmalarında, bir yüzün içindeki erkeksi ifadenin ve karakterin ortaya çıkarılmasında sıkça kullanıldı.”*¹⁰⁴

¹⁰² Caner Karavit, a.g.e., s.29

¹⁰³ A.g.e., s.29

¹⁰⁴ Belkis Mutlu, *Batı Sanatında Biçimleme ve Doğu Akdeniz*, İ.D.G.S.A. Yayınları, 1977, İstanbul, s.7'den aktaran Caner Karavit, a.g.e., s.30

Birçok ressam, resme daha erkeksi hava veren, kemikleri ortaya çıkaran ve gölgeyi destekleyen bu ışık türünü tercih etmektedir. Bunun en güzel örneklerini ise Caravaggio'nun eserlerinde görebilmekteyiz.

d) Tam Yandan Gelen Işık

Formun bir yanı aydınlık bir yanı karanlık olduğundan dolayı ışık-gölge değeri çok güçlü olmayan bu ışık türü, karanlık, koyu iç mekan resimlerinde kullanılmaktadır. Bu tarz ışık, güçlü ruh durumların ortamını ve duygularını aynı anda ifade etmektedir.

e) Arkadan Gelen Işık

Arkadan ışık ile aydınlatılmış bir formun arkasında güçlü bir ışık oluşmaktadır. Nesnenin dış hatları şiddetli ışık ile çevrenirken diğer bölümleri gölgede kalmaktadır. İç mekanın bu tarz aydınlatılması gölgede kalan planların etkisiz görünmesine neden olmaktadır.

“Bununla birlikte yansıyan ışığın devreye girmesiyle gölgedeki planlar görülebilir. Bu, diğer bir ışık durumuyla gerçekleşir. İkinci bir ışık için, yansıyan yüzeye ihtiyacımız vardır. Bu ışık durumu ise, çevredeki yüzeylerden yansıyarak formun iç planlarına ait hacim ve derinliğin görülmesini sağlayan birincisinden daha zayıf ışıktır. Işık değeri açısından daha zayıf olan bu ışık yönü, gölgeler içerisinde bazı yansımaları oluşturarak hacimle ilgili ipuçları verir ve üç boyutlu yanılısama elde edilebilir.”¹⁰⁵

Masalsı bir etki yaratan bu ışık, resmin yanında sinema ve sahne sanatlarında da sıklıkla kullanılmaktadır.

f) Yukarıdan Gelen Işık

Genelde metafizik konularda kullanılan, doğrudan başımızdan gelen ışık türüdür. Resimlerde, ışık-gölge bölgeleri ile, kutsal kişilerin üzerinde parlayan göksel ışık bu türdendir. Aydınlanmanın, cennete ulaşmanın, ölümsüzlüğün ve Tanrısallığın simgesidir.

g) Kaynağı Gizli Zirvesel Işık

Genelde atölye çalışmalarında ya da açık havada kullanılan bir ışık türüdür.

¹⁰⁵ Caner Karavit, a.g.e., 32

“Zirvesel ışık, örneğin tavan penceresinden, gökyüzünden gelen yayınlık ışıktır. Bu ışık klasik sanatçıların atölyelerinin birçok resim ve desenlerinde görülebilir. Yayınlık ışığın ifadesinin olanak ve kapasiteleri zirvesel ışıkla da sağlanabilir”¹⁰⁶

h)Aşağıdan Gelen Işık

Bu ışık daha çok korku, gizlilik gibi kavramların tasvirinde kullanılmaktadır. Özellikle Alman dışavurum sinemasında ve Alfred Hitchcock filmlerinde oyunculara şüpheli ifadesi kazandırılmak için kullanılmıştır. El Greco’da aşağıdan gelen ışığı dini resimlerde gizemli bir hava oluşturmak için kullanmıştır.

4.1 Gölge ve Ayna Evresi Işığında Narkissos İncelemesi ve Resmin Kökeni Tasviri

1927’de Jean Piaget çocuklarda gölge kavramı ile ilgili araştırma yaparken dört aşamanın varlığını keşfetmiştir. Beş yaşındaki bir çocuk ile arasında geçen diyalog;

“Neden orada gölge var? (eliyle bir gölge yaparak)

Gall: Çünkü orada bir el var.

Peki bu gölge neden siyah?

Çünkü... çünkü kemiklerimiz var”¹⁰⁷

Beş yaşındaki Gall’ın verdiği cevaplardan anlaşıldığı gibi, o yaş civarındaki çocuklar gölgenin bir nesnenin gölgesi olduğunu anlayabilecek durumdadırlar. Gölgenin oluşmasının nedeninin elin geçirmen olmayışından kaynaklandığını da kavrayabildiğini (kemiklerden ötürü) görmekteyiz. Yine de çok tatminkar değildir bu tez. İlk evrede gölgenin iki kökün ortaklığı ile oluştuğu sonucu ortaya çıkabilir. Bunlardan biri içsel, diğeri dışsaldır. Yani gölge bir nesneden yayılır ve nesnenin parçası durumundadır. Dışsal olan ise, gölgenin gecedan ya da karanlık bir yerden geldiği düşüncesidir. Ortalama altı veya yedi yaş esnasında gölgenin tek bir nesne ürünü olarak algılanmaya başlanmaktadır. Bu aşamada gölge, bir nesneden yayılan bir gerçek olarak görülmektedir. Sekiz yaştan itibaren (üçüncü evre) çocuk gölgenin ışığın olmadığı yerde ortaya çıktığını sözcükleriyle ifade edebilme düzeyine

¹⁰⁶ Fol Dergisi, *Tarımsal Işık*, Der: Barbara Radice, Çev: Işık Ergüden- Samih Rifat, MO Yayıncılık,1998, İstanbul, S.9, s.7’den aktaran Caner Karavit, a.g.e., s.34

¹⁰⁷ Victor I. Stoichita, a.g.e., s. 31

gelmektedir. Yine de bu aşamada çocuk için gölge, hala nesneden yayıldığını farz ettiği bir hiçliktir. Işığı kovan bu yayılım, ışık kaynağının zıt tarafına yerleşmek zorundadır düşüncesi bulunmaktadır. Çocuk en sonunda, ancak dokuz yaş civarında, gölgenin nesnenin gerisinde bir nesne olmadığını, nesneden ışık yoluyla ayrılan bir şey olduğunu fark edecektir. “Çocuğa göre, basitçe ifade edilecek olursa, gölge ışığın yokluğuyla eşanlamlıdır.”¹⁰⁸

Piaget'nin deneyinin sonuçlarında önemli olan iki sonuca değinmek faydalı olacaktır. Birincisi soru sorulan çocuğun yaşıyla ilgilidir. Gerçekten de beş yaş öncesinde gölge algısı yok mudur? Bu sorunun yanıtını Piaget'den yirmi yıl sonra Jaques Lacan'da bulabiliriz. Lacan tarafından altı aylık bir bebek üzerinde yapılan deneyde, bebeğin aynadaki görüntüsünü tanıyabildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu kendi imgesini tanımaya yönelik gösterilen coşku, bebek on sekiz aylık olana kadar devam etmektedir. “Lacan'ın “ayna evresi” olarak bahsettiği şey, içinde ‘sembolik yatak’ın kendisini ortaya koyduğu ‘temsili bir durum’dur ve burası “benim ötekiyle özdeşleşmesinin diyalektiğinde nesnelleşmeden önce başlangıçta var olan biçimine geri döndüğü” yerdir.”¹⁰⁹

Bu durum, çocuğun gölgeleri tanımadan kendi görüntüsünü tanıdığı gibi bir yanılgıya düşürebilmektedir. Ulaşılan bu sonuç bizi Piaget'nin deneyinde ortaya çıkan diğer önemli noktaya vardırır. Deney sırasında Piaget, kendi gölgesiyle karşı karşıya kalan çocuğun tepkisiyle çok ilgilenmemiş görünmektedir. Bununla ilgili bir soruyu bir kez duymaktayız, beş yaşında olan Stei'ye orada bir gölge var mı diye soran Piaget, “evet, sandalyenin yaptığı bir gölge” yanıtını almaktadır. Çocuk yerdekinin kendi gölgesi olduğunu anlayamamaktadır. Piaget, bu konu hakkında çok bilgi vermemektedir. Ancak çocuğun gölgesini tanıyamamasının olası nedeni sandalyenin üzerinde oturuyor olabileceğidir. Duvara dik düşen kendi gölgesi gösterilseydi belki vereceği cevap farklı olacaktı. Buradan çıkan sonuç gölge evresi ile ayna evresinin temsil ettiği öteki ve ben kavramlarıdır. Lacan'a göre gölge öteki olanı imlerken, ayna ben'i tanımlamaktadır. Bu açıklamanın dahilinde Narkissos'un neden gölgesine değil de ayna imgesine aşık olduğunu anlayabilmekteyiz. Ve

¹⁰⁸ J.Piaget, *La Causalité physique chez l'enfant*, Paris, 1927, s.203-18'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.31

¹⁰⁹ J.Lacan, *Ecrits I.*, Paris, 1966, s.89-97'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.32

yine daha önce belirttiğimiz Plinus'un mitinde genç kızın aşk nesnesinin sevgilisinin gölgesi olduğunu kavrayabiliriz.

Narkissos hikayesi kısaca şöyledir:

“Susuzluğunu gidermek için su ararken, gördüğü güzelliğe vurulup başka bir susuzluk hissi ile kavrulur. Asılsız bir umuda, sadece gölgeden ibaret bir vücuda sevdalanır. Nutku tutulmuş bir halde hayranlıkla bakmaktadır kendisine ve sanki Paros mermerinden yontulmuş bir heykel gibi donmuş yüzüyle, hareketsiz kalakalmıştır. Yere yüzükoyun uzanmış, bir çift yıldıza benzeyen gözlerini, saçlarının Bakkhos'u ve Apollon'u kışkandıracak buklelerini, pürüzsüz yanaklarını, fildişi beyazlığındaki boynunu, yanaklarının pembeliğinin karıştığı beyaz teni ile yüzünün muhteşem güzelliğini; kısacası kendisini kendisine hayran bıraktıran güzelliklerini seyretmektedir. Farkında olmadan kendini arzulamaktadır, övmektedir ve övdüğü de kendisidir; ararken aranandır; aşk ateşini yakan da aşk ateşiyle yanan da odur. Boşu boşuna kaç kez boş öpücüklerle boğdu kendisini aldatan suyu? Suda gördüğü boynuna her sarılmak istediğinde boşluğa uzandı elleri! Onunla alay eden bu sahte yüz her seferinde büyüledi onu ve neyi gördüğünü bilmeden, gördüğüyle yandı tutuştu. Ah şaşkın çocuk, kaçan bir hayali neden boş yere yakalamaya çalışıyorsun? Senin aradığın bir hiç, sen dönünce sırtını, sevdiğin de yok olacak. Gördüğün senin yansıyan gölgendir ve kendisine ait bir özü yoktur. O sen geldikçe gelir ve sen kaldıkça kalır...”¹¹⁰

Narkissos miti, birçok ressam tarafından konu edilmiştir. Ayna imgesini vurgulayan ressamlar Ovidius'un metafor halinde kullandığı gölgeye değinmemişlerdir. Bir istisna Antonio Tempesta Ovidius'un *Dönüşümler*'ini konu edindiği gravürdür(**resim 2**) Burada Tempesta Narkisoss'u bir pınara eğilmiş olarak tasvir etmektedir. Yansımasını göremediğimiz figürün, pınarın kenarına vuran gölgesini görmekteyiz. Gravür, Narkissos'un gördüğü imgenin henüz kendisi olduğu anlamadığı bölümü tasvir etmektedir.

Görüntü aldaticıdır, Narkissos'un imgesinin “ayna evresine” ulaştığı anda, o artık bir “gölge” ya da öteki değildir, artık kendisidir.

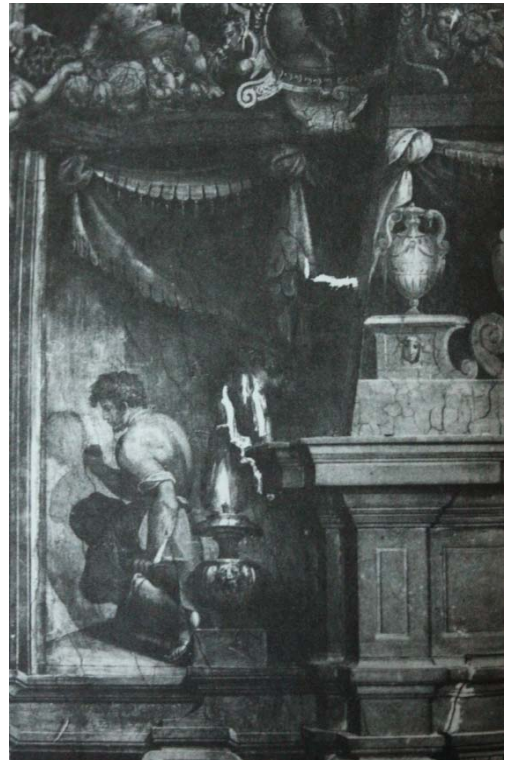
¹¹⁰ Ovidius, *Metamorphosis*, (kitap III), Cambridge, MA, 1984, tekrar basım, çev: Frank Justus Miller'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.33



Resim 2: Antonio Tempesta, “Pınar Kenarında Narkissos” Ovidius’un Dönüşümler adlı eserinin 1606 yılı basımından alınma, levha no: 28, 97x115 cm, British Library, Londra

Narkissos ile ilgili sözleri bir de Leon Battista Alberti’den dinleyelim. *Resim Üzerine* isimli eserinden;

“Sonuç olarak arkadaşlarıma derdim ki, şairlere göre resim sanatının mucidi bir çiçeğe dönüşen Narkissos’tur, çünkü resim tüm sanatların çiçeğidir ve bu yüzden de Narkissos’un hikayesi amacımıza tam olarak uymaktadır. Resim, sanat adına, suyun üzerinde görüneni kucaklamaktan başka nedir ki? Quintilianus, ilk ressamın güneş tarafından meydana getirilen gölgelerin etrafını çizdiklerine inanırdı, ve resim sanatı o zamandan beri kendisine eklenen süreçlerde yavaş yavaş büyümüştü”¹¹¹



Resim 3: Giorgio Vasari, “Resmin Kökeni” (1573), fresk. Casa Vasari, Floransa

Yeni resim sanatı hakkındaki ilk metin “gölge evresi” ve “ayna evresi” arasındaki ayrımı gözetmekte olduğu için önemlidir. Pilinus’un mitinden alıntı

¹¹¹ L.B Alberti, *On Painting/ De Pictura*, Çev. C.Grayson, Harmondsworth, 1991, s.61’den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.40

yapan Alberti, gölgelerin etrafını çizmenin gerçek bir sanat olmadığını dile getirmektedir. Eserinde aynanın ön plana çıkması ve gölgenin etrafının çizilmesiyle tezat içindedir.

Resim sanatının tarihini yazan Giorgio Vassari bu iki imgenin karşılaştırılmasını düzen bozucu bulmaktadır ve bu ikisini uzlaştırmayı denemektedir. Floransa'daki evinde bulunan bir freskte, bu sahneyi bize sunmaktadır (**resim 3**). Bu çalışmada görülen Alberti ve Plinius'u uzlaştırma çabası çok doğru görülmemektedir. Çünkü model ve imge aynı kişidir. Oysa Plinius mitinde gölge/imge ötekinin kopyası halindeydi.

Narkissos miti ya da Plinius'un miti resmin kökenin önemli yer tutan iki imge halindedir. Ben ve öteki (gölge ve ayna) kavramlarının resim sanatında kendini gösterdiği bu imgeler daha sonraki yüzyıllarda da karşımıza çıkacaktır. Resmin kökeni konusu Murillo'nun resminde de kendini göstermektedir. Resim sanatının tasvir ettiği bu tablo İspanyol sanatçı tarafından 1660 yılında Sevilla Akademisi'ne idare memuru olarak atandığı zamanlarda yapılmış olmalıdır (**resim 4**). Bu tablo Plinius'un mitinde anlatıldığı şekilde değil, Quintilianus'un *Hitabetin İlkeleri*'nde söz edildiği biçimde resmedilmiştir. Figürler, gölgelerin uzamaya başladığı bir zaman diliminde dış mekandadırlar. Figürlerden iki tanesinin gölgesi duvara yansımaktadır. Bir figür, başka bir figürün duvara düşen gölgesinin hatlarını çizmektedir. Bu an tuvalin yarısını kaplamaktadır, diğer yarısında bir grup adam, imgenin oluşturulmasını izlemektedir. Tablonun sağ tarafında bir yazı dikkati çekmektedir: "Gölgelerden kaynaklanır/ hayran olduğumuz güzellik/bu ünlü tabloda". Bu tablo, karakterlerin çeşitli tavırları, vücutlarının konturları, kromatik nitelik, ayrılmış gölgeler, vb. bütün bir dizi klasik işaretin içinde, bakmakta olduğumuz imgeden somutlaştırılmıştır. "*Simgesel bir tablodur ve sanat tarafından fethedilen güzelliğin ulaştığı en mükemmel noktayı gösterir.*"¹¹²

¹¹² Victor I. Stoichita, a.g.e., s.46



Resim 4: Bartolomé Estaban Murillo "Resmin Kökeni" (1660-65 civarı), Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x169 cm. Muzeul National da Arta, Bükreş

Gölgede resimde olmayan yansıma olgusu dikkati çekmektedir. Buanlamda gölge, ayna ya da durgun su ile benzerlik gösterir gibi görünse de ayrıldıkları önemli nokta yukarıda da bahsettiğimiz gibi, ayna sahibine seslenirken, gölge böyle bir ben'likten yoksundur. O aniden bir "başkası"dır, "başkası"nın ilk ve yabansı veriliş biçimidir... Gölgenin sahibi kuşkusuz, rastlantısal gölgeden bağımsızdır (oysa aynadaki imge "ben"im), ama gölge de belli bir ölçüde sahibinden bağımsızlaşmıştır. *"Alanı belli değildir, her türlü yüzeye düşebilir, yalnızca sahibi tarafından değil, başkaca herkes tarafından tam olarak görülebilir. Gölge evsiz barksızdır."*¹¹³

4.2 Eskiçağ ve Antikçağ Sanatında Gölge

"Prehistorik çağda resimle heykel, gerçek olan veya gerçekleşmesi istenen nesne yahut olayın önce soyut, sonra somut olarak biçimlendiğinden, sanatın topluma yararlılık amacı ve sanatçının gerçek dünya ile düşlenen, aranan idealler arasındaki aracı rolü ilk yapılandan itibaren belirlenmiş oluyordu"¹¹⁴

Işık ve gölge hakkında eski sanatlarda söylenebilecek şeylerin azlığına rağmen, diğer dönemlerin ışık gölge kullanımı dolaylı olarak bir takım

¹¹³ Önay Sözer, " Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine", Sanat Dünyamız, 2000, İstanbul, S.77, s.170

¹¹⁴ Belkis Mutlu, a.g.e., s.41

etkenlerin gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçek dünyanın tasvir edilmesinde sanatçıyı en çok zorlayan derinlik yanılsamasıdır. Hacim ve mekan oluşumlarının yanılsamasını sağlayacak perspektif ve ışık- gölge gibi elemanlara ihtiyaç bulunmaktaydı. Bu dönemlerde görülen en belirgin özellik sanatçıların hacim verme çabalarıdır.

Paleolitik çağda, çizgisel yüzeyler kullanılmış ve gölgeye yer verilmemiştir. “*Tanrı sembolleri, yalnızca geometrik formlardan oluşan basit biçimler olarak tasvir edilmiştir. Demek ki bu semboller hayata dair hiçbir yaklaşıma göstermeyen salt soyutlamalardır.*”¹¹⁵ Derinlik etkisi verme çabaları hayata dair ilk yaklaşımlar ile başlamıştır.

Neolitik çağ ile birlikte, İngiltere adalarından, Güney İtalya’ya kadar görülen Megalitler, ilk anıtsal heykel ve mimariye temel oluşturacak niteliktedir. İnsanlığın yeryüzünde ortaya koyduğu ilk yapay hacim ve gölgeler olarak kabul edilmektedir.

Mısır sanatına kadar yapılan tüm bu resim, heykel vb. gibi sanatlarda doğayı taklit etme içtepisi görmekteyiz. Doğayı taklit etme içtepisi, estetik kaygı gütmeyen ve sanat ile ilgili değildir. Mısır sanatında ise taklit içtepisi ile sanat içtepisi birlikte yürümüştür.

“(…) ‘Halk Sanatı’ denen sanatın şaşkıncu realizmi ile (...) ‘Saray Sanatı’ olarak yanlış adlandırılan asıl sanat her çeşit realizmden kaçan bir stil gösterir. Burada ne bir yeteneksizlik ne de bir donup kalma söz konusudur, belli bir psişik içtepinin tatminini gösterir.”¹¹⁶

Bu psişik içtepi, Mısırlı sanatçıyı doğal ışık tarafından belirlenen gölgenin ifadesiyle oluşan heykelleri araştırmaya itmiştir. Bu sanatçılar ışık ve gölge betimlemelerine oldukça önem vermişlerdir. İfade yaratmak için gölgelerden faydalanan Mısırlı sanatçılar dekoratif bir güzellik anlayışını benimsememişlerdir.

Doğu Akdeniz sanatının, ışık ve gölge ile ifade betimlemesi çalışmaları etkisi Rönesans’a kadar uzanacak olan Yunan ve Roma sanatlarına da zemin oluşturmuştur. Öncelikle Mısır heykellerinin etkisinde olan Yunan heykeli, Lissippos ile bundan kurtulmaya başlamıştır. Heykellerde hacim duygusu hareket kazanmaya başlamış ve Mısır heykelinden farklı bir gölgesellik

¹¹⁵ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, s.90

¹¹⁶ A.g.e., s.19

kazanmıştır. Lissippos'tan önce özellikle Praksiteles kuşağının sanatçıları ifade vermektan kaçındıkları için, yüzlerde ışık- gölgenin donuk ve anlamsız bir etki bıraktığını görebilmekteyiz.

Heykelin gölgesel kompozisyonu içinde ruh durumunu yansıtan figürlerin hareketleriydi bunun için de yüz ifadelerinden kaçınmak gerekiydi. Yüzün çizgilerinde oluşacak gölgeselliğin yalınlığı bozacağı düşünölmekteydi. Pantomim sanatında da aynı şekilde düşünölmektedir. Asıl duyguyu veren hareketler olduğu için yüz ifadesiz kalmak durumundadır.

“Yunan sanatı Öripides'in etkisiyle psikolojinin gelişmesi ve bunun nedeni ile gerçekçi portre sanatının bilinçlenmesi, doğanın daha objektif incelenerek, gerçek görüntüyü zorlamadan yapısal bir çözüme ulaştırmayı başardı.

Bunu Lissippos'un İskender başında görebiliriz. Önceki dönemlerden farklı olarak, güçlü bir ifadeye, kırışıklıklara düşen gölgelerin verdiği tedirginliğin katılmasıyla ifadenin zenginleştini görebiliyoruz.”¹¹⁷

Roma portrelerini Yunan portrelerinden ayıran en önemli özellik, Roma portrelerinin daha gerçekçi olan gölge anlayışıydı. Bu gerçeklik, yüz çizgileri ve kırışıklıklarda oluşturulan hacimlerdeki gölgeler ile elde edilmiştir.

Resimde, bu dönemde figürleri yarı gölgede bırakan yenilikler uygulanmaya başlanmıştır. Işık- gölge oyunları giderek önem kazanmaya başlamıştır. Renklerden faydalanma olanağı genişletilmiştir. Doğu'nun etkisiyle, hacim ve perspektifin yerini ışık ve gölge oyunları almıştır.

4.3 Ortaçağ Sanatında Gölge

Hıristiyanlığın kabulü ve imparatorluk merkezinin doğuya taşınması sanat alanında da yenilikler getirmiştir. Bu dönemde İskenderiyeli Plotinos Hıristiyanlık ile Yeni- Platonculuğu birleştirmiştir. Sanattaki güzellik, canlı güzellikle salt güzelliğin bir yansımasıdır. Doğa, kişinin düşünce gücüne göre zekayla biçimlendirilip, güzelleşebilir. Demek asıl örnek, özdeksel bir biçim değil, sanatçının kafasındaki idea'dır. Ama güzelliği ifade edebilmek için, biçim yine de gereklidir.¹¹⁸ Plotinos tüm güzelliklerin bir ışımaya yoluyla tanrısal

¹¹⁷ Caner Karavit, a.g.e., s.47

¹¹⁸ Belkis Mutlu, a.g.e., s.118

güzellikten türediğini düşünmektedir. Bu anlamda ışığın maneviyatla ilgili olarak sanatta yer alması durumu ortaya çıkmaktaydı.

Hıristiyanlığın gelişimi ile birlikte heykeller yerini mozaığe bırakmışlardır. Bu dönemdeki mozaik sanatçılar Yunan sanatını iyi tanımaktaydılar, Ten ve elbise kıvrımlarındaki derinliği verebilmek için renk, ışık ve gölgeden faydalandıkları görülmektedir. Figürlerin gölgelerini de yere düşürmekteydiler. Bu gibi yöntemlerle derinlik algısını oluşturmak amacıyla yeni yöntemler bulmaya başlamışlardır.

4.4 Gotik Sanatında Gölge

Gotik sanat ile birlikte Avrupa sanatında hacim ön plana çıkmıştır. Rönesans'ı biçimlendirecek kurallarda oluşmaya başlamıştır. *“Görüntü, gözlem yoluyla tespit edildiğinden, doğayı yansıtmak istemi, ilk değişiklik olarak sütun-heykelin, heykel biçiminde gelişmesiyle görüldü.”*¹¹⁹

Işık ve gölge etkileri bu heykellerde daha özgürce kullanılmaya başlandı. Gölgeler, mimariden ziyade, heykelin hacmine göre ifadeler almaktaydı. Gotik dönem sanatçıları, ışık ve gölgeyi sadece betimlemede kullanmayıp, derinlik yanılması getireceği sorunlar ile de ilgilenmeye başlamışlardır. Konuyu öne çıkarmanın haricinde optik kurallarıyla ilgili yeni öğretileri de biçimler üzerinde uygulamak istedikleri gerçeklik duygusu ile kullanmaya çalışmışlardır.

4.5 Rönesans Döneminde Gölge

*Bazı şeyleri görmemizi, ışığa değil gölgeye borçluyuzdur*¹²⁰.

Rönesans, yeniden doğma ve canlanma anlamına gelmektedir. Bu dönem antikçağ kültürünün yeniden ele alındığı, Platonculuk, Aristotelesçilik, şüphecilik ve hümanistliğin yeniden biçimlenmeye başladığı dönemdir.

“Gerçek usta, özelden geneli görebilme ve geçici nitelikteki dış kabuğu geçip özün biçimine inme yeteneği bulunan kişidir; bu özün biçimi

¹¹⁹ A.g.e., s.187

¹²⁰ Murathan Mungan, *Soğuk Büfe*, Metis Yayınları, 2011, İstanbul, s.95

Platon'un öğretisinden çok, Aristoteles'in öğretisi doğrultusunda olmak üzere başkaldıran maddeye içten dışa doğru görünüm kazandırır"¹²¹

Bu öğretiler, gerçeklik yanılısamasını mükemmelliğe ulaştıracak ışık ve gölge faktörünün de gelişmesine neden olacaktır.

Tüm konuların öğrenilmeye layık olduğu düşüncesiyle, el sanatları soyut düşünceler kadar önem kazanmaya başlamıştır. Öğrenmenin bir aracı da görüntü olarak görülmekteydi. Tüm bunlar dönemin öğretisi olan hümanizm içinde yer almaktadır. Rönesans sanatında insan hacmiyle, gölgesiyle, mekanıyla her şeyiyle hayranlık uyandırmalı anlayışı hakimdir.

Yaratmadaki başlıca etken nesnelere üzerine düşen ışık olarak görülmektedir. *"Işığın çeşitliliği ve yüzeyde yarattığı tonlar, bizde onların biçimlerini; yüzeydeki yansımaları, dokularını; spektrumun dalga uzunluklarına tepkileri de renklerini göstermektedir. Altta yatan mekanizmayı fark etmeden, edindiğimiz bilgiyi kullanır, aynı dünyayı görür, onunla elimizden geldiğinde boğuşuruz."*¹²²

Gölge, fiziksel varlığa dönüşmesi istenmeyen bir varlık olarak görülmekteydi ve bu düşünce perspektifin keşfiyle, ressamın gölgeyi kullanmalarına dek, hemen hemen Giotto'ya kadar sürmüştür. Giotto, yalnızca ışık-gölge konusunda değil, sanat tarihinde yeni bir sayfa açmaktadır. Düz yüzeyler üzerinde, figürlerin yüzlerinde, kıyafetlerin kıvrımlarında akışı sağlayan gölgeyi kullanmaya başlamıştır. Giotto'nun kullandığı çizgiselliğin yanında sezilen gölgesel üslup, sonraki dönemlerde mükemmelliğe ulaşacak derinlik yanılısamasının ipuçlarını vermektedir.

Değişikliğin uyarıcı etkisiyle Dante'de karşılaşmaktayız. *İlahi Komedi*'de çoğu karakter, vücut sahibi olamayan sadece yazar tarafından görülmektedirler. Yazar tarafından, görülebilen ruhlar, hayaletler ve gölgeler olarak tanımlanmaktadır. Eserin bir bölümünde Dante, kendisine sevgiyle yaklaşan bir gölgeye sarılmak istemektedir. Fakat yapamamaktadır ve şöyle anlatmaktadır o anı:

"Ah nafiye gölgeler!
Sadece suretleri olan: üç kez doladım
Ellerimi, ama döndü kucaklayamadım

¹²¹ E.H. Gombrich, *Sanat ve Yanılısama*, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul, s.160'dan aktaran Caner Karavit, a.g.e., s.61

¹²² E.H. Gombrich *"Düşen Gölgenin Özelliikleri"*, Sanat Dünyamız, a.g.e., s.177

Bomboş ellerim bana geriye”¹²³

Diğer bir gölge görüntüsü ise Vergilius ve Dante'nin arkaları güneşe dönük olarak yürüdüklerinde karşımıza çıkmaktadır. Yalnız kendi gölgesinin önüne düştüğünü, Vergilius'un gölgesinin olmadığını fark eden Dante korkuyla şöyle demektedir:

“Arkamda kızıl ışınlarıyla parlayan güneş,
Vücudumun önünde kırılıyordu; bedenim
Işınlarına direniyordu. Yana döndüm
Yalnız bırakılmanın korkusuyla, görünce birden
Sadece kendi gölgesi”

Vergilius'un bedeni başka yerde gömülüdür, güneş ışınlarının içinden geçebildiği bu hayalet bedenin bu yüzden gölgesi yoktur. Burada vurgulanan önemli ayrıntı gölgenin yaşam gerçekliği olduğuna dairdir. Gölgenin vücudun ayrılmaz parçası



Resim 5 Giovanni di Paola Mısır'a Kaçış, 1436, Ahşap Üzerine Suluboya, 50x50,7 cm. Pinacoteca Nazionale di Siena

olduğunun keşfi aynı zamanda tenin gölgesinin de keşfidir ve erken

Rönesans sanatçıları üzerinde oldukça fazla etkisi olmuştur. 1436'da Giovanni di Paolo'nun zengin bir Sienalı aile için yaptığı ve maalesef 17. Yüzyılda bir yangında yok olan bir poliptik buna örnek olarak gösterilebilmektedir. Resmin bir parçası kurtulmuştur. *Mısır'a Kaçış* (**resim 5**) olarak adlandırılan bu resmin yarısında Siena geleneğine bağlı kalınarak yapılmış bir peyzaj bulunmaktadır. Dönemin kırsal hayatından görüntüler içeren resimde arka planın yenilikçi

¹²³ Tüm alıntılar Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinin Henry Francis Cary tarafından yapılan çevirisinden yapılmıştır (Victor I. Stoichita'nın notu)

yapısı göze çarpmaktadır. Perspektifin keşfedildiği dönemde yaşamış olan ressam, bu yeni bilgiyi ustalıkla kullanmıştır.

Tablonun sağ tarafını aydınlatan güneşi, tablonun soluna eklemeyi de ihmal etmemiştir.

Gölgenin öncelikli olarak bedende karşımıza çıkıyor olması perspektife bağlı mekan duygusunun henüz keşfedilmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Mekan yanılısamasının olmadığı yerde gölgenin düşeceği boşluk da yoktur. Canlı, daha doğrusu dokunmaya ilişkin olanı temsil etmeye aday beden, gölgenin zorunlu biçimde aracılık ettiği oylumlama ile mümkündür ancak.¹²⁴

Ressamlar genellikle güneşi resim alanına dahil etmeye istekli görünmemektedirler, ancak Giovanni di Paolo bundan sakınmamıştır ve güneşin var oluşu gölgelerin gerçekliğini de vurgulamaktadır. Bu resmi önemli hale getiren, gölgeleri sadece arka planda kullanmış olmasıdır. Ön kısımdaki figürlerde gölge kullanılmamıştır. Buradaki sahne, ortaçağ anlayışının tipik örneğini sergilerken, manzara yeni bir deneyimin sonucudur. Resmi daha dikkatle incelediğimizde ön kısımdaki figürlerin, bedenlerinde yapılmış gölgelendirmeyi görebiliriz. Yapılan bu gölgeleme figürlere boyut kazandırmayı amaçlamıştır hiç kuşkusuz.

Giotto'dan başlayarak resme gölge verme Toscana ressamlarınca kullanılan bir yöntem olmuştur. Cennino Cennini *Güzel Sanatlar Kitabı* isimli eserinde bu durumun eleştirisini yapar:

“Ve daha sonra gümüş ya da pirinç veya başka bir şeyi model olarak alın. (...) Sonra ellerinizi alıştırmak için bir model kullanarak, olası en basit konuyu kopyalamaya başlayın ve modelinizi küçük panelin üzerine çok hafifçe aktarın, öyle ki bu ilk çizim gözle çok zor seçilebilecek denli silik olsun, gölgelerinizi, fırça darbelerinizi hafif hafif güçlendirerek ve üzerlerinde pek çok gez geçerek yaratın. Vurgularınızdaki gölgeleri ne kadar fazla koyulaştırmak isterseniz üzerlerinden o kadar fazla geçmeniz gerekir, ama rölyeflerin üzerlerinden sadece birkaç kez geçmelisiniz. Ve bırakın bu görme gücünün dümeni ve dümencisi güneş ışığı, gözlerinizin ışığı ve kendi elleriniz olsun: Bu üç şey olmaksızın hiçbir şey sistematik olarak yapılmaz.”¹²⁵

¹²⁴ Mehmet Ergüve, a.g.e., s.71

¹²⁵ Cennino Cennini, *Il Libro dell' Arte*, bölüm VIII., Çev. Daniel V. Thompson, Jr., New York, 1954, s.5'ten aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.52

Cennini gölgeleme eyleminin sanatın ilk adımlarından birisi olarak belirlemektedir. Biçim yaratmanın ilk aşaması olan gölge, renkten önce gelmektedir.

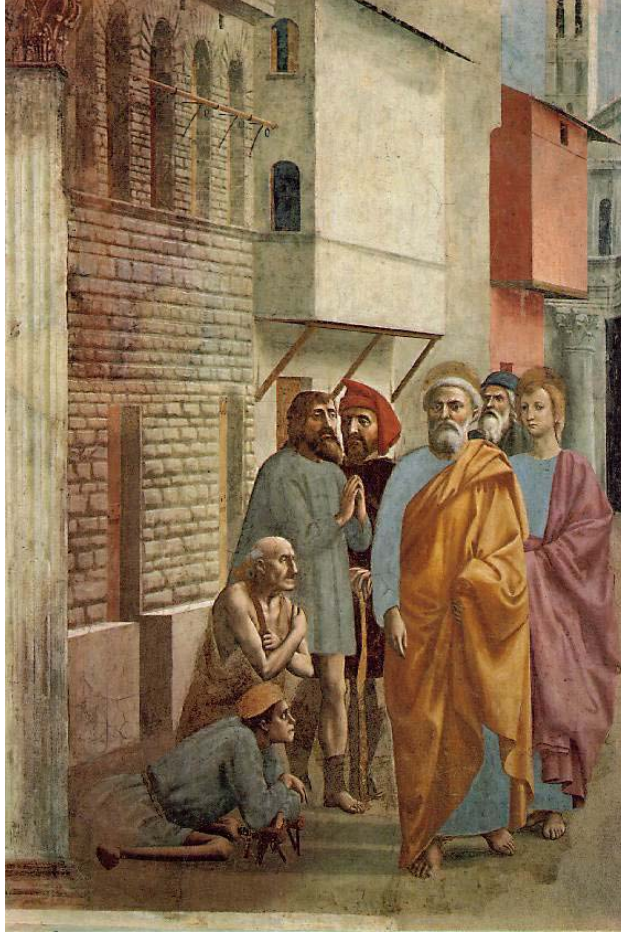
Masaccio, gölgenin ikili kullanımının sağladığı avantajlardan Aziz Petrus'u hasta insanları iyileştirirken gösteren freskte faydalanmıştır. *Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus (resim 6)* 1427-8 yılında yapılmıştır. Resullerin İşleri'ndeki bir pasajdan etkilenmiştir ve azizin hayatının bir dönemini canlandırmaktadır.

“Halkın huzurunda Resullerce yapılan birçok alametler ve harikalar oluyordu. Tüm inananlar Süleyman'ın Eyvanı'nda toplanırdı. Halk onlara büyük saygı duyduğu halde, dışarıdan hiç kimse onlara katılmayı göze alamıyordu. Buna karşın Rabbe inanıp topluluğa katılan erkek ve kadınların sayısı giderek arttı. Bütün bunların sonucu, yoldan geçen Petrus'un hiç değilse gölgesi bazılarının üzerine düşsün diye halk, hasta olanları caddelere çıkartıp şilteler ve döşekler üzerine yatırır oldu.”¹²⁶

Masaccio'nun bu eseri, gölge simgesi sebebiyle birçok çalışmaya konu olmuştur. Son çalışmalarda antik ve mistik düşünce sistemine dayalı gölgenin ruhun dışavurumu olduğu şeklinde görüşler bulunmaktadır. Havariler hastaları iyileştirmek için iki şey yapmaktaydılar ya onlara dokunurlardı ya da konuşurlardı. Gölgesiyle iyileştiren tek kişi Petrus idi. Burada vurgulanan da gölgenin ilahi gücüdür. Masaccio'da bunu yapmak istemiştir. Freskte Petrus ve Yuhanna tapınaktan henüz çıkmışlardır. Arka planda bir eyvan görmekteyiz. Havarilerin duruşlarındaki vakurluk, kutsal bir mekandan yeni çıkmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Petrus'un gölgesi Tanrı'nın ona bahsettiği bir erdem niteliğindedir.

Vasari, Masaccio'nun resim anlayışı ile ilgili şöyle demektedir:

¹²⁶ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.58



Resim 6 :Masaccio "Hastalara Şifa Dağıtan Aziz Petrus (1426-7), fresk, 230x162 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa

bunlara basitçe resim demek yerinde olur"¹²⁷

"Resmetmek yaşayan tüm doğal varlıkların renk ve desenlerini aynen taklit etmekten başka bir şey değilse, (Masaccio) doğaya ne kadar yaklaşırsa mükemmelliğe de o oranda yaklaşmış olur. Figürleriyle, hareketi, enerjiyi ve tavırlardaki canlılığı sunar ve kendinden önceki hiçbir ressamın elde etmeyi başaramadığı uygunlukta doğal bir rölyef tarzı oluşturur. (...) Onun eserlerine uyum ve hoşluk hakimdir. Başların ve vücutların çıplak bölümlerinin ten rengi, vücutlarına birkaç basit kıvrımla attığı örtülerin renkleriyle mükemmel bir doğallık ve zarafetle harmanlanır. Tarzı diğer ressamlar için de çok yararlı bir tecrübe olmuş ve haklı bir övgü kazanmıştır. Gerçek, yaşayan ve doğal yaratılarının yanında, kendi zamanında önce yapılmış şeyleri de tanımlarken,

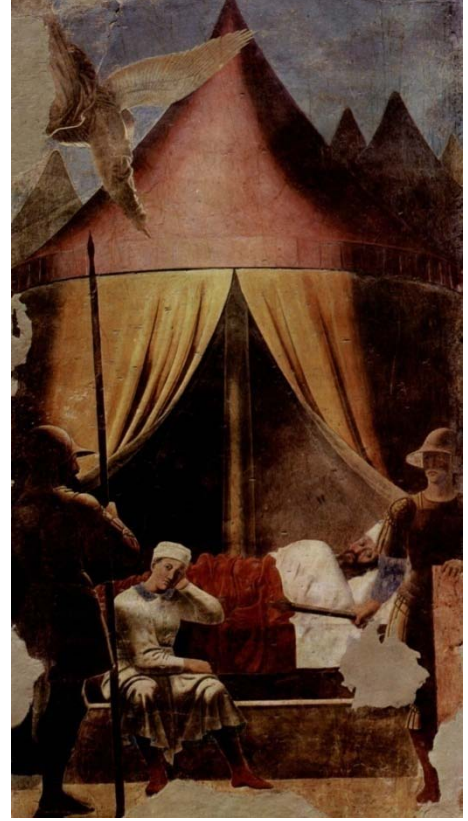
Masaccio'nun bu resminde dikkat etmemiz gereken nokta, yaratılan objelerin gerçek ışık kaynağı önünde olmalarından dolayı, yarı- gerçeklik kazanmaları ve gölgelerinin mekana düşmesidir. Bu resim, gölgelerin biçimsel olduğu kadar sembolik olarak da tasvir edilebileceği konusunu da gündeme getirmektedir. İki nedenden ötürü de çok önemlidir: Birincisi, gölge bir anlatım unsuru olarak kullanılmıştır; ikinci olarak da gölgenin, havarilerin dışsal ışık kaynağı ile aralarına girerek, onların etten ve kemikten oluştuğu gerçeğini de gözler önüne sermesidir. Bunların sonucunda gerçek ışık kurgusal hale dönüşmektedir. Bu da ilk kez Rönesans ile birlikte ortaya çıkan görsel paradigmalarda değişimi sayesinde olabilmiştir.

¹²⁷ A.g.e., s.64

Tüm bu gelişmelerle birlikte, resimlerinde ışık-gölge ve perspektifi aynı önemle kullanan ve derinlik yanılması güçlendiren ilk ressam Floransalı Piero Della Francesca olmuştur (**resim 7**).

“Piero’nun freskосу, İmparatorun ordugahındaki savaş öncesi geceyi betimliyor. (...) Piero, perspektif sanatına tam olarak egemen bir sanatçı. Melek figürünü perspektif kısaltımla çiziş yöntemi ise, küçük boyutlu reproduksiyonunda kafamızı karıştıracak kadar atak. Piero, sahnede

mekan duygusunu vermeye yarayan bütün bu geometrik yöntemlere, aynı ölçüde önemli olan bir yenisi eklemiştir: Işığın kullanımı. Ortaçağ sanatçıları ışığa pek fazla önem vermemişti. Yaptıkları hacimsiz figürler gölge oluşturmuyordu. Masaccio, bu bakımdan da bir öncü olmuştu. Masaccio’nun resimlerinin yuvarlak ve üç boyutlu figürleri ışık ve gölgeyle güçlü bir şekilde hacimlendirilmişti. Ancak hiç kimse ışığın önlerine çıkardığı sonsuz yeni olanakları Piero della Francesca kadar fark etmemişti. Bu resimde ışık, sadece figürlerin formlarını hacimlendirmeye yardım etmiyor, derinlik yanılması yaratmada perspektif kadar önemli rol oynuyor. Öneki asker, çadırın çok iyi aydınlatılmış açıklığı önünde, koyu bir gölge gibi duruyor. Böylece, özel muhafızın oturduğu basamakla askerleri ayıran uzaklığı hissedebiliyoruz. Özel muhafızın yüzü de melekten yayılan ışıkla ortaya çıkıyor. Çadırın yuvarlaklığını ve içerdiği boşluğu ışıkla olduğu gibi, kısaltım ve perspektif sayesinde de hissediyoruz. Ancak Piero, ışık ve gölgenin daha da büyük bir mucize gerçekleştirmesini sağlıyor. İmparatorun tarihin akışını değiştirecek düşü gördüğü, gecenin derinliğinde geçen sahnenin gizemli atmosferini yaratmada Piero’ya ışık ve gölge yardımcı oluyor.”¹²⁸



Resim 7: Piero della Francesca
“Konstantin’in Düşü” 1460 dolayları, Bir freskodan ayrıntı; San Francesco Kilisesi, Arezzo

Dış dünyadan iletilen mesajların çokluğu karşısında görüşümüzün seçici olması durumu söz konusudur. Ressamlar da görüşlerini aktarmak için ışığı izlemekteydiler. Cicero, ressamların gölgelerde, kuytularda resim ile ilgilenmeyenlerden daha çok şey gördüklerini belirtmektedir. Bu sözünü

¹²⁸ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, a.g.e., s.260

ressamların, düz yüzeylerde renkli figürler yaratmakta ustalaştıkları bir dönemde söylemiştir. Resim yapmayı öğrenmek, çevreyi gözlemlemek ile başlayan bir şeydi. Bu tabii ki eserlerinde kullanmadıkları şeyleri görmedikleri anlamına gelmemektedir. Örneğin Çinliler, yerde düşen gölge resmetmemişlerdir, bu gölgeleri görmedikleri için değildir.

Bazı büyük ressamların bilerek düşen gölgeler yapmaktan kaçındıklarını görmekteyiz. Bu ustaların çoğu uyumlu bir düzen içindeyken gölgelerin dikkati başka yöne çektiğini düşünmektedirler. Bu durumu Rönesans döneminde yazılmış olanlardan da anlamaktayız. Leonarda da Vinci'nin *Trattato della Pictura* olarak bilinen *Notlar*'ndaki bir bölüm bu görüşün açık bir kanıtıdır.

“Işığın gölgelerle kesilmesi, ressamlar tarafından kesinlikle benimsenmemelidir. Bu yüzden, açık havada insan bedeni çizecekseniz figürlerinizin gümüşüğü tarafından aydınlatılmasına olanak vermeyin, onları bir sis içine yerleştirin ya da güneşle figürler arasına saydam bir bulut yerleştirin; böylece figürünüz güneşle doğrudan aydınlatılmaz, gölgeler ışığı engellemez.”

Leonardo, devamlı eklemeler yaparak geliştirdiği notlarında, gölge ile perspektif alanı arasındaki ilişkiyi de ilk kez kuramsallaştırmıştır.

“Gölge ışığın engellenmesidir. Bana göre perspektifteki en önemli unsur gölgelerin görüntüsüdür., çünkü saydam ve katı cisimler gölgeler olmaksızın tam olarak ifade edilemezler”¹²⁹

Leonarda da Vinci'nin, delikli bir levhanın arkasına bir mum yerleştirilmiş şekilde, mumun duvara yansıyan gölgesinin çizimini yapmış olduğu el yazması eserlerinin birinde görünmektedir. Gölgeleyen duvarın dış doğru çıkmış şekilde görünmesiyle, perspektif ile gölge izdüşümü arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır (**resim 8**)

Gölge ile ilgili akılları meşgul eden bir diğer konu da konturlardır. Leonardo'nun etkisinde kaldığı belli olan Codex Huyghens çiziminde bir mum deneyi görülmektedir. (**resim 9**) Bir odanın ortasında kaide üzerinde bir mum bulunmaktadır. Bir ressam bir heykelin duvara yansıyan gölgesi üzerinden hatlarını çizmektedir. Buradan anlaşılan, Leonardo'nun fikirlerini benimsemiş

¹²⁹ *The Literary of Leonardo da Vinci*, (yay. Haz.) J.P. Richter, New York, 1970, no.111, s.164'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s. 67

olanların Plinius'un daha önceki bölümlerde anlattığımız mitinden de haberdar olduklarıdır.

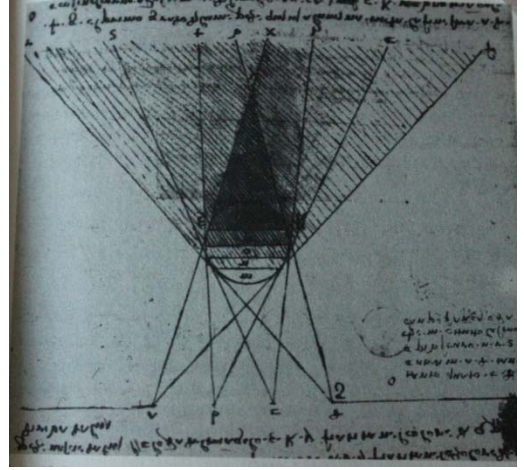
Leonardo, El Yazması A'da bir pencere tarafından aydınlatılan bir küreyi resmetmiştir. Kürenin üzerinde oluşan birincil gölgeler ve küre tarafından yansıtılan ver arkasında oluşan ikincil gölgeler arasında bir ayrımı işaret eder. *“Leonardo, gölgenin yoğunluğundaki bir derece ton farklılığının bu karmaşanın merkezinde olduğunu gözlemledi ve konturunu tam olarak belirlemenin imkansız olduğunda ısrar etti. Bunun sonucu olarak, sadece gölgelerin değil nesnelere de konturlarının önüne geçilmesini amaçlayan –ve yeni bir teknik olan- ünlü sfumatosunu (giderek erime) savundu.”*¹³⁰ Bu teknikte kaybolan kenar çizgileri hayal gücüne pay bırakmakta ve bir biçim bir başka biçim içinde erimektedir.

Bu noktada, göze çarpan bir diğer önemli ressam da Dürer'dir. Form yaratırken gölgelerin konturlarının keskin olması

gerektiğini dile getiren Dürer, deneyde kullanılan nesneyi küp olarak değiştirdi. Bu da gölgenin konturlarının keskinleşmesine neden oldu.

İki sanatçının da gölge üzerine yaptıkları bu çalışmaları, sistemli olarak resimlerinde kullanmamışlardır. Kullandıkları durumda belki de resimlerinde çekicilik olmayacaktı. Bu nedenle gerçek bir bilim olarak görülen gölge, Rönesans'ın ilerleyen dönemlerinde gelişmekte ve pratik uygulamalarının gerekleri sanat akademilerindeki yerini de almaktaydı.

Bu dönemde fonun doğa manzarası olduğu resimlerde, ön ve arkanın ışıklandırılması farklı şekillerde olmaktadır. Fonda doğal ışık kullanılırken, ön kısım için iç mekandaki yapay ışıktan faydalanılmaktadır. Leonardo bu konu için şöyle demektedir;



Resim 8: Leonardo da Vinci, gölge izdüşümü çalışması, (1492 civarı), 14,5x22 cm, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris

¹³⁰ Victor I. Stochita, a.g.e.,s. 69

“ Önce, sınırlı ışıklar adı altında niteleyeceğim, pencerelerden yansıyan ışıkları ele alacaksın; sonra, özgür ışıklar diye adlandıracağım manzara ışıklarını, en sonra da aydınlatılmış cisimlerin ışığını inceleyeceksin”¹³¹

Rönesans dönemi sanatçıları, ana kaynak ışığın yanında yansıyan ışıktan da oldukça faydalanmışlardır. “Leonardo iki tür ışıktan bahsetmektedir: Ateşin, güneşin, atmosferin ışığına kaynak ışığı, bunların yüzeylerden kaynaklanan ışığına da yansıyan ışık diyordu.”¹³²

“Gölgeli sahneler, boy boy uzamış otlarla kaplı kırlar, yemyeşil ya da çıplak korular gibi... zira kaynak ışığa çevrili her dalın bir bölümü, bu ışığın nitelikleriyle donanmış dahi olsa, bu dalların her birinin tek başına veya birbirlerinin üzerine yansıttığı o kadar çok gölge vardır ve bundan ötürü tüm kitlede öylesine bir gölge derinliği bulunur ki ışık hiçliğe indirgenmiştir; böylesi nesnelere, yansımış ışık göndermezler”¹³³

Ressamlar, doğanın birebir olarak taklit edilmesi için gölgenin gerekli olduğunu bilmekteydiler. Roger de Piles 18. Yüzyıl başlarında bunu oldukça açıklayıcı bir şekilde kaleme almıştır:

“ Ressam başlangıçta doğada gördükleri ile tatmin olmaz, onun ne anlama geldiğini de bilmek ister ve bu gördüğünü, neredeyse her zaman kusurluya yakın olanı mükemmele dönüştürmek için de, görülen değerlerin en iyisini seçmeyi ona öğretmiş olan sanatına başvurmak zorundadır. Işık ve gölge nasıl ki doğanın görünür parçalarının tamamlayıcısı ise, insan vücudunun konturlarını oluşturan tavırlarından, giysi kıvrımlarının düşüşüne kadar, bir resmin gerektirdiği her şeyin de tamamlayıcısıdır. Tüm bu şeyler bir seçimi zorunlu kılar ve bu da ışıktır (ve gölgedir).”¹³⁴

Cennini *Libro del Arte* isimli kitabında, ressamlara bir öğütte bulunmaktadır: “Güneş sol yanınızdan gelsin”. Bunun sebebi açıktır, ressam sağ eliyle resmettiği için, yanından gelen ışık elin gölgesini çizim yaptığı alana düşürecek, bu durumda görüşü engelleyecektir. Cennini sol taraftan gelen yumuşak ışığın başarımın garantisini olduğu görüşündedir.

Cenin'in bu sözlerinden faydalanmamış ressamlar da olmuştur. Bunlardan bir tanesi de Hollandalı Maarten van Heemskerck'tir. Yaklaşık olarak 1550'li yıllarda resmettiği *Bakire Meryem'i Resmeden Aziz Lukianos*

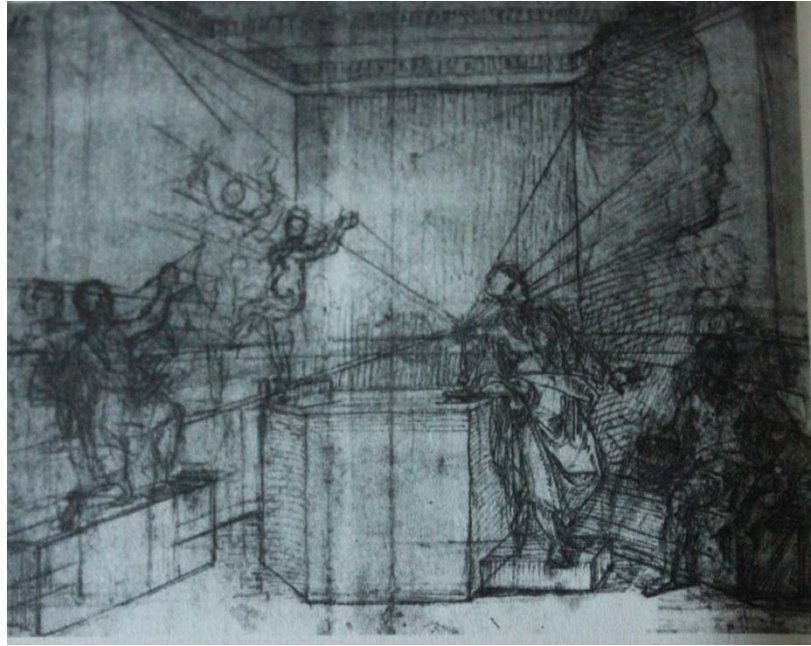
¹³¹ Caner Karavit, a.g.e., s.65

¹³² A.g.e., s.67

¹³³ Leonardo Da Vinci, *Defterler*, çev.: Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz, İstanbul Hill Yayınları, 1992, İstanbul, s.79'dan aktaran Caner Karavit, a.g.e., 67

¹³⁴ R. De Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, 1989, s.180'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.71

isimli eseri buna örnektir (**resim 10**) Resimde, ressamın sağ elinin gölgesinin resim yaptığı alana düştüğü görülmektedir. İzdüşüm oldukça nettir. Van Heemskerck bu resmi İtalya’da uzun bir dönem kalıp Hollanda’ya gerdi döndükten sonra yapmıştır. İtalya’da 16. Yüzyılda oluşan tüm sanat kavramlarından haberdar olan bir ressamın eseridir. Resimde portrenin henüz yeni yapılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Ressam çizimin dış hatları ile ilgilenmektedir. *“Tenin gölgesinin üzerine taşan elin gölgesi ciddi ve ikili bir ihlal içerir: Birincisi ‘gölgeleme’ aşaması bir izdüşüm tarafından engellenmiştir; ikincisi (ve de en önemlisi) ise tasvirin ana temasıdır.”*¹³⁵



Resim 9: Leonardo da Vinci Okulu, gölge izdüşümü çalışması (1500’den sonra), Codex Huyghens’den, 23,2x 18,3 cm, The Pierpont Morggan Library, New York

¹³⁵ Victor I. Stoichita, a.g.e., s. 89



Resim 10: Marteen van Heemskerck, “Bakire Meryem’i Resmeden Aziz Lukianos” (1553 civarı), ahşap üzerine suluboya, 205,5x 143,5, Güzel Sanatlar ve Arkeoloji Müzesi, Rennes

Bir Evanjelistin ikona yaratıyor olması önemlidir. Çünkü ikona genelde insan eliyle yapılmamış olana gönderme yapan bir imgedir. Bunu tasvir eden diğer ressam, çizim anında elin yanına bir melek tasvir etmektedirler. Van Heemskerck farklı bir yol izlemektedir. Resimde asıl gizlenmek istenen şeye, yani ressamın eline dikkat çekilmektedir.

Tasvirin yüzeyine yansıyan el gelişmeye başlayan imgenin oluşumundaki yaratıcı gücün etkisini gösterir. “Bir ikonun “insan eliyle yapılmamış olması”

ama tam da yaratıcı elin izdüşümünün olduğu anda resmedilmiş olması, hiç şüphe yoktur ki van Heemskerck'in de fazlasıyla farkında olduğu bir paradokstur."¹³⁶ Ressamın titizlik ile davrandığı oldukça açıktır. Vasari'nin *Lives* isimli eseri yayınlandığında, ilk imgenin ressamın gölgesi olduğu düşünülmekteydi. Van Heemskerck'in resminde de bu bağlantılar söz konusudur. Resimde Luka'nın başı oto-portre olma özelliğindedir. İmgeye eklenmiş sahibi olmayan bir elin attığı imzayı andıran bir imge gibidir.

Elin, resim üzerinde oluşmaya başlayan gölgesi, fani bir varlığa atıfta bulunuyor görünümündedir. Kalıcı olanı değil, geçiciliği imlemektedir. Bu da gölgenin fani varlığına gönderme gibidir.

4.6 Doğal Gölge Kullanımı

4.6.1 Hieronymus Bosch (1453-1516)

Hieronymus Bosch diye tanınmış olan Hollandalı ressam Jheronimus Van Aken 1453'te 's-Hertogenbosch'ta doğdu.

Bosch'un hayatı ile ilgili fazla bilgi olmaması sanatının kökeninin çözülmesini de zorlaştırmaktadır. Çıraklık yılları ve doğduğu şehirden çıkıp çıkmadığına dair bilgi bulunmamaktadır. Bu da ancak Hollanda'nın kuzey ve güneyinden gelen etkiler altında kaldığı gibi bir varsayıma neden olmaktadır.

Resimlerinde kullandığı figürler, tuhaf görünümlüdür. Saplantılı ve kabusu andıran bir vizyona sahiptir. Geç Ortaçağın Gotik alacakaranlığına ait manzaraları yansıtmıştır.¹³⁷

En bilinen resimlerinden biri "Zevkler Bahçesi"dir. (**resim 11**) üç ayrı tablodan oluşan resimde sol bölüm kutsal temalara ayrılmıştır. Ortadaki resim ise tam anlamıyla zevkler bahçesidir. En sağdaki bölüm ise cehennem tasvirini içermektedir. En arkada korkunç bir karanlık ve cehennem ateşi görülmektedir. Bu eser yaklaşık olarak 1500 yılında yapılmıştır. Bosch'un olgunluk dönemine denk düşen tablo, teknik olarak tarifi neredeyse olanaksız oldukça karmaşık bir manzara sunuyor.¹³⁸ Freud bu resmi yorumlarken bir düş olarak nitelemektedir. Resimde bir düş gibi her şey birbirine girmiş durumdadır. Freud'dan yola çıkarak bu resmin cinsellik barındırdığını söylemek de mümkündür.

¹³⁶ A.g.e., s.89

¹³⁷ Durmuş Akbulut, *Resim Neyi Anlatır*, İstiklal Kitabevi, 2006, İstanbul, s.239

¹³⁸ A.g.e., s.246



Resim 11: Hieronymus Bosch, Zevkler Bahçesi, 1504, Panel Üzerine Yağlıboya, Merkez panel, 220x 195 cm. Kanatlar: 220x97 cm, Museo del Prado, Madrid.

Bosch burada kullandığı alegorileri yaşadığı döneme uygun olarak uygulamıştır. Ortaçağ insanına ait, karabasan ve ölüm düşüncesi dikkati çekmektedir.

Bu resminde, sol kısmı ışık içinde resmeden Bosch, sağ tarafta karanlığı ön plana çıkartmıştır. Zevkler Bahçesi kusursuz bir dünya sunarken, üzerinde yaşayanların hepsi kusurlu varlıklardır. “Resimde sadist, mazoşist, eşcinsel, hatta zoofilik düzeyde sapkın görüntülere rastlamak mümkün.”¹³⁹ Figürlerin sakladıkları bir şey yok gibidir. Jung’un gölge arketipini daha önceki bölümlerde incelemiştik. Buradaki figürler adete gölgelerini dışarı yansıtmışlardır.

4.6.2 Bruegel (1525-1569)

Peyzaj çalışmaları özellikle köy tasvirleriyle adını duyurmuş olan Bruegel Hollandalı Rönesans ressamıdır. Resimlerinde insan tiplerine oldukça yeren sanatçı konularını daha çok köy yaşantılarından seçmiştir. Figürleri alışılmış güzelliğin dışındadır.

En önemli resimlerinden bir tanesi “Köy Düğünü”dür. (resim 12) Resimde birçok hareket vardır. Müzisyenler, yemek taşıyanlar, masaya servis yapanlar, arkada içeriye girmeye çalışan kalabalık. Ön tarafta bardaklara içecek

¹³⁹ A.g.e., s.246

dolduran bir figür. Tüm bunlara rağmen resim karmaşık görülmemektedir. “Brugel’in, arka plana doğru geri çekilen masayı ve sahnede yer alan insanların –ambarın kapısındaki kalabalıktan başlayıp ön plana, yemek taşıyıcıları sahnesine kadar gelen, sonra masaya servis yapan adamın dönüşüyle gözlerimizi doğrudan doğruya, küçük ama merkezi figür olan sırtan geline geri çeviren- hareketlerini kullanarak yaptığı böylesine kalabalık bir mekanın resmini, Tintoretto bile daha inandırıcı bir şekilde yapamazdı.”¹⁴⁰

Resimlerinde ışık ve gölge oyunları kullanmamıştır. Işık tek bir yerden değil de resmin tümüne yayılmış şekilde gelmektedir.



Resim 12: Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 1568. Levha üzerine yağlıboya. 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

4.7 Barok Sanatta Gölge

Barok dönem, on yedinci yüzyılın tamamı ile on sekizinci yüzyılın ilk on-yirmi yıllık süresini kapsamaktadır. Bu yeni üslup Rönesans üslubuna karşıt olan bir sanat tarzıdır. Kelime anlamı olarak Portekizce kökenlidir *barocco* çelimsiz inci demektir. Gombrich ise şöyle tanımlamaktadır;

“17.yüzyıl eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğüne vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Aslında saçma veya gülünç demektir Barok. Klasik biçimlerin, yalnızca Yunanlılar ve Romalılarca uygulanan yöntemler içinde kullanılmasını veya birleşime sokulmasını savunanlarca kullanılmıştır.”¹⁴¹

Üretilen sanat eserleri gibi çağ da canlı ve hareketli idi.

¹⁴⁰ E.H. Gombrich, a.g.e., s.383

¹⁴¹ Gombrich, a.g.e., s.302

“Kesifler çağını izleyen bir genişleme çağıydı; kendisinden sonraki kesifleri de önceleyen. Yükselen ulusal güçler dünyayı kolonileştirdi. Rönesansın şehir devletleri arasındaki savaşların yerini, imparatorluklar arasındakiler aldı. Barok dönem sanatı, bu gelişen ulusalcılığı yansıtır. Bu, örneğin Fransa’da güçlü monarşinin etrafında kümelenirken; Protestan Kuzeyin sanatının aksine İtalya’da Katolik Papaların sanatıdır.”¹⁴²

Barok sanatın ışık ve gölge anlayışı da birçok farklılıklar barındırmaktaydı. “*Birincisi barok sanatında asıl tanına ve tüm özellikleriyle bu üslubu görüntüleyen Tenebrisim’in (karanlığın sanatı) ışığı; ikincisi güneyde Fransız kökenli İtalyan ekolünden yetişen sanatçılarının Akdeniz ışığı ustaları, kuzeyde ise kuzey sanatı özellikleriyle donanmış sanatçıların manzara ve ölü doğa konularında uzmanlaştırılan ışık; üçüncüsü başta Tenebrist tarzla ışık elemanı kullanmaya başlayan Rembrandt, Velasquez, Rubens gibi sanatçıların olgunluk çağında daha özenle ve özgün kullandıkları ışık.*”¹⁴³ Bu farklılıklara neden olan etmenlerin başında Avrupa’daki reform hareketleri gelmektedir. Katolik egemenliğine karşı Protestan kentler yükselmekteydi. Daha önce ışık kullanımı konulara feda edilmekte ve dekoratif gölgesellikten ileriye gidememekteydi. Protestan zaferinin sanata etkisi, resmin dini konulardan uzaklaşmaya başlaması olmuştur. Kuzeyli sanatçı farklı konularda resim yapmaya başlamıştır.

Dönemin sonlarına doğru çalışmalarında farklılıklar oluşan Rembrandt, Velasquez ve Rubens, etkilendikleri İtalyan sanatının naturalist ve Tenebrist tarzına, olgunluk dönemlerinde Tiziano’nun gölge anlayışından etkilenecek kendilerine özgü bir gölge üslubu geliştirmişlerdir. Tüm bunlarla birlikte barok üsluptaki ışık-gölgenin ve Tenebrism’in en önemli temsilcisi Caravaggio’dur. Bu anlayışta ışık ve gölge oldukça şiddetlidir. Nesnelere ve figürler karanlık bir odaya konmuş ve aniden gelen güçlü bir ışıkla aydınlatılmışlar izlenimini vermektedir.

¹⁴² R.Kuruüzümcü, *Işığın Barok Sanatın Gelişim Süreci İçindeki Yeri Ve İşlevi*, Sanatta Yeterlilik, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, 2000, İstanbul, s.36’dan aktaran Tijen Sevil, *Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Saanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Tezi s.65

¹⁴³ Caner Karavit, a.g.e., s.79

4.7.1 Gölge ve Işığın Ustaları: Caravaggio ve Rembrandt

Gölgenin resim sanatındaki sürecini önceki bölümlerde inceledik. Bu bölümde bir Flaman ressamın ve bir İtalyan ressamın gölgeyi kullanım tarzlarını ve farklarını inceleyeceğiz.

4.7.1.1 Caravaggio (1573-1610)

Caravaggio, güçlü ışık gölge kullanımı ve resimsel düzenlemeyi dramatik bir ele alışla Barok Sanatın en önemli sanatçılarından biri olmuştur. Bütün bir çağa yön vermiş olan sanatçı gelecek kuşakları da etkisi altına almıştır. En büyük özelliği ise aydınlık ve karanlığı keskin olarak kullanmasıdır. Gerçekçi gözlemlere dayanan çalışmalarında keskin bir doğallık ve trajik bir hava vardır. *“Resmettiği en mutlu konularda bile belirli bir hüznün ve melankoli sezilir.”*¹⁴⁴

Eserlerinde ışık ve gölgenin kuvvetli zıtlığını kullanmış olan sanatçı, ayrıntıları da özenle işlemektedir. Erken dönem çalışmalarında parlak bir ışık kullanmış olan Caravaggio, dramatik konulara yer vermemiştir. Olgun dönem eserlerinde ise dramatik etkiyi daha çok kullanmış ve bunu ışık kullanımı ile güçlendirmiştir. Resimlerinde gözlemlediği olayların gerçek olduğu izlenimi vermek amacıyla figürleri kesmeyi denemiştir. Bu teknik yapıtlarındaki dramatikliği etkilemektedir. Olgunluk dönemi çalışmalarından olan *Emmaus'ta Yemek (resim 13)* isimli eserinde Rönesans'ın ideal güzellik anlayışından oldukça uzakta görünmektedir. Resimde Hz. İsa'nın etrafındaki figürlerin gergin ve hareketli oldukları görünmektedir. Işığın resimde en etkili olabilecek yerleri aydınlattığı görülmektedir. Diğer yerler gölgede bırakılmıştır. Işığın sol üstten sert bir şekilde gelişi gölgelerin de keskin olmasına neden olmaktadır.

*“İsa'nın kolunun gölgesinin belirgin bir şekilde ve tüm gerçekliğiyle düşmesi, o dönemde, İsa'nın varlığını bozan bir görüntü olarak algılanmıştır. Diğer gölgelerin ise resme kazancı olmadığı ve bütünlüğü bozduğu düşünülmüştür.”*¹⁴⁵ Sanatçı yine de hiç etkilenmemiş ve bu tavrını sergilemeyi sürdürmüştür.

Gölgeleri, resmin kurgusunun vazgeçilmezi olarak kullanan Caravaggio, Barok Sanatın gelişmesinde önemli bir yer tutmaktadır. *“Çok koyu bir görüntü*

¹⁴⁴ Engin Beksaç, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, 1995, İstanbul, s.58

¹⁴⁵ Birgül Akbaba, *Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Resim Eğitiminde Işık- Gölgenin Yeri ve Önemi*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006, İstanbul, s.57

alanının, çok yoğun bir ışıkla aydınlatılmasıyla oluşan ışık gölge karşıtlığı, konuların içeriklerinde gizli olan şiddeti, gaddarlığı, hüznü, acımasızlığı, açlığı, sefaleti anlatmada sanatçıya yardımcı olmuştur.”¹⁴⁶

Caravaggio “Kuşkucu Thomas” (**resim 14**) isimli eserinde de olduğu gibi ışık yalnızca anlatılmak istenen konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Diğer figürler ve nesnelere yarı gölgede kalmıştır. İsa’nın sol eli aydınlıkta, Thomas’ın sağ eli ise yarı karanlıkta kalmıştır. Sol üstten gelen ışık sert ve kararlı niteliktedir.

İsa’ya bakan havariler ise bu sert ışığın altında yaşlı ve emektar kişiler olarak alışılmışın dışında resmedilmiştir.

Resimlerinde figürler bazen aziz, havari vb. gibi giyinmiş olsalar da, en acı ve kaba yönüyle gerçeği yansıtmaktadırlar. Figürlerinde ülküsel güzelliği benimsememiştir. Aksine çirkinlikleri tüm doğallıyla tasvir edebilmek için ışığı yüzdeki tüm kusurları ortaya çıkartacak şekilde kullanmıştır.

Gombrich Caravaggio’nun resimleri ile ilgili olarak şöyle demektedir;

“...Kendinden önce Giotto ve Dürer’in yaptığı gibi, Caravaggio’da kutsal olayları, sanki komşusunun evinde oluyormuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biriydi. Bu eski metinlerdeki kişileri daha gerçekçi bir biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi. Işık ve gölgeyi kullanım yöntemi de bu amaca katkıda bulundu. Caravaggio’un ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı kontrastla neredeyse göz alır. Buna karşın, bu garip sahneyi ödünsüz bir dürüstlikle vurgular. Çağdaşlarından pek azının anlayabildiği bu dürüstlük, daha sonraki sanatçılar üstünde belirleyici bir etki yaratmıştır.”¹⁴⁷

Pichel ise şöyle dile getirmektedir;

“Din dışı resimler için günlük yaşamdan sahneler seçer, din konulu yapıtlarında da halkın içinden alınmış basit kadın ve erkekleri kullanır. Büyük, tanrısal olayları Roma kentinin günlük yaşamı içinde verir. Özelliklerinden biri olan *doğalcılık* tutumu oldukça saldırgan sayılmıştır. Caravaggio, başroldeki figürleri ışıkla vurgulayarak etkiyi yükselten, böylelikle de resimlerinin büyüğü bir havaya bürünmesini sağlayan ilk sanatçıdır.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ümran Bulut, *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003, İstanbul, s.79

¹⁴⁷ E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2002, İstanbul, s.393

¹⁴⁸ G. Pichel, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Genel Yönetmen: Vefa Ülkü, cilt 2-3, Görsel Yayınlar, 1981, İstanbul, s. 466’dan aktaran Tijen Sevil, a.g.e., s.110



Resim 13: Caravaggio " Emmaus'da Yemek" (1601) Tuval Üzerine Yağlıboya ve Tempera, 141x192,6 cm, Londra Ulusal Galeri



Resim 14: Caravaggio "Kuşkucu Thomas" (1602-3) Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x146 cm, Sanssouci, Potsdam, Almanya

Işık, Caravaggio da sihirli bir hal almaktadır. Gizlenen ışık kaynağı, izleyicinin ışığa ulaşmasını sağlayacak psikolojik etkiler bırakmaktadır. Onun için ışık ve gölge romantik amaçlar taşımamaktadır. Belirli ışık kaynaklarının yaydığı parlak ışınlar onun için ilginç değildir.

Doğalcılığı resimlerine ayrı bir tat katan Caravaggio, ışık ve gölge zıtlığını da oldukça önemsemiştir. Resimlerinde daha çok sağ üst köşeden ışık verdiği görülen sanatçı, bu yönüyle de birçok sanatçıya yol göstermiş olmaktadır.

4.7.1.2 Rembrandt (1606- 1669)

17. yüzyıl kuzey resim sanatında, verimli çalışmalarıyla Barok sanatına damga vurmuş olan Rembrandt'ın tam adı Rembrandt Harmensz van Rijn'dir. Eserlerinde ışık- gölge karşıtlığını güçlü bir şekilde uygulamıştır. Işığın parlattığı alanlarda kullandığı renkler ve fırça izleri kendisine ait bir tekniktir.

Bir portre ressamı olarak adını duyurmuş olan Rembrandt'ın eserlerine baktığımızda bir yarım bırakılmışlık görmekteyiz ancak bu yarım bırakılmışlık belli bir oranda olduğunda izlenimi güçlendirmektedir. *“Çünkü göz, ışığı ve karanlığı sabit halde değil, hareketli olarak algılar. Değişen ışık gölge ve yarım bırakılmışlık ruhsal durumları daha da etkili hale getirir. Dramatik etkiyi arttırır.”*¹⁴⁹

Rembrandt portrelerinde, insanlığın tüm hallerini resmetmiştir. Çalışmalarında insan doğasını keşfetmeye yönelik sanatçı her tür insan tipini kavrayabilmiştir. İlk dönem çalışmalarında şiddetli bir ışık gölge karşıtlığı dikkati çekmektedir. Olgunluk döneminde bu ışık, yumuşak ve değişken şekilde yayılan bir ışığa dönüşmüştür.

Birçok resminde kahverenginin ağırlığı göze çarpmaktadır. Kullandığı bu renk parlak ve canlı renklerin daha belirgin hale gelmesine sebep olmaktadır. Rembrandt ışık ve gölgeyi amaçsızca kullanmamıştır. Sahnenin dramatik yapısı bu yolla vurgulanmaktadır. Resimlerinde ışıktan gölgeye geçiş yumuşak şekildedir.

¹⁴⁹ Birgül Akbaba, a.g.e., s.60



Resim 15: Rembrandt, “Gece Nöbeti” (1642) Rijks Müzesi, Amsterdam, Rembrandt’ın yapıtlarındaki ışıklı alanlar bir hiyerarşiye göre oluşturulmuştur. Bunu en iyi görebileceğimiz resmi “Gece Nöbeti”dir (**resim 15**). İsmine aksine gündüz sahnesidir. “Resimdeki kişilerin hepsine aynı ölçüde değil, mevkilere göre –çok para verenden aza doğru- bir sıralama ile aydınlatılmıştır.”¹⁵⁰ Resimde ışığın lekeler halinde gölgesel olarak düştüğü görülmektedir. Gölgeli kalan kısımlarda ayrıntılı şekilde aktarılmıştır. Işık ve gölgenin değişen değerleri, figürlerden ve objelerden ayrı olarak bir anlama sahip olmaktadır.

Rembrandt’ın “Doktor Tulb’un Anatomi Dersi” (**resim 16**) isimli eserinde, ışık ve gölgeyi etkin bir tarzda kullanmış ve bir grup portresini resmetmiştir. “Bu grup portresinde kullanılan ışık ve renk, ılımlı ve etkileyicidir, kişilere samimi, sıcak ifadeler yükler ve verilmek istenen mesaj üzerine yoğunlaşır.”¹⁵¹

Rembrandt’ın ışık gölge karşıtlığı ile elde ettiği kuvvetli anlatımının ön planda olduğu eserlerinden biri de “Emmaus’ta Akşam Yemeği”dir (**resim 17**). Bu eserinde keskin bir gölge yerine, yumuşak geçişli bir ışık etkisi görmekteyiz. Resim durağandır ve figürlere dinsel bir anlam yüklenmiştir.

¹⁵⁰ Victor Stoichita, a.g.e., s.60

¹⁵¹ Engin Beksaç, a.g.e., s.66

Aynı konulu işleyen Caravaggio'nun aksine figürler sıradan kişiler görünümünde değildirler. Yine ışık Caravaggio'da daha şiddetli ve keskindir.



Resim 16: Rembrandt "Dr. Tulb'un Anatomi Dersi" (1632) Tuval Üzerine Yağlıboya, Mauritshuis Museum the Hague, Hollanda

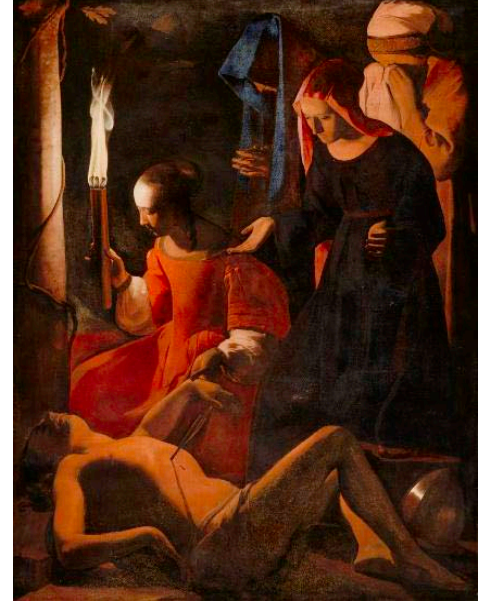


Resim 17: Rembrandt "Emmaus'da Akşam Yemeği" (1648), Tahta Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

4.7.2 Georges de La Tour (1593-1652)

Caravaggio'nun etkisi Avrupa'ya yayıldığında İtalya'da öğrenim gören pek çok sanatçı da onun yolunu seçmişlerdir. Bunlara “Caravaggistler” denmektedir. Georges de La Tour da onlardan biridir.

Georges de La Tour'un resmettiği bütün kişilikler devinimsiz, içinden yükseldikleri gece ile onları kısmen aydınlatan ışık arasında bölünmüşlerdir.¹⁵² Tek bir noktadan gelen ışık ile aydınlanan figürler, aşağıdan yukarı doğru ele alınmışlardır. Işığın etkisi figürleri anıtlılaştırılmaktadır. Resimlerinde gecenin sadeleştirici yönü ön plana çıkmaktadır. Tek kaynaktan çıkan ışık ise figürleri birleştirir niteliktedir. Georges de La Tour'un



Resim 18 George de La Tour “Aziz Sebastian’a Ya Tutan Azize Irene (1649), Tuval Üzerine Yağlıboya, 167x131 cm, Louvre Müzesi, Paris

kullandığı ışık, figürleri gizlice göstermektedir.

Onlar görüldüklerinden habersiz gibidirler.

“Bunlar esrime içinde; şaşkınlık içinde yakalanıvermişlerdir; ya da uykusuzluk içinde; ya da yorgunluk içinde; tırnaklarıyla bir bit ya da pireyi ezerken gösterildikleri dikkat içinde yakalanıvermişlerdir; mumun alevini ya da piponun ateşini ya da parmakları arasında tuttıkları ucu korlu bir tahta parçasını üfledikleri sırada yakalanıvermişlerdir. Kendilerini görenlere seslenmezler”¹⁵³



Resim 19 Caravaggio “İsa'nın Mezara Konuluşu, 1602, 300x203, Tuval Üzerine Yağlıboya, Vatikan, Roma

Figürler, ışık kaynağıyla da ilgisiz görünürler, düşünce içindedirler. Caravaggio'nun etkisi özellikle “Aziz Sebastian'a Yas Tutan Azize Irene” (resim 18)

¹⁵² Pascal Quignard, *Gece Bizi Sadeleştirir*, Çev.: Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, a.g.e., s.215

¹⁵³ A.g.e., s.215

isimli yapıtında kendini göstermektedir. Azizenin tuttuğu çıra ile aydınlatılmış sahnede bu yolla güçlü bir gölge-ışık karşıtlığı yaratılmıştır. Figürlerin sağdan sola doğru olarak alçalması da “Caravaggio’nun İsa’nın Mezara Konuluşu” (resim 19)adlı resmini anımsatmaktadır.



Resim 20 George de La Tour, “Kumarbaz”

La Tour’un resimlerindeki aydınlık anlam ile ilişkilendirilmektedir. Eserlerindeki figürlerin tamamı ışık gölge karşıtlığı ile verilmektedir. “Kumarbaz” isimli resminde (resim 20) iki adam karşı karşıya konumlanmışken iki kadınsa yan yanadır. Karakterlerin tamamı kolaj oluşturmaktadırlar. Asıl sahne önden aydınlatılmış ve arka plan tamamen karanlık bırakılmıştır. Resim 15. Yüzyılda başlayan tarza göre kurulmuştur.

“Kumarbaz tablosunda arka planda hiçbir şey verilmemiş olup, karakterler tüm sahneyi kaplayacak kadar büyük betimlenmiş ve iyice öne çekilerek, izleyiciye yakın yerleştirilmiş. Tablo bu haliyle bir tür tutku oyununu sergiler gibidir. Resimdeki aydınlatma, Caravaggio’da olduğu gibi diyagonal bir açıyla verilmiş. Kumarbaz’da ışık soldan gelmektedir. Bu ışığın yaptığı açı tablonun diyagonal açısına neredeyse paralel. Bu aydınlatma o dönemde kullanılan klasik bir atölye aydınlatması olup, yine o dönem için bir tür yenilikti. Söz konusu ışığın kaynağı belki de açık bir pencereydi ve bu sayede mücevherler üzerindeki yansıma parçalanmamıştı. Tablonun yatay boyutu iki adamın omuzlarıyla sınırlı; dikey boyutu da yine omuzlarında yer alan kıvrım ve formlarla sonlanmış.¹⁵⁴

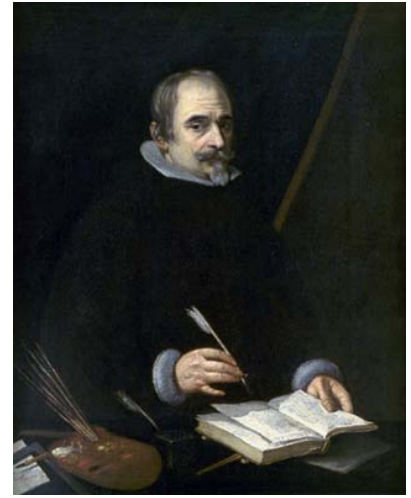
¹⁵⁴ Durmuş Akbulut, a.g.e., s. 273

Her güçlü sanatçı gibi Georges de la Tour da bu etkileşimleri kendi sanatsal görüşü ve alt yapısı ile harmanlamış, kendi özgün tarzını yakalamıştır.

4.8 Gölgenin Sembolik Kullanımı

İnsanlık tarihi boyunca, gölge çeşitli alanlarda simgesel olarak kullanılmıştır ve kullanılmaktadır.

Gölgenin sembolik kullanımına Masaccio'da değinmiştik. Bu anlamda inceleyebileceğimiz bir ressam da Vincente Carducho'dur. Kendi yaptığı portresi böyle bir anlatımla güçlendirilmiştir (**resim 21**). Bu resim, kendisine bir övgü niteliği taşımaktadır. İzleyici ressamı mükemmel ressam nasıl olmalıdır ile ilgili görüşlerini dile getirdiği *Dialogos* isimli eserini yazarken görmektedir. Paletini, fırçalarını, kağıtlarını bir yana bırakan ressamın oto-portresinde, kalemin gölgesinin kağıda düştüğü görülmektedir. Kitabın boş sayfalarına kendi kaleminin gölgesinin düşmesine izin vermiştir. Bu da demektir ki kağıtları yazılarla kendisi dolduracaktır.



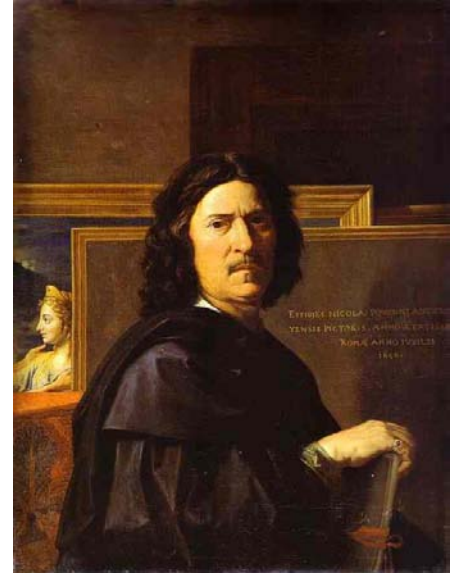
Resim 21: **Vincente Carducho**
“Otopoertre” (1633 civarı) Tuval
Üzerine Yağlıboya, 91,9x 85,1 cm.
The Stirling Maxwell Koleksiyonu,
Pollok House, Glasgow.

“Tabula rasa” potansiyelini tamamlanmış yazı ve resme dönüştüreceklerdir.

Bu açıdan bakıldığında, klasik dönemin en ünlü oto-portrelerinden olan Nicolas Poussin'in oto-portresiyle karşılaşmaktayız (**resim 22**). Bu eserin arkasında yatan hikaye ünlüdür. Ressam Poussin, 7 Nisan 1647 yılında Roma'da arkadaşı ve hamisi Chantelou'ya koleksiyonu için istediği bir portre ile ilgili bir mektup yazmaktadır. Arkadaşına portre için biraz daha bekleyeceğini dile getirmektedir çünkü o sıralar Roma'da iyi portre yapan kimse bulunmamaktadır. Sonrasında portreyi kendisi yapmaya karar verecektir:

“Arzu ettiğiniz gibi portremi tamamlamış ve size göndermiş bulunmaktayız. Fakat soğuk, pudralı, rujlu, yetenek ve enerjiden oldukça yoksun olsalar da onları iyi yaptığını bildiğim tek kişi olan Milord Mignard stilinde bir başa on pistole harcamak beni derinden üzdü.”¹⁵⁵

Poussin’in bu sözleri portreden oldukça farklı olması için söz vermiş olduğu oto-portrenin sıra dışı doğasını açıklaması dolayısıyla önemlidir. Kendi döneminin sanatı hakkında söylediği olumsuz sözleri tersine çevirirsek oldukça tutkulu bir şekilde ve gittikçe artan bir arzu ile resmi gerçekleştirme niyetini görebiliriz.



Resim 12: Nicolas Poussin „Otoportre” (1650) Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x74 cm. Louvre Muzesi Paris

20 Haziran 1649 tarihli bir mektubunda iki oto-portreden söz etmektedir:

“Size içlerinden en mükemmel olanını yollayacağım, fakat kıskançlığa yol açmaması için bundan bahsetmemenizi rica ediyorum”
1650’de başka bir mektupta:

“İstemiş olduğunuz kendi tablomu bitirmiş bulunmaktayım (...) Bay Pointel de sizinkiyle aynı zamanda söz vermiş olduğum kendi tablosunu alacak, onu kıskanmamalısınız, çünkü en iyisini ve en yakışanını sizin için ayırarak size verdiğim sözü tuttum.
(...) Bu portre size verdiğim sözüme bağlılığımın bir nişanesidir ve bu konuda sizin için yaptığımı yeryüzünde başka hiç kimse için yapmayacağımdan emin olunuz.”¹⁵⁶

Tabloyu daha yakından incelersek; Kompozisyonun ön kısmında Poussin’in izleyeni süzen portresi mevcuttur. Elinde kitap tutmaktadır. Fırça yerine kitap tutması önemlidir çünkü bu edimden ziyade tasvirin teorisiidir. Arkada görülen tuvaler 17. Yüzyıl sanat-edebiyat ilişkisini yansıtır niteliktedir. Tuvalerin arasında ön plana çıkmış olan Poussin, sanat ile izleyici arasında durmaktadır. Solda görülen tuval Bellori’nin de belirttiği gibi bir alegoridir:

“Tabloda alnını süsleyen tacın üzerinde göz olan bir kadın başını profilden görüyoruz. Bu göz Resim Sanatını tasvir etmektedir. İki el

¹⁵⁵ Victor Stoichita, a.g.e., s.98

¹⁵⁶ A.g.e., s.98-9

kadını kucaklamaktadır. Bunların tümü, bu portrenin ithaf olunduğu resim sanatına olan aşkı ve dostluğu temsil etmektedir.”¹⁵⁷

Arka planda çerçevenilmiş bir tuval üzerinde yer alan yazı dikkat çekicidir. Üzerinde resim olmayan bir tuvalin sözcükler yoluyla anlatmak istediği gerçek bir betimlemedir diye yorumlanmaktadır. “Les Andelys”li ressam Nicolas Poussin’in portresinin bu tabloda ne işi var?” Bu tuvalin önünde olan şey bir “benzerlik” midir?

Chantelou, sözcüklerin üzerinde dolaşan ve Poussin adının üzerine geldiğinde onu kapatan fakat diğer iki sözcüğü –effigies, pictor- açıkça görülebilir bırakan gölgenin anlamını ve arkadaşının inceliklerini ayırt edebilecek durumdadır.

Gölge ile portrenin o dönemde nasıl değerlendirildiğini ortaya koyan Chantelou, Bernini’nin fikirlerini anlattığı *Journal*’ında şöyle söylemektedir:

“Eğer gece bir insanın arkasına gölgesini duvara yansıtabileceğimiz şekilde bir mum yerleştirirsek, gölgesinden onun kim olduğunu anlayabiliriz; zira, herkesin başı omuzlarının üzerinde başka başka türlü durur demek yanlış olmaz, ve bu durum kalan diğer bölümler için de geçerlidir; dahası, portre yapan birisinin benzerlik için ilk bakması gereken, ayrıntılardan bile önce kişinin genel yapısıdır”¹⁵⁸

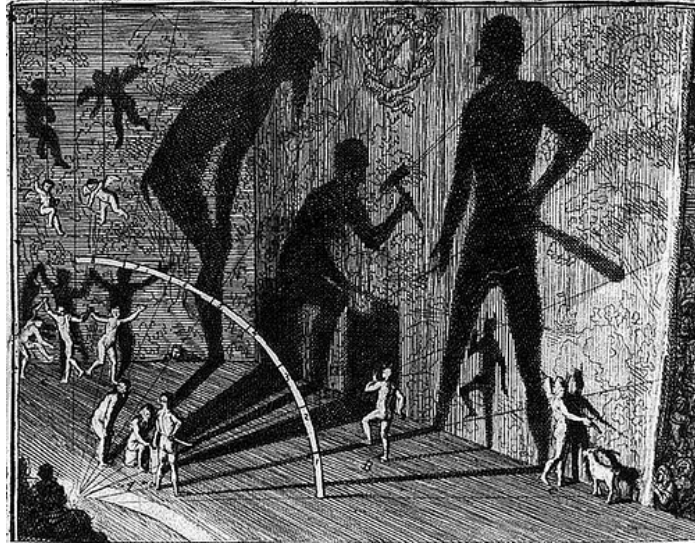
Gölge ayrıntılardan çok vücudun genel hatlarını ortaya koymaktadır. Poussin’in resminde de en önemli nokta ismi ve gölgesidir. İkisi de siyah tuval üzerine yansıtılmıştır. Buradaki gölge resim yapma tekniğiyle değil varlığa benzeme durumu ile ilintilidir.

4.9 Şeytanileştirilmiş Gölge

Gölgenin olumsuzlanmasına ait incelemeyi din ile ilgili olan kısmını ele alarak yapmıştık. Sanatta da bu olumsuzlama görülmektedir. Işık kaynağını küçük tutarak izdüşümü büyütme ve gölgenin tekinsiz yönüne atıfta bulunmak kullanılan bir teknik olmuştur.

¹⁵⁷ A.g.e., s.100

¹⁵⁸ A.g.e., s.101



Resim 23: Samuel van Hoogstraten "Gölge Dansı" (1675)
sanatçının *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*
adlı eseri için gravür, Rotterdam

Rembrandt'ın öğrencilerinden olan Hollandalı ressam Samuel van Hoogstraten 1675 yılında yayımladığı kendi estetik felsefesinin temel ilkelerinden söz eden bir metinde şöyle der: "Kusursuz resim doğanın aynasıdır"¹⁵⁹ Kitabında gölgeye yer ayıran ressam, bir de bu sözlerinin tersi niteliğinde olan bir gravür yapmıştır (**resim 23**). Bu gravürde, gölgeleri perspektif bir izdüşüm olarak değil, aynı zamanda hacim alanında da deneysel bir çalışma yapanları betimlemektedir. Resimde gördüğümüz genç ressamların deneyidir. Sağ tarafta küçük bir ışık kaynağı bulunmaktadır. Çeşitli hareketler yaparak, gölgelerinin duvara yansımalarını izlemektedirler. Arkada bulunan üç figürün gölgeleri boylarını çok geçmez, ancak ön taraftaki figürlerin gölgeleri oldukça uzun ve ürkütücü niteliktedir. Figürler el ele kendi şeytaniliklerine gitmektedirler. İki duvarda birbirinden farklı gölgeler yaratan ressamın amacı açıktır. Cennet ve cehennem tasviri. Gölgeleri büyüyen figürlerin betimlenmesinde ifade gücü oldukça etkili kullanılmaktadır. Deforme ve büyüterek elde edilen yansımada kuyruklu ve boynuzlu melez varlıkların görülmesi oldukça ilginçtir. Gölgenin bu şekilde kullanımı ortak bilinçdışının derinliklerinde saklıdır. Jung ile ilgili bölümde bu konuyu psikolojik bağlamında da değerlendirmiştik.

Gölge ötekiliğin statüsüne katkı sağlamaktadır. Bu durum daha önce de gördüğümüz gibi ikizin yaratılmasıyla ilgilidir. Gölgenin bu negatif yönü

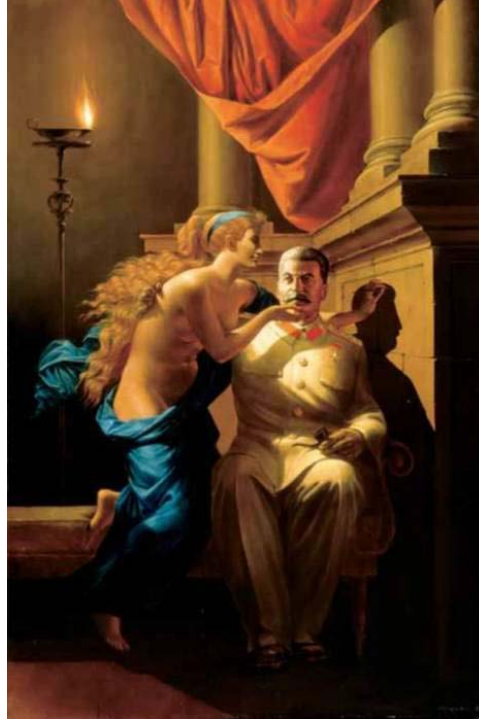
¹⁵⁹ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678, Rotterdam, s.25'den aktaran Victor Stoichita, a.g.e., s.132

tekinsizliğin etrafında dolaşmaktadır. Bu açıdan Freud'a bakmakta fayda vardır:

“İçimizde, özellikle güçlü ve belli bir formu olan tekinsizlik duygusunu uyandırabilecek şeyleri, insanları, izlenimleri, olayları ve durumları gözden geçirmeye başladığımızda, açıkçası ilk gereksinimimiz, başlamak için bunların arasından uygun bir örnek seçmektir. Jentsch (1906 yılında yazdığı bir makalesinde) çok iyi bir örnek seçmişti: ‘görünüşte canlı olan bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu konusundaki şüpheler ya da tam tersi, cansız bir nesnenin gerçekte hareket edip etmediği’. Ve bu konuda balmumu figürler, ustalıklı imal edilmiş hareket eden oyuncaklar ve özdevinimli unsurların bıraktığı izlenimlere başvurur. (...) Her şey söylenmiş ve bitmiş olduğunda, tekinsizlik niteliğinin sadece, - rastlantısal olarak daha dostane bir görünüm kazanmış- ‘ikiz’ varlık gerçeğinden ve çok uzun zamandan beri üstesinden gelinmiş olan zihinsel gelişim evresinin çok erken bir dönemine tarihlenen bir yaratı olması gerçeğinden gelebileceği konusu hakkında her şey söylenmiş ve bitmiştir. Tıpkı, dinlerinin çöküşünden sonra tanrılarının şeytanlara dönüşmesi gibi, ‘ikiz’de bir korku nesnesine dönüşmüştür.”¹⁶⁰

Gölgelerin deformasyonu ve büyütülmesi ile yapılan resimlerde, figürün negatif yönleri ön plana çıkartılmaktadır. Yapılış zamanı ve nedeni düşünüldüğünde oldukça radikal olan ve Plinius’un fablının biraz değiştirildiğinde nasıl bir yorumlamaya gidileceğini görebilmek açısından önemli sayılabilecek Komar ve Melamid tarafından yapılmış “Sosyalist Gerçekliğin Kökeni” (**resim 24**) isimli resmi incelemek gerekmektedir. Konunun işleniş şeklinde hafif bir alaycılık söz konusudur. Stalin dönemi mimarisinin tipik örneği olan neo-klasik tarzdan etkilenilmiş bir dekor görülmektedir. Sosyalist Gerçekçiliğin kişileştirilmiş hali olarak tanımlanabilecek ya da bir ilham perisi gibi yorumlanabilecek yarı çıplak bir kadın tarafından Stalin’in sütuna vuran gölgesinin üzerinden geçilmektedir. Sosyalist gerçekçi estetiğin katı yapısı, gerçekliğin kopyası olması gerektiği inancı gölgenin deforme edilmesini engellemektedir. Stalin’in gölgesi de sanatsal programın gerektirdiği gibi serttir. Melamid ve Komar bu resimde sanatsal programın ilkelliğine vurgu yaparak, bunun arkasındaki adamı göstermişler ve bu tarz bir anlayışın yalnızca “gölge” yaratacağını ortaya koymuşlardır. Gölgesini betimleyerek onun negatif kişiliğine de gönderme yapmaktadırlar.

¹⁶⁰ Victor Stoichita, a.g.e., s.134



Resim 24: Vasily Komar ve Alexander Melamid “Sosyalist Gerçekliğin Kökeni” (1982-3) Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x48cm. Özel Koleksiyon



Resim 25: Eduard Daeger “Resim Sanatının İcadı” (1832) Tuval Üzerine Yağlıboya, 176x135,5 cm. Ulusal Galeri, Berlin

Stalin'in gölgesinde deformasyona gidilmese de daha farklı anlatımlarla tekinsizlik yaratılmıştır.

“Esin perisi bu ünlü başı sol eliyle çiziyor. Bu sadece baştan savma bir kompozisyondaki bir hata olamaz, derininde yatan önemli bir neden olmalıdır. Bu tabloyu onun olası modeli bir başka tabloyla (**resim 25**) karşılaştırdığımız zaman, bu izlenim daha da güçlenir.

Kendi yorumları ironi yüklü olsa da, tabloyu yapan Sovyet ressamlar aslında, bize 19. Yüzyılın ilk yarısından miras kalan Butades'in fablının resimsel çeşitlemelerinden esinlenmişlerdir. Eduard Daege'nin “Resim Sanatının İcadı” isimli eseri, yapılan asgari değişikliklerle “Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni” isimli esere dönüşmüştür. Bir diktatörün seveceği cinsten, muzaffer tarza uygun mimari bir çerçeve doğal çerçeve ile yer değiştirmiştir; doğal ışığın yerini yapay ışık almıştır; Yunanlı genç kahramanın bedeni yerini ‘Başkomutan’ üniforması içindeki devasa beden bırakmıştır. Bir aşk edimi olarak resim hala yerinde durmaktadır, fakat artık anlamca değişmiş bir üründür, anlamı tamamen değiştiren Freud tarzı *Kayma*'nın ürünüdür: aşk dalkavukluğa dönüşmüştür. Anlamdaki bu değişiklik “Resim Sanatının İcadı” ve “Sosyalist Gerçekliğin Kökeni”nin sağ/sol değişimi ile güçlendirilmiştir. Rus ressamlarının yorumundaki yapı, iki farklı fakat birbirini tamamlayan tarzda yorumlanması gereken bir sözcük oyunu gibidir. İlki, eski Sovyet bloğu ressamları tarafından kullanılan kodlanmış dile başvurur: Sol eli kullanarak resmetmek, çizmek veya yazmak, bitmiş eserin hiçbir estetik değerine inandıklarına, fakat, ya o an için bunu geçerli bir çare gibi gördüklerine ya da bunu yapmaya zorlandıklarına işaret eder. İkinci imanın kökeni daha edebi ya da entelektüel içeriklidir ve içinde Sovyet entelektüellerinin kullandıkları dili barındırır: Sol (sinistra)¹⁶¹ el sadece ‘sol-kanadın’ sanatını icra eden el değil aynı zamanda şeylerin gerçek doğasını (bu durumda, ana hatları belirlenmiş gölgenin şüpheli uğursuz yanını) ortaya çıkaran eldir.”¹⁶²

4.10 Metafizik Resim ve Giorgio de Chirico

1888 yılında Yunanistan'da doğan İtalyan ressam, kendi yarattığı metafizik akımının öncüsüdür. “*Atina Politeknigi'nde, Floransa ve Münih sanat akademilerinde eğitim gören sanatçı, ilk dönem resimlerinde Simgeciliğe ilgi duymuş, bu ilgisi resimlerinde fantastik öğelere yönelmesine yol açmıştır.*”¹⁶³ 1909 sonrasında yaptığı eserlerinde farklı bir perspektif anlayış kullanmış ve klasik mimari yapılar içinde gölge oyunları, birbirinden ilgisiz nesnelere bir araya getirerek hayali atmosferler yaratmıştır. 1917 yılından sonra resimlerini Metafizik Resim olarak adlandırmaya başlamış ve Sürrealizm

¹⁶¹ Latince'de ‘sol el’ anlamına gelen sözcüğün İngilizce'de (sinister) ‘uğursuz’ vb. anlamı vardır.

¹⁶² Victor I. Stoichita, a.g.e., s.139-140

¹⁶³ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.139

yolunu açan sanatçılar arasındaki yerini almıştır. “Sanatı göze tanıdık gelen bütün nesnelere, konulardan, geleneksel düşüncelerden, popüler simgelerden arındırmak gerekir”¹⁶⁴ diyen sanatçı, sanatın tüm sınırlardan kurtulmuş olması gerektiğine inanmaktadır.

Gölgenin en gizemli ve karmaşık hali Giorgio de Chirico’da karşımıza çıkmaktadır. Geometrik ve net gölgelere ilgi duyan de Chirico resimlerinin çoğunluğunda yer alan neo-klasik tarz mimari yapılar arasında ortaya çıkan devasa gölgelere yer vermektedir.



Resim 26: Giorgio de Chirico “Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi” (1914) Tuval Üzerine Yağlıboya, 87x71.5 cm. Özel Koleksiyon

¹⁶⁴ A.g.e., s.139

“Romalılar tarafından icat edilmiş *Arcade* muamması gibi hiçbir şey yoktur. Bir cadde, bir kemer: Güneş aydınlıkta bir Roma duvarını ısıtırken bambaşka görünür. Burada Fransız mimarisinden çok başka, gizemli bir sadelik vardır. Aynı zamanda da onun kadar vahşi değildir. Roma arkatı kaderdir. Onun sesi bilmecelele dolu tuhaf Roma şiiri gibidir, eski duvarların üzerindeki gölgeler ve tuhaf bir müzik gibidir, son derece mavi. (...)

Güneş altında yürüyen bir adamın gölgesinde öyle çok muamma vardır ki, şimdiki, geçmişteki ve gelecekteki bütün dinlerde olduğundan bile fazladır bu.”¹⁶⁵

Bu cümleler de Chirico'nun resimlerini tanımlamak için kullanılabilir. “Bir sokağın Melankolisi ve Gizemi” (**resim 26**) adlı eserinde kuvvetli bir Akdeniz güneşi mekanı iki zıt bölüme ayırmaktadır. Bir taraf koyu bir gölge içindeyken, diğer taraf güneş ışığı içinde görülmektedir. Resmin genelinde hakim olan netlik bu zıtlık içinde de bulunmaktadır. Işık ve gölgenin gizemi çizgiler ve açılarla da desteklenmiştir.

Metafiziksel olarak açıklayabileceğimiz resimde soldan sağa doğru bir okumada bir gelecekte oluşacak bir karşılaşmanın izlerini görmekteyiz. Kısmen temsil edilen iki figürden bir tanesi olan genç kız tablonun içine yeni girmiş izlenimindedir. Diğer figür ise tablonun diğer ucundadır ve yalnızca bir gölge olarak bulunmaktadır. Gölgenin kime ait olduğu hakkında bilgi verilmezken, anladığımız tehditkar bir figür olduğu yönündedir. Ressamın diğer eserlerinden yola çıkarak yapacağımız yorumlamada bu gölgenin bir heykele ait olduğu düşünülebilmektedir. Ne olacağı belli olmayan bu anda, rüyanın bilinçaltı sembolleri olarak niteleyebileceğimiz nesnelere eşlik eden sessiz bir gerilim hakimdir.

Resmin betimlemesinde Rudolf Arnheim'in notlarına bakacak olursak:

“ Sahne ilk bakışta yeterli derecede katı görünmektedir, ve biz hala her şeye kayıtsız olan çemberli kızın, bağlantı yerleri boyunca çatlamış ya da tutarsız parçalara ayrılmış bir dünya tarafından tehdit edilmekte olduğunu hissederiz. Yine, kabaca izometrik katı bir madde olan vagon, binaların birbirine yaklaşmalarının gerçekten bir saptırma olduğunu açıkça ortaya koyar. Dahası, iki sıra sütunun perspektifleri birbirlerini inkar eder niteliktedir. Yükselerek ufuk çizgisini betimleyen soldaki sıra sütun uzamsal organizasyonun temeli olarak alınır, sağdaki zemini delmektedir. Karşıt durumun altında, ufuk resmin merkezine doğru görülmeyen bir yerde durmaktadır, ve parlak sıra sütunla yükselen cadde,

¹⁶⁵ James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, 1966, New York, s.252'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.146

çocuğu hiçliğe sürüklemek için ona rehberlik eden tehlikeli bir seraptır sadece.”¹⁶⁶

1919 yılında “Metafizikçiler” isimli eserinde kendisini yönlendiren şeyleri şu şekilde dile getirmiştir:

“ Biz ressamlar, sanatın mantıksal anlamını terk etmek fikrine sahip ilk kişiler değiliz. (...) Sanat, modern felsefeciler ve şairler tarafından özgürleştirilmiştir. (...) Schopenhauer ve Nietzsche hayatın saçmalığını ortaya koyan ilk kişilerdir. Onlar aynı zamanda bu saçmalığın sanata nasıl aktarılabilceğini de göstermişlerdi. (...)

“*De Chirico 1911’den 1919’a kadar yazdığı pek çok kısa metinde “vahiy” ve “sürpriz”den, “muamma” ve “mukadderat”tan bahseder.*”¹⁶⁷ De Chirico dünyayı tuhaflıklarla dolu muazzam bir müze olarak adlandırmakta ve önemsiz şeylerdeki gizemi ortaya çıkartmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Freud’un tekinsiz tanımına oldukça uymaktadır. Sanatçı, muammayı dünyanın neden yaratıldığı, insanın neden doğduğu, neden yaşadığı ve neden öldüğü gibi temel sorularla ilişkilendirmektedir. Onun metafizik terimleri kökenlere dair birçok sorudan ibaret olarak karşımıza çıkmaktadır.

De Chirico, “Bir Sonbahar Akşamının Muamması” (**resim 27**) ve “Bir Günün Muamması” (**resim 28**) isimli erken dönem çalışmalarında ele aldığı bir anılarından bahsetmektedir:

“ Bulutsuz bir sonbahar günü, Floransa’da Piazza Santa Croce’nin ortasında bir bankta oturuyordum. Tabi bu meydanı ilk görüşüm değildi. Uzun ve ıstıraplı bir bağırsak hastalığından daha yeni kalkmışım ve neredeyse marazi bir hassasiyet vardı üzerimde. Ta binaların ve çeşmelerin mermerlerine kadar, bütün dünya bana nekahet döneminde gibi görünüyordu. Meydanın ortasında ellerinde eserleriyle, uzun bir örtüye sarılı Dante heykeli yükselir (...). Sonra bütün bunlara ilk defa bakıyormuşum gibi tuhaf bir izlenime kapıldım ve resmin kompozisyonu muhayyileme düştü. Şimdi ne zaman bu resme baksam, yine o anı görüyorum. Halbuki o an benim için bir muamma; çünkü izahı yok. Ayrıca bundan çıkan yapıta da muamma demek istiyorum.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 1954, Berkeley ve Los Angeles’dan aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.148-9

¹⁶⁷ Hal Foster, a.g.e., s.91

¹⁶⁸ A.g.e., s.92

Hal Foster'ın bu resim üzerine yazdıkları şöyledir:

“ Ne kadar muammalı olsa da, bu sahnenin kendi içinde bir anlamı var. Meydanın uzamı, üzerinde bir arada varolan iki fanilik tarafından dönüştürülür: ‘İlk sefer’in anısını tetikleyen bir ‘ilk sefer değil’ vakası ve asli fantezideki ertelenmiş harekete özgü bir yapı tarafından. Dolayısıyla sahne de, daha önce bahsi geçen, muammanın De Chirico’ya hem içeriden hem de dışarıdan, bağırsak hastalığı belirtisiyle ve Dante heykeli kılığında gelmesi anlamında travmatiktir. Tek başına hastalık, sahneyi kökten bir ‘vahiy’ kılmaya yetmez; bu etkiye sahip olmasının sebebi direnilen, geçmişe götüren –belki de hasta ile cinselin, bağırsak ile üreme organlarının arasında- bir çağrışım üzerinden bir asli fantezi uyandırmasıdır. Böylelikle sahne, hayal ürünü bir baştan çıkarışın yer değiştirmiş versiyonu, heykelin babanın, özneyi cinsellikle tanıştıran ötekinin yerine koyan bir varsayım olarak okunur. Burada De Chirico, cinselliğe travmatik bir girişi, sanatın kökenine dair bir mit olarak yeniden yazar.”¹⁶⁹

De Chirico'nun resimlerinin bir özelliği de tekrarlamaların varlığıdır. Bu durum sanatçının felsefesine borçlu olduğunu düşündüğü Nietzsche'nin en önemli düşüncesidir. Daha önce de sanatçının, Nietzsche için düşündüklerinden bir bölümü paylaşmıştık. De Chirico, Nietzsche'yi anlayanın bir tek kendisi olduğunu söylemektedir ve resimlerinin her birinin bunu gösterdiğini vurgulamaktadır.



Resim 27: Giorgio de Chirico, “Bir Sonbahar Akşamı'nın Muamması” 1910

¹⁶⁹ A.g.e., s.93

De Chirico, Münih Güzel Sanatlar Akademisinin'deyken, nihilist bir yorumlama ile antik tasviri özümsemiştir. Bunu daha iyi anlayabilmek için perspektif üzerine yazılmış klasik dönem el kitaplarından örnek yazılar sunmak yerinde olacaktır. Gerard de Lairese'nin "Grand livre des peintres" (1707) adlı eseri bize bu konuda yardımcı olacaktır:

" Hiç tartışmasız, günışığı ile dolu alanlardaki gölgeler, ki bunlar resmin güzelliğine güzellik katarlar, sadece gerekli boyda, ende, kuvvette ve sertlikte değil, aynı zamanda ve her şeyden önce yansıtıkları nesnenin – bir sütun, bir obelisk ya da bir kare sütun altlığı- şeklinde olmalıdırlar. Bir heykelin gölgesinin, heykelin yerde mi yoksa bir kaide üzerinde mi durduğunu, ya da görülmesini engelleyen bir nesnenin arkasında mı duruyor olduğunu çok iyi tanımlaması gerekir ve bizler bunu heykelin gölgesinden sezebilmeliyiz: Bunun için en önemli araçlarımızdan biri, tablonun gün ışığı tarafından aydınlatıldığının ortaya konulmasıdır. Bu konuda çok da netliğe ihtiyaç olmadığını düşünen bazı ressamalar olabilir; onların yapması gereken tek şey, gölgenin bir sütuna mı yoksa bir adama mı benzediğini düşünmeden, zemin üzerindeki keyfi hattı izlemektir. (...) Ne zaman bir başkasının ardına gizlenmiş bir heykel ya da başka nesnelere varsa, nesnelere biçimlerini ya da heykellerin tavırlarını düşen gölgelerinden anlayabilmek çok önemlidir. (...)

Gün ışığını akıllıca kullanmayı bilen ressamalar, zeminde orada burada duran büyük gölgeli hacimleri biçimlendirmek için ön plandaki nesnelere belirginleştirmek ve onları uzakta kayboluyormuş gibi göstermek zorunda kalacakları ağaçlar, tepeler, fabrikalar resmetmekte zorlanmadıkları için, diğerlerinde olmayan avantajlara sahiplerdir. Yapmaları gereken tek şey, onları uygun olacaklarını hissettikleri konumlara yerleştirmek ve yaptıkları bu şeyleri her zaman makul nedenlerle destekleyebilecek bir mantık üretmektir."¹⁷⁰

Yaptığımız bu alıntı De Chirico'nun resimlerini anlatıyor gibidir. Gölge oyunlarını tekinsizin dolaylarında gezdiren ressam, donuk renklerle oluşturduğu resimlerinde izleyiciyi bir gerilim içine davet etmektedir.

¹⁷⁰ G. De Lairese, *Le Grand Livre des Peintres*, I, 1787, Paris, s.421-422'den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.149-50



Resim 28:Giorgio de Chirico "Bir Günü Muamması" 1914. tuval üzerine yağlıboya 83x 130 cm Museu de Arte Contemporanea de Universidade de Sao Paulo, Brezilya

4.11 Sürrealizm

*"Platon'dan beri var olan algıladığımız nesnelerin gerçekliğinin kurallı ve aynı zamanda değişken olurluğu ve bunu görsel açıdan anlatma çabaları, şair André Breton'la başlayan sürrealizmle gerçekleşmeye başladı."*¹⁷¹

Breton, düş ve gerçeğin çözümlenmesinin resimle olacağı durumda, sürrealizm ile gerçekleşeceğini düşünmüştür.

"Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı sene André Breton, 18 yaşında bir tıp öğrencisiydi. 1916 yılında, Saint-Dizier'deki İkinci Ordu'nun nöropsikiyatri kliniğinin meşhur histeri şefi Jean- Marie Charcot'un eski asistanı Raoul Leroy'un yardımcılığını yapıyordu. (...) Bu kurumlarda, erken dönem gerçeküstücülüğünün otomatist aygıtlarına ilham olan serbest çağrışım ve rüya tabiri de tedavi kapsamına giriyordu. Bu kadar önemli olan başka bir şey de, Breton'un ilk olarak orada tedavi altında olan askerlerin *délires aigus*'unu – yani şok, travmatik nevroz, ölüm sahnelerinin zoraki olarak yeniden canlandırılması belirtiler esas olarak, psişik bir (sür)realitenin var olduğunu sezmesiydi. Freud'un tekinsiz ve ölüm dürtüsü kuramlarında esas olan zoraki tekrar kavramını geliştirmesi, buna benzer kanıtlar kullanarak ve tam da bu zamanlarda olmuştu."¹⁷²

Sürrealizm, diğer akımlardan farklı olarak sadece gerçeğin dönüştürülmesini ya da yeniden sunumunu içermemektedir. *"Asıl kaygısı bunun çok ötesindedir. Çünkü, gerçeğin bir başka gerçekle yer değiştirmesini*

¹⁷¹ Caner Karavit, a.g.e., s.140

¹⁷² Hal Foster, *Zoraki Güzellik*, Çev.: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, 2011, İstanbul, s.25-6

ister, öngörür ve önerir. Bu anlamda sanatsal ifade düzleminde imgeyi aşan bir içeriğe sahip olur.”¹⁷³

Sürrealist sanatçılar, nesnenin doğal halini kullanarak, sadece ve kuvvetli bir anlatımla izleyiciyi şaşırtmayı amaçlamaktaydılar.

İzleyici üzerinde bu etkiyi uyandırmanın belirli şartları vardı. “Bu, insanların gerçek sandığı fantezilerin, düşlerin, imgelerin önünü açarak olabilirdi. Sürrealizmin ilk habercilerinden, resim eğitimi görmemiş primitif ressam Henri Rousseau gibi sanatçılar, bu dönemde gerçek görüntüleri çekiştirip saptırdıkları nesnelere, çelişik betimleme yoluna gittiler.”¹⁷⁴ Bu durumda biçim ve rengi olduğu gibi betimleme, nesnelere gerçeklik dahilinde resmetme işlevini ortadan kaldırmaktaydı. Rousseau’nun resimlerinde parlak ışık ve renklerin serbest oluşu ile primitif sanatın karakteristiği yakalanmış durumdadır.

“Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir.”¹⁷⁵

Sürrealist sanatçıların birçoğu Freud’un yazılarından etkilenmişlerdir. “Freud, uyanırken zihnimize hakim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve Vahşi’nin öne çıktığını göstermişti.”¹⁷⁶ Yine aynı şekilde Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi Jung da insanların toplum içinde kabul görmeyeceğini düşündükleri özelliklerinin üstünü örtme yoluna gittiklerini söylemektedir ve bunu da “gölge” olarak adlandırmaktadır. Sürrealist sanatçılar da uyanık aklın sanat üretemeyeceğini savunmuşlardır. Bu durum bir anlamda kişinin kendi gölgesiyle yüzleşmesi ve kendini ortaya çıkartması olarak da tanımlanabilmektedir.

Bilinçaltı dünyayı su yüzüne çıkartırken, geleneksel sanatın biçimini değiştirmeyi seçmemektedirler. Böyle bir değişikliğe karşı çıkmaktadırlar çünkü, bilinçaltı dünyanın bilinçli bir hareket olmadığını, akıl ve iradenin söz

¹⁷³ Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, 2005, İstanbul, s.134

¹⁷⁴ Caner Karavit, a.g.e. s.140

¹⁷⁵ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, 2009, İstanbul, s.22

¹⁷⁶ E.H. Gombrich, a.g.e., s.592

sahibi olmadığı bir otomatizm içinde açığa çıkması gerektiğine inanmaktadırlar. Bu açıdan yapıtları da bilinçaltı öğeleri yansıtırsa bile Rönesans ustalarını anımsatan el becerileri göstermektedirler.

Sürrealist sanatçılar, görsel elemanları, biçim, ışık-gölge ve rengi bulgularını betimlemek için kullanmaktadırlar. “*Otomatizmin düzensiz, denetimsiz, patolojik çizgiler etkinliğinin resimler üzerinde oluşturduğu rastlantısal ışıklılığı, bilinçaltındaki ışıkla ilgisi olmayıp, bunlar:*¹⁷⁷ *gözün değil, elin, vücudun, dans ve baş dönmesinin ürünleridir.*”¹⁷⁸

4.11.1 Salvador Dali

*“Bir teşrih masası üstünde
Bir dikiş makinesiyle
Bir şemsiyenin tesadüfen karşılaşması”
Isidore Ducasse Lautrémont¹⁷⁹*

Salvador Dali sürrealizm akımı içinde en önemli yere sahip sanatçılardandır. Resimlerinde düşlerden yola çıkan Dali, düşlerin karmaşık yapısını eserlerine yansıtmıştır. “*Dali, bazı tablolarında, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarını birbirine karıştırarak (...) görünürdeki bu çılgınlığın bir anlamı olması gerektiğini, unutamayacağımız bir şekilde hissettirmiştir bize.*”¹⁸⁰ Dali'nin resimlerinde düşlerde olduğu gibi bazı tasvirler belirginken bazıları net değildir. Örneğin “Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali” (**resim 29**) isimli resmine baktığımızda resmin adından da anlaşılacağı gibi iki yorum görmekteyiz. Bir kadın yüz ve bir meyve tabağı. Resme daha dikkatli baktığımızda ise sağ taraftaki tünel geçen dağ manzarasının bir köpeği de betimlediğini görmekteyiz. Resmin alt kısmında kullanmış olduğu koyuluk ve gölgeler düşün açığa çıkmasını gösterir gibidir.

Dali'nin resimlerinde bir nesne birçok şeyi temsil edebilmektedir. Geçmişte yapılan resimlerde biçimler ve renkler yalnızca tek bir şeyi temsil

¹⁷⁷ A.g.e., s.141

¹⁷⁸ René Paaeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul, s.48

¹⁷⁹ Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, 2009, Ankara, s.77

¹⁸⁰ E.H.Gombrich, a.g.e., s.593

etmekteydiler. “Örneğin kahverengi uzun fırça vuruşları ağaç gövdelerini, yeşil noktalar ise yaprakları temsil ediyordu. Dali, her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkatimizi her renk ve biçimin olası birçok anlamı üstüne çekmiştir.”¹⁸¹



Resim 29: Salvador Dali, “Bir Yüzün ve Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali”

André Breton’a göre Dali’nin resimleri ölüm ile yaşam, gerçek ile düşsel, geçmiş ile gelecek, iletilebilen ile iletilemeyen arasındaki çelişkileri yansıtmaktadır. Ona göre Dali’nin yaptığı, doğada var olan nesnelere betimlenmesinden ziyade, nesnelere arasındaki ilişkilerin çözümlenmesidir.

Dali “Millet’in Angelus’ünün Arkeolojik Anısı” isimli resminde (**resim 30**) Millet’in “Angelus” (**resim 31**) resmine atıfta bulunarak devasa iki figür kullanmıştır. Heykel olarak tanımlanabilecek bu iki figürün gölgeleri yere sert bir şekilde düşmektedir. Resimde küçük figürler diğer figürlerin büyüklüğü karşısında irkiltici bir atmosfer oluşturmaktadır. Alacakaranlık ve ölgün ışıklarla aydınlatılmış resimde Dali, sürrealist şair Lautréamont’un dizelerine de gönderme yapmaktadır. “ Bir teşrih masası üstünde, bir dikiş makinesiyle

¹⁸¹ A.g.e., s.594



bir şemsiyenin tesadüfen karşılaşması”. Bu dize Dalí’nin resimlerini özetler niteliktedir.

Resim 30: Salvador Dalí, Millet’in Angelus’ünün Arkeolojik Anısı



Resim 31: Millet "Angelus" 1859, 53,3x66, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon

4.11.2 René Magritte

René Magritte sürrealizme en uzun süre bağlı kalan sanatçılardandır. Küçük yaşta resim yapmaya başlamış olan Magritte, çocukluğunun dünyasını yetişkinlik döneminde de resmine yansıtmıştır.

Kübizm, Fütürizm ve başka üsluplarla da ilgilenmiş olan ressam, Giorgio de Chirico'nun eserleriyle karşılaştığında oldukça sarsılmıştır. "Magritte, Chirico'nun "Aşk Şarkısı" (resim 32) gibi resimlerde, şiirin resim üzerindeki üstünlüğünü kavradığını öne sürüyordu ve bu kavrayış Suzi Gablik'e göre, Magritte'in gözlerinin dolmasına yol açacak kadar etkiliydi."¹⁸²

"Bu resmin bir kopyasını ilk gördüğünde, sonradan yazdığına göre, şunları hissetmişti: (bu resim) yetenek, ustalık ve diğer tüm o küçük estetik özelliklerin tutsağı olan sanatçıların zihinsel alışkanlıklarından tam bir kopuşu simgeliyordu: bu yepyeni bir bakış açısıydı..."¹⁸³ Magritte'in yapmak istediği şey tam da buydu.

¹⁸² Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev.: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 2011, İstanbul, içinde, James Harkness, *Önsöz*, 1983, s.8

¹⁸³ E.H.Gombrich, a.g.e., s.590

Magritte'in birkaç ara dönem geçirdikten sonra 1925'ten itibaren kendi tarzını bulmuş olarak kabul edilmektedir.

Formel ve maddesel sorunlarla ilgilenmeyen ressam, kendisine sanatçı denmesine kızmaktaydı ve resim yoluyla iletişim kuran bir düşünür olduğunu dile getirmekteydi. Felsefi metinleri sıklıkla okuyan Magritte, Hegel'e, Martin Heidegger'e, Jean- Paul Sartre'a ve Michel Foucault'ya hayranlık duymaktaydı.



Magritte, 1928 yılında yaptığı “İmkansız Denemek” isimli resminde (**resim 33**) koyduğu isim ile örtüşen bir düşünceyi resmetmekteydi. “*Ne de olsa, sanatçıların sırf gördüklerini resmetmeye çalışmaktan vazgeçip yeni deneylere yönelmesini sağlayan şey, gördüklerini bildiklerinden ayırmanın imkansız olduğunu anlamalarıdır.*”¹⁸⁴

Tablodaki ressam, Magritte'in kendisidir. Çıplak bir kadın resmederken görünen ressam, gerçeği kopya ederken aslında yeni bir gerçeklik yaratmaktadır. Rüyalarda nasıl olduğunu anlamadığımız gerçekliği yarattığımız gibi.

Magritte'in resimlerindeki nesnelere basit bir tarzda betimlemesi, tablolarının ardındaki aykırılığı gizler gibidir. “Görüntülerin İhaneti” bunun için iyi bir örnektir. (**resim 34**)

“Bu yapıt, Magritte'in betimlemelerle sözcükleri yan yana getirdiği resimlerinden biridir. Burada bir tabela ressamının yapabileceği bir piponun altına ‘Bu bir pipo değildir.’ sözcüklerinin eklendiğini görürüz. Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tual üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntüye baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bize birtakım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında

¹⁸⁴ A.g.e., s.591

gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur.'Pipo' dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler."¹⁸⁵

Bu resim üzerine düşünmüş ve yazmış olan Michel Foucault şöyle demektedir:

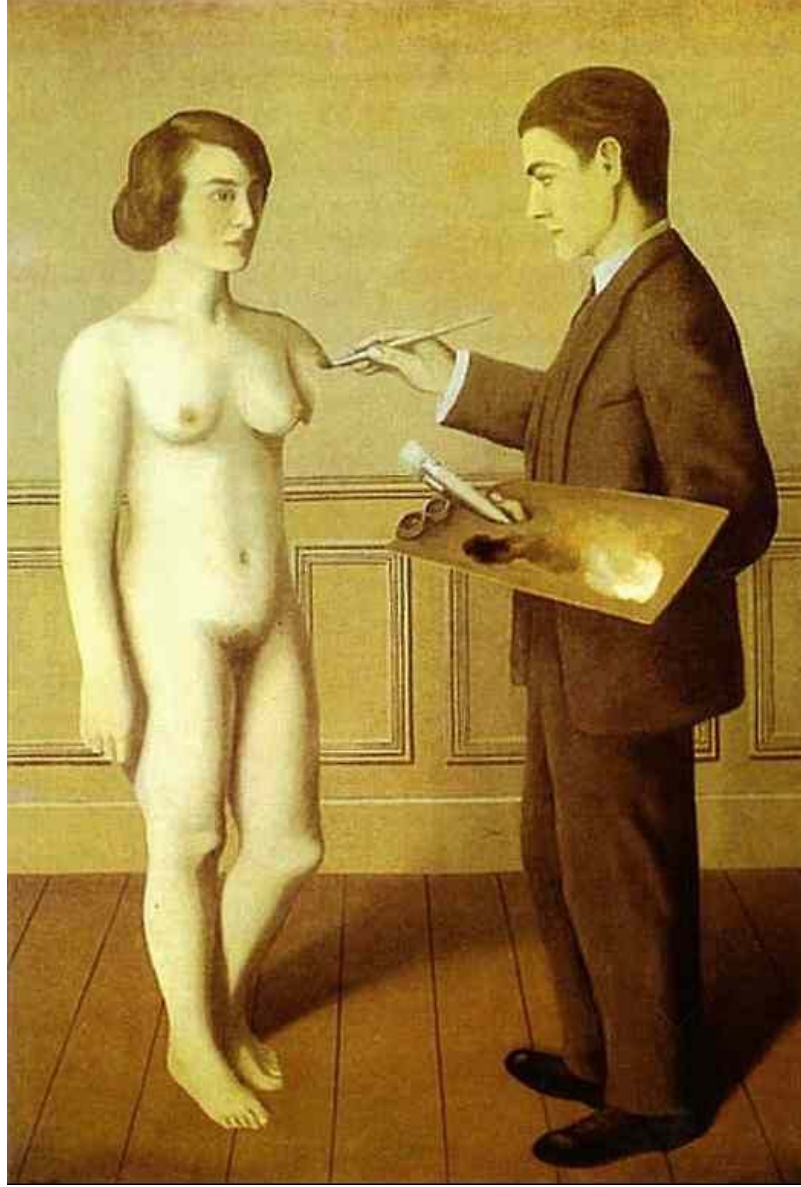
"Sözcükler, kendilerine yüklemek zorunda olduğum kaligrafik geçmişlerinden, desene ait oluşlarını ve çizilmenmiş bir şey olmaları durumunu korumuşlar. Öyle ki, bu sözcükleri kendilerine bindirilmiş (süperpoze) olarak okumam gerekiyor. Bunlar, sözcükleri çizilmeyen sözcükler, görüntünün yüzeyinde, bu bir pipo değildir diyen bir cümlenin yansılarını oluşturuyorlar. (...) Magritte, kaligrafik ikilemeden, imge ile altyazısının tekabülüne dönüyor sadece. Böylece, suskun ve yeterince tanınabilir bir figür, sözünü etmeden, nesneyi özünde gösteriyor ve aşağıda bir ad, 'anlamını' ya da kullanım kuralını, bu görüntüden alıyor. İmdi, altyazının geleneksel işleviyle karşılaştırıldığında, Magritte'in metni çifte bir paradoks. Çünkü bu metin, adlandırılmasının gerekmediği çok besbelli (form çok bilinen bir şey ve sözcük de öyle) bir şeyi adlandırıyor."¹⁸⁶

Sözcükleri, nesnelerin yerine koyma durumu Magritte'in resimlerinde karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. "Ufka Doğru Yürüyen Kişi" (**resim 35**) isimli çalışmasında, ortada sırtı dönük koyu renk paltolu ve şapkalı bir adam görülmektedir. Figür, beş lekenin ortasına yerleştirilmiştir ve bu lekelerin üzerlerinde *fusil (tüfek)*, *fauteil (koltuk)*, *cheval (at)*, *nuage (bulut)* ve *horizon (ufuk)* yazılarını okumaktayız. Lekelerin dağılımları geleneksel resimlere uygun şekildedir. Örneğin ufuk en dipte, bulut yukarıda, tüfek solda ve düşey olarak yerleştirilmiştir. Lekeler, isimlendirildikleri kavramların yerine geçememektedirler. Gölgeleleri, adamın gölgesinin yanına düşen, hacimli kitlelerdir. "Oysa tablodaki formlar kendilerini adlandırmamış olsalar, hiç kimsenin adlarını söyleyemeyeceği kadar belirsizdirler ve gördüğümüz gerçek tabloya (lekeler, gölgeler, silüetler), ortaya koyabileceği figürler dolayısıyla çok bildik, ama koltuk ile atın yan yana getirilmiş olması dolayısıyla acayip bir tablonun görünmeyen olabilirliği de bindirilmiştir (süperpozedir).(...) Magritte, nesneyi aradan çıkarır ve adın kitle üzerinde doğrudan yer almasını

¹⁸⁵ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2004, İstanbul, s. 160

¹⁸⁶ Michel Foucault, a.g.e., s.25-6

sağlar. Nesnenin maddesel yüzeyi iki en uç noktasiyla, yani bir gölge oluşturan kitle ile onu belirten ad tarafından canlandırılır sadece.”¹⁸⁷



Resim 33: René Magritte “İmkansız Denemek” (1928) Tuval Üzerine Yağlıboya, 105,6x81 cm, Özel Koleksiyon

¹⁸⁷ A.g.e., s.39-40



Resim 34: René Magritte "Görüntülerin İhaneti" 1928-9, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 35: René Magritte, "Ufka Doğru Yürüyen Kişi"

4.12 Sanatta Gölgenin Farklı Yorumları

Gölgenin işlenişi dönemler dahilinde önceki bölümlerde işledik. Bu bölümde çeşitli dönemlerden örneklerle gölgenin farklı kullanımlarına dair bir değerlendirme amaçlanmıştır.

“1920’lerde avangard akım, fotoğraf tarafından başlatılan taklide dayalı zaferin tam karşısında bir noktada ona meydan okuyordu. Hem Plinius’un hem de Platon’un mitlerini temellerinden sarsıyordu ve tasvir kendisini bir sürüklenişe bırakıyordu.”¹⁸⁸ Bu dönemde farklı deneysel çalışmaların üretilmesiyle boşluktaki gölge düşüncesi açığa çıkmaktadır. Bu düşüncelerin iki önemli sonucu vardır. İlki gölgenin bağımsız bir imge olarak karşımıza çıkması ikincisi de bir imgeler serisi olmasıdır.

4.12.1 Pablo Picasso

Resimde, farklı yüzeyleri aynı anda görünür kılan nesnelerin ışığı da eşzamanlı olarak farklı açılardan bu yüzeyleri aynı anda aydınlatıyordu. “Böylece Picasso izdaşlarıyla ışık ve gölgenin çabuk geçen etkilerinin kafaları meşgul eden ifadesi olan empresyonizmden daha derin bir motif buldu; kısa öykülerden kendisini bağımsız kılacak bu sanatı büyük bir inançla bu dönemde buluşturdu.”¹⁸⁹

“Uzanan Genç Kızın Silueti” (resim 36) isimli tablosunda Picasso, resmin sağ tarafında

tüm alanı kaplayan bir gölge olarak görülmektedir. Picasso’nun profili resmin merkezinde değildir. “Tersine, çok farklı ölçekte yaratılmış figürlerin doldurduğu bir uzayda, daha çok bir ekleme, yandan gelen bir izdüşüm gibi görünmektedir.”¹⁹⁰ Bu resmin bir başka yorumlanış şekli de gölgenin Picasso olmadığıdır. Kendi imgesi tarafından yaratılmış gölge figürdür. Yaratıcısını



Resim 36: Pablo Picasso, “Uzanan Genç Kız Silueti” (1940) Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm. Özel Koleksiyon

¹⁸⁸ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.202

¹⁸⁹ Caner Karavit, a.g.e., s. 127

¹⁹⁰ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.116

yansıtan tablo içinde, ayna yansımalarına direnir gibi gölgenin ötekiliğini ortaya çıkartmaktadır. Birinin ötekine dönüşme hali söz konusudur.

“ Kadının Üzerindeki Gölge” (**resim 37**) isimli eserinde uzanmış bir kadının üzerine düşen bir gölge görülmektedir. Bu gölge tehditkar bir şekilde uykunun mahremiyetini bozmaktadır. “*Kadının teninin, davetsiz misafirin bakışının değil fakat (yatay ve dişil) vücudunun üstüne düşen (dikey ve eril) gölgenin kızartmış olması dikkat çekicidir. Picasso yaklaşımında aslında birden fazla geleneği bir araya getirir ve bunlardan ikisi birbirine çok iyi uyum sağlar: gölgeyi ressamın imgesi olarak düşünen gelenek ile gölgenin izleyicinin somutlaşmış hali olduğunu keşfeden gelenek. Gerçekte iki konum da birbirine benzer ve, daha yoğun bir sembolleştirme yoluyla, modern Batı resminin öncü statüsünün yeniden ele geçirmesidir.*”¹⁹¹



Resim 37: Pablo Picasso “Kadının Üzerindeki Gölge” (1953) Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.8x 97.8 cm Ontario Sanat Galerisi, Toronto



Resim 38: Pablo Picasso “Gölge” (1953)

Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,5x96,5 cm. Picasso Müzesi, Paris

¹⁹¹ A.g.e., s.121

Bu resminin yanında bir diğer gölge vurgulu resmi “Gölge” (resim 38)ismini verdiği eseridir. İlk resimde alt yapı arzu teması üzerine oluşturulmuştur.

“ Bu tablo şimdi resim sehpasında serinin ikinci parçası olarak durmaktadır. İlk edimi takip eden yolculuk sonucu tamamen değişmiş ve çerçevesi bir forma dönüşmüştür. Kırmızı renk birinci kompozisyonun merkezindeki renk olduğuna göre, ikincisinde radikal bir ‘soğuma’ anı görülmektedir ve bu yüzden de hakim renk mavidir. Her iki sahnedeki özdeş yüzeye seyahat eden gölgenin tavrı, aslında önemli değişikliklere uğramıştır: Artık daha küçük, daha az tehditkardır ve ‘nü’ ile arasında hiçbir temas yoktur.”

4.12.2 Christian Boltanski

Boltanski 1944 doğumlu Fransız sanatçıdır. Eserlerinde, kimlik, ölüm, bellek gibi kavramlar üzerinde durmaktadır. Fotoğraflarında ve enstalasyonlarında temel olarak Yahudi Soykırımı’na göndermede bulunan Boltanski, “’Yapıtlarımla insanları ağlatmak istiyorum, en çok bunu umut ediyorum’ derken, ırkı, etnik kimliği, cinsiyeti, cinsel tercihi olsun her türlü farklılığı yok sayan ya da yok eden zihniyetin tehlikesini göstermeyi amaçlamıştır.”¹⁹²

“Boltanski’nin faaliyetleri, yankısını, filozof Vilém Flusser’ın hepimizin bir geri kazanım toplumunda yaşadığımız savında bulur. Flusser, bu saptamasıyla, sonu gelmez biçimde ele geçirip yeniden kullandığımız nesnelere, duygular ve fikirlerin hayatımıza girip çıkmasını kastetmektedir. Bu doğrultuda, ticari atıklarının geri kazanılmasını psikanalizle yan yana koymuştur (her ikisi de, atılmış ve unutulmuş malzemeleri eleyip bir kısmını alıkoyarak yeniden canlandırmayı ve üretmeyi amaçlayan faaliyetlerdir.)”¹⁹³

Boltanski yukarıda bahsettiğimiz eğilimlerden ilkinine yakın durmaktadır. Gölgeyle olan ilişkisini kendi sözleriyle inceleyelim:

“Gölgelerle pek çok şey arasında ilinti kurarım. Çünkü her şeyden önce bunlar bize ölümü hatırlatır. (‘Gölgeler ülkesi’ diye bir deyimimiz yok mudur?) Ve daha sonra, tabii ki fotoğrafla olan bağlantısı gelir. Demek ki gölge bilinen ilk fotoğraftır. Bir zamanlar Paris’teki Pompidou Centre’da bir dev fotoğraflar sergisi açmıştım. Bu serginin Bonn’da ve daha sonra da Zürih’te devam etmesi umuluyordu, ama ağır çerçevelerin nakliyesi son derece sıkıntı vericiydi. Ben de daha hafif şeylerle çalışayım, hatta

¹⁹² Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2009, İstanbul, s.298

¹⁹³ Nicolas De Oliveria, Nicola Oxley, Michael Petry, Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı, çev: Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2005, İstanbul, s. 133

cebime sığınsınlar istedim. Sadece minicik bir kuklayı yansıtarak geniş bir gölge elde edebileceğimi farkk ettim. Nihayet en az yüküyle seyahat edebilecek ve tinsel imgelerle çalışabilecektim. Tabii ki Platon'un mağarası vardı, ama itiraf etmeliyim ki bunu daha sonradan öğrendim. Ama gölgenin ayrı zamanda içsel bir aldaticılığı vardı. Kendi gölgemizden korktuk, demez miyiz? Gölge bir sahtekardır: Bir aslan boyutunda görünür ama gerçekte mikroskobik bir karton figürden daha büyük değildir. Gölge, içimizdeki deus ex machina'nın (makineden çıkan tanrı) tasviridir. Gölge bir illüzyon olmasından dolayı saf bir tiyatro gibidir ve bu yönüyle bende merak uyandırır... Beni gölgelere bu denli çeken şey, ömürlerimin çok kısa oluşudur. Ani bir parıltıda kaybolabilirler; reflektörler kapatıldığında ve mum söndürüldüğünde artık ortada hiç birşey yoktur.”¹⁹⁴

Boltanski'nin gölge anlayışı Platon'u andırışı ve ölümün sembolize edildiği toplamında bir sentez olarak karşımıza çıkmaktadır. En vurucu yanı ise gölgeyi “cebine sokup” istediği zaman çıkartabilmek düşüncesidir. **(resim 39)** Boltanski'nin kısa ömürlü suretlerin dansı konusu Andy Warhol'da karşımıza çıkmaktadır.



Resim 39: Christian Boltanski “Gölgeler”(1986), Kunsthalle Hamburgda yerleştirme

4.12.3 Andy Warhol

1928 doğumlu ABD’li sanatçı Pop Art akımının en önemli temsilcilerindendir. “*Pop sanat için pek çok eleştirmen, Soyut Dışavurumculuk’a karşı bir sanat akımı olduğunu ileri sürmüşlerdir.*”¹⁹⁵ Pop

¹⁹⁴ C.Boltanski, *Inventar*, 1991, Hamburg, s.73-5’den aktaran Victor I. Stoichita, a.g.e., s.203

¹⁹⁵ Lawrence Alloway, *American Pop Art*, Macmillan Pub., New York, 1974: 3-23’den aktaran Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, 2003, Ankara, s. 140

sanat var olan işaretleri alan ne soyut ne de gerçek olan bir sanattır. “*Edward Lucie- Smith, Pop resmi tanımlamaya kalkışanların bu resmin ardında fazla bir şey bulamayacaklarını söylemiştir. Ona göre, bu resmin en önemli yanı stil düşüncesini eritmesidir.*”¹⁹⁶ Bu özellik Warhol’da görülmektedir. O el yapımı eser fikrini ortadan kaldırmak istemiştir. Fotografik görüntüyü kendi amaçları doğrultusunda kullanan Warhol, böylelikle hem el yapımından uzak durmuş hem de popüler kültürün en önemli aracını kullanmış olmuştur.

Warhol’un resimlerinde imge, yansıtma, illüzyon görülmektedir ancak düş, duygu ve derinlik yok olmuş durumdadır. Bu bağlamda Baudrillard, Warhol’u simülakr düşüncesi ışığında incelemiştir:

“Modern sanat, nesnenin yapıçözümünde çok ileri noktalara varmıştı, ama sanatçının ve yaratıcı eylemin hiçe indirgenmesinde Warhol daha ileri gitmiştir. Onun züppeliği buradadır: ama bu bizi sanatın tüm yapmacıklıklarından kurtaran bir züppeliktir. Tam olarak otomatik (istem-dışı) bir züppeliktir bu. Picabia’da, Duchamp’da makine, istem-dışı düzenek niteliğiyle, yani modern dünyanın otomatik gerçekliği olarak değil de, gerçeküstücü mekaniklik niteliğiyle bulunur. Warhol ise doğrudan istemdışı makinelikle özdeşleşir; görüntülerine bulaşıcı gücünü kazandıran da budur. Sıradanlıkla sıkı fıkı olsalar da, öteki sanatçıların, görüntülere ilişkin bu zincirleme tepki gücü yoktur. Çünkü, gerçek züppe olmamışlardır, sadece birer sanatçıdan ibarettirler. Bunların yapıtları yapaylığın yarı yolunda kalırlar. Onlar da temsiliyetin gizini yitirmiş olmakla birlikte, bu durumun, aslında makinesel (istem-dışı) züppelik içinde bir tür intiharı içerebilen sonuçlarını değerlendiremezler.”¹⁹⁷

Bu bölümde New York’taki Heimer Frederich Galerisi’nde açmış olduğu “Gölgeler” (**resim 40**) adını verdiği 66 tuvalden oluşan resim sergisi üzerinde duracağız. 66 sayısı tekrar etme düşüncesini vurgulamakta ve gizli bir tedirginlik uyandırmaktadır. Antik dönemlerdeki sayı bilimine göre 66 sayısı şeytanın, 666 sayısı da kıyametin sembolleri sayılmaktaydı. Sergideki resimleri geleneksek resimler olarak değerlendirmek zor olacaktır. Çünkü formları, içerikleri ve sergilenme biçimleriyle bunun çok dışındadır. “*Warhol ipek baskı yöntemiyle imgeleri üzerine aktardığı polimerler kullanmıştır. Bu nadir*

¹⁹⁶ Edward Lucie- Smith, *Pop Art*, ed. Nikos Stangos, *Concept of Modern Art*, Thames and Hudson, 1991, London, s.228’den aktaran Hakkı Engin Giderer, a.g.e., 141

¹⁹⁷ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, Çev.: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, 1998, İstanbul, s.95

görülen kombinasyon, fotoğrafçılıkta kullanılan tekniklerle beraber el işçiliğinin de bir arada kullanılmasına olanak sağlar.”¹⁹⁸

Warhol’un “Gölgeler”i hakkında Jane Bell şöyle söylemektedir:

“ Gölgeler, ipek baskı tekniği ile –neredeyse bütün bir pop art’taki sakin, pürüzsüz yüzeyi ile kendisini reddeden- boyanmış bir arka plan üzerine yapılmıştır. Fabrika’daki arkadaşlarından her zamanki gibi biraz yardım almayı kabul etmiş olsa bile, Warhol’un olduğu şüphe götürmez –cömert tensel el- bu tabloların her yerinde varlığını hissettirir.”¹⁹⁹

Tüm serinin, mekanik tekrarlar tarafından yönetilen bir dünyadaki fırça darbeleriyle meydana gelmiş bir oto-portre olduğu ileri sürülebilmektedir. Yine sergi ile ilgili bir eleştiriye kulak verecek olursak:

“ Altmış adet büyük (193x132 cm) tuval tüm galeriyi dolduracak biçimde dayanmıştı. Parlak akrilik renkler yüzeyleri kalınlaştırmıştı ve bir ya da iki düzenlemede boyanın birikmesi ele alınmış gibiydi. Warhol’un basın bildirisi her tuvalin aynı imgeyi içerdiğini ifade etmektedir; öyleyse bu, incelediğim iki tablonun aynı imgenin pozitif ve negatif yorumları olduğu anlamına gelebilir mi? Bir tanesi bir aleve, çakmağa ya da gaz lambasına benziyorsa, ikincisi bir boşluğa benzeyecektir. Ama bu spekülasyon aldatıcıdır, çünkü imgeler açıkça figüratif değildir. Bununla birlikte, bu sergide suçluluğun bir *Blow-up* niteliği vardır; her bir tuval söze dökülmeyen olayların abartılmış büyüklükteki fotoğraflarına benzemektedir.

Blow-up yapılan bu atıf iki misli doğrulanır, zira düzenlenişleri, bu imgelerin sanki bir sinema filminin kareleri gibi ardışık olarak okunması gerektiği izlenimi uyandırır. Son derece sinematik. Tuvallerin üzerindeki renkleri olası bir hikaye için incelerken, fark ettim ki, saat yönünde yorumlarsam, ilk 60 tanesinin asit renkleri, son yarım düzinede yerlerini gümüşe, siyah ve beyaza bırakmakta. Bu bir karar mı?

Bunu anlamak için ne yapmalıyım? Warhol beni dedektifi oynamaya zorluyor. Aklım kanıt bulma düşüncesiyle dolu. Eleştiri sanki bir polisiye görev ve ben de burada parmak izi bürosundayım.”²⁰⁰

Eleştirmenler birbirlerinden farklı şekilde düşünüyor olsalar da birleştikleri nokta “Gölgeler”in muammalı oluşudur.

Andy Warhol, De Chirico’dan oldukça etkilenmiştir. “Gölgeler” serisiyle de De Chirico kendi gölgeler dünyasını Warhol’a aktarmıştır. Warhol’un sergi için çalışmaya başlaması De Chirico’nun ölümüyle aynı zamanda denk gelmektedir. Bir anlamda Warhol, De Chirico’ya borcunu ödemiştir.

Warhol ile yapılan bir röportajda De Chirico için şöyle demektedir:

¹⁹⁸ Victor I. Stoichita, a.g.e., s.205

¹⁹⁹ A.g.e., s.205

²⁰⁰ A.g.e., s.208

“Onun çalışmalarını çok seviyorum. Sanatını ve bir de aynı resimleri tekrar tekrar yinelemesi fikrini seviyorum. Bu fikri öyle çok sevdim ki, bunu yapmanın harika olabileceğini düşündüm. (...) De Chirico aynı imgeleri tüm hayatı boyunca tekrarlamıştı. İnaniyorum ki, o bunu sadece insanlar ve satıcılar istedi diye yapmadı, o bunu sevdiği için ve tekrarlanan görüntülerin kendini ifade etmenin bir yolu olduğunu düşündüğü için yaptı. Bu belki de ikimizde de ortak olan şeydir.(...) Farklılık? Sürekli olarak, yıllar boyu tekrarladığı şeyi ben de aynı günü, aynı resimle tekrarlayarak yaptım. (...) Bu birinin kendini ifade etme biçimidir!... Benim bütün imgelerim aynıdır (...) ama aynı zamanda da farklıdır. (...) Renklerin ışığına, zamana ve ruh haline göre değişirler. Hayat da kendini tekrar ettikçe değişen imgeler dizisi değil midir?²⁰¹

Warhol'un çizdiği sınır oldukça önemlidir. Metafizik resmin temeli olan, ayınının tekrar edilmesi fikrini vurgulamaktadır.

“Gölgeler” serisinde her tuval bir gölgenin yansıması niteliğindedir. Her orijinal aslında birer kopyadır. Tuvaller dünyayı yansıtmakta ve dünyada sonsuz bir sahnenin tekrar kopyalanmasıdır. Bu nedenle bu sergi Platonik bir mağaraya dönüştürülmüş şekildedir.



Resim 40: Andy Warhol, “Gölgeler” (1978) Andy Warhol Müzesi’nde (Pittsburg) yerleştirme, Tuval Üzerine İpek Baskı Mürekkebi ve Sentetik Polimer Boya, her bir tuval boyutu 193x132,1 cm

4.12.4 Lorient ve Mélia

Fransız sanatçılar Lorient ve Mélia, sinema tarzı görüntüler elde edebilmek için optik yanılsamalar ve ışık oyunları oluşturmaktadırlar.

“Dikkatle serpilmiş döküntüler, büyük bir titizlikle düzenlenen yıkıntıların

²⁰¹ A.g.e., s.210

üzerinde dolaştırılan ışığın neden olduğu görüntülerin yaratılmasını sağlayan malzemeler olarak kullanılmıştır. Orijinal malzemeler sanki bir arkeolojik kazıdan çıkarılmış gibi görünürken, bu sürecin sonunda elde edilen görüntüler de bir sinematik ışık gösterisi formunu almaktadır.”²⁰²

“Ready Made China” isimli çalışmada, peyzaj, üstüne kırık cam parçaları tutturulmuş bir bisiklet tekerliğinin gölgesi ile oluşturulmuştur. (resim 41)



Resim 41: Loriot ve Mélia, “Ready Made China” (2000)

4.13 “Camera Obscura” ve Fotoğrafta Gölge

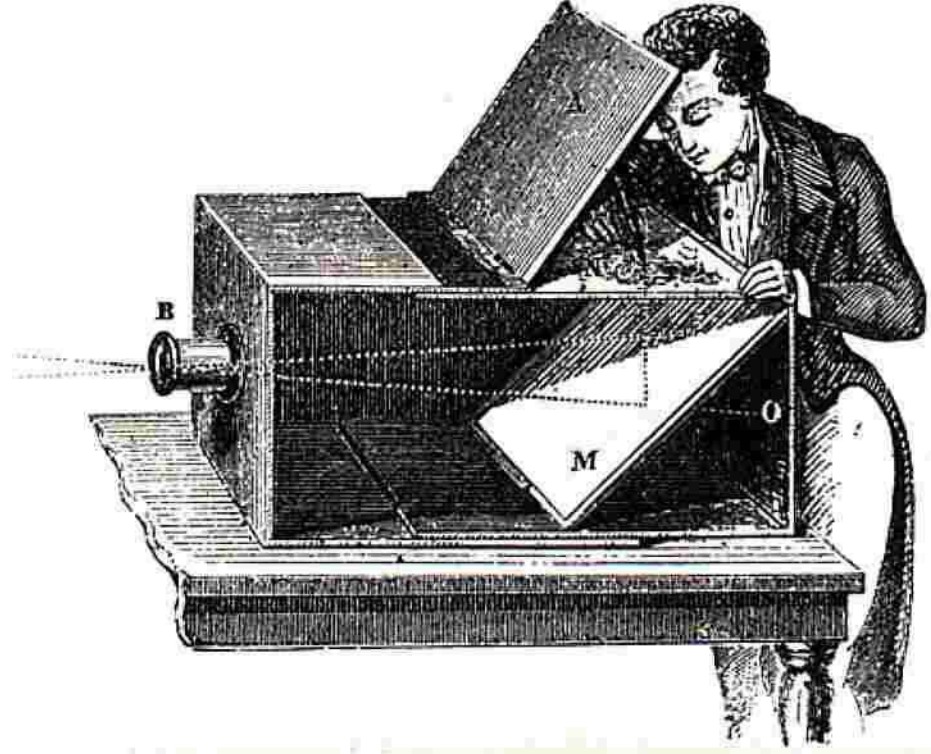
Işığı resimden devralan fotoğraf, kendi araç gereçleriyle “ışıkla resim yapmak”²⁰³ amacındadır. Uzun süre boyunca siyah/beyaz ile anlatım sağlandığı için, fotoğraf gölge ve ışığın önemli temsilcilerindedir. “Camera Obscura”dan türemiş olan fotoğraf, karanlık kutularda doğmakta ve karanlık odalarda işleminden geçmektedir. Günümüz teknolojisinde çok farklı boyutlara ulaşmış olsa da temellendiği nokta budur. “Camera Obscura” (resim 42) Latince’de karanlık oda anlamındadır. Kamera oda, obscura ise karanlık demektir.

“Güneşli bir günde, üzerinde minicik bir deliği olan bir odadan girdiğinizde, deliğin karşısındaki duvar yüzeyinde bir görüntünün oluştuğuna tanıklık edebilirsiniz. Bir sihir gibi görünmekle birlikte bu

²⁰² Nicholas De Oliveria... a.g.e., s.152

²⁰³ Samih Rifat, *Fotoğrafın Gölgeleeri*, Sanat Dünyamız, a.g.e., s.151

oluşum, eskiden beri bilinen basit bir fizik kuralına dayanır. Doğru boyunca yol alan ışık yansıtıcı bir objeye çarptığında, bazı ışık ışınları geri yansır. Yansıyan ışık ışınları çok ince bir malzemedan yapılmış çok küçük bir delikten saçılmaksızın geçebilirler.”²⁰⁴



Resim 42: Camera Obscura

Bu ışık ışınları deliğe paralel tutulan bir yüzey üzerine düşürüldüğünde yansıtılan cismin ters bir görüntüsü elde edilmektedir. Çinli filozof Mo Ti, çok küçük bir delikten geçen ışığın yarattığı ters görüntüyü, M.Ö. 5. Yüzyıl'da yazılarında belirten ilk kişidir. “Yine bir Çinli, Yu Chao-Lung, 10. yüzyılda, bir tür tapınak olan pagodaların mimari modelini, bir perde üzerinde görüntüler oluşturmakta kullanır. Ancak, bu gözlem ve deneyler görüntünün oluşumuna ilişkin geometrik bir teori oluşturulmasına yetmez. M.Ö. 4. yüzyılda, Aristoteles "Problem" adlı çalışmasında iğne deliği de denilen küçük bir delikten elde edilen görüntünün oluşumunu yorumlamaya çalışarak; güneş tutulmasıyla ilgili sorularına yanıt arar ama doyurucu bir açıklama getiremez.”²⁰⁵

²⁰⁴ <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm>

²⁰⁵ A.g.k.

10.yüzyılda yaşamış olan Alhazen adıyla da bilinen Arap fizikçi ve matematikçi İbn Al-Haitam, yaptığı üç mumlu deneyinde, arklı açılara yerleştirdiği mumlar ile duvar arasına üzerinde küçük bir delik olan bir perde koyar, görüntünün yalnızca küçük delikten gelen ışık ile şekillendiğini görür ve sağdaki mumun sol tarafta görüntü oluşturduğunu notlarına ekler. Alhazen'in bu çalışmaları 13. Yüzyılda Avrupa'da değer görmüştür.

“İngiliz filozof ve eğitim reformisti Roger Bacon, Arap yazmalarından öğrendiği ‘karanlık kutu’nun ayrıntılı bir tanımını yapar. Rönesans'ın büyük ustası Leonardo da Vinci, iğne deliği görüntü oluşumunu perspektifle ilgili çalışmalarında ‘Varsayalım ki, güneş, bir binayı, bir meydanı ya da doğal güzelliğe sahip bir alanı aydınlatsın. Böyle aydınlanan bir mekanın karşısında duran, gölgedeki bir evin duvarına minik bir delik açalım; işte o zaman aydınlatılan tüm nesnelerin görüntüleri ışıkla bu delikten taşınır ve evin iç duvarında ters olacak şekilde belirir.’ İfadesiyle tanımlar.”²⁰⁶

1475 yılında Rönesans matematikçisi ve astronomu olan Paolo Toscanelli, Floransa Katedrali'nin penceresine bir delik açarak, deliğin çevresine bronz bir bilezik yerleştirmiştir. Bu delikten güneşli günlerde geçen ışınlar, öğleüstü katedralin zeminini “öğle işareti” olarak ikiye bölmektedir. Bu “öğle işareti” o dönemde saat yerine geçmektedir.

“1580'de Papalık astronomları, Roma'daki Vatikan Gözlemevi'nde, Katedral'dekine benzer bir öğle işaretiyle bir küçük deliği (iğne deliği), 11 Mart kabul edilen bahar ekinoksunun Papa 13. Gregorius'un öne sürdüğü üzere 21 Mart olduğu iddiasını kanıtlamakta kullanırlar. İki yıl süren dikkatli bir izleyişin ardından Papa 13. Gregorius on günlük bir farkla Jülyen takvimini düzeltir; böylece bugün de geçerliliğini sürdüren Gregoryen takvimi yaratılır. Bir iğne deliği kameranın ilk resmi gökbilimci Gemma Frisius'un "De Radio Astronomica et Geometrica" adlı kitabında çizim olarak yer alır (1545). Astronom olan Gemma Frisius 1544'teki güneş tutulmasını incelemek üzere karanlık odasında iğne deliği kullanır.”²⁰⁷

“Camera Obsurca”ismini ilk kullanan ise, 1571-1630 yıllarında yaşamış olan Johannes Kepler'dir. Onun zamanında bu isim ressamaların manzara yapmakta faydalandıkları, mercekli bir oda ya da kutu anlamına gelmektedir. Mercek kullanımı görüntüyü daha parlak hale getirirken, görüntünün belirli bir uzaklığa kadar odaklanmasına olanak sağlamaktadır. 1620'lerde Kepler taşınabilir bir camera obsurca yapmıştır ve daha sonraki zamanlarda da

²⁰⁶ A.g.k.

²⁰⁷ A.g.k.

çizimlerden de faydalanılarak birçok camera obscura üretilmiştir. Ressamların sıkça faydalandıkları bu araç 18.yüzyıla gelindiğinde yerini fotoğraf makinelerine bırakmaya hazır hale gelmiştir. Caravaggio'nun da resimlerini yaparken camera obscuradan faydalandığı bilinmektedir.

Işıkla resim yapma tekniği olan fotoğraf, ışığın ikizi, tersi ve negatifi var sayılan gölge olmadan düşünülemez. Fotoğraf sanatçısı Edouard Boubat “Fotoğraf bir ışık okuludur” demektedir. Işığın türlü hallerini yakalamayı, beklemeyi öğretir diye de devam etmektedir. Samih Fırat, bu sözcüğün



Resim 43 Man Ray, Montparnasse'lı Kiki, 1926

yerine gölgeyi koyar ve şöyle der “Fotoğraf bir gölge okulu!” Kuşkusuz ikisidir de. Tek fark ışığın fotoğrafta görünümü gölgeye göre daha zordur. Işık hissedilen bir şey özelliğindeyken gölge görünürdür.

Fotoğraf sanatında da gölge ile ön plana çıkmış çalışmalar bulunmaktadır. Man Ray'in bir Montparnasse'lı Kiki portresi (**resim 43**), Andre Kertész'in çatalı.(**resim 44**) Bu gibi örneklerden anlaşılan gölgenin fotoğrafın teması olarak kullanılabilirliğidir.



Resim 44 Andre Kertész

4.14 Sinemada Gölge Kullanımına Örnek: Alman Dışavurumculuğu

Sinemada gölge kullanımı en çok korku filmlerinde, karanlıkta geçen dedektif filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın heyecanlandırma (Hitchcock, örneğin) ve duygulandırma (Wenders ve Luc Besson) aracı olarak kullanılmasında yönetmenin seçebileceği görsel oyunlardan biridir.²⁰⁸ Teknolojik özelliklerinden dolayı gerçekliğe en yakın sanat dalı olan sinema, gölgeden ifade olarak en iyi şekilde faydalanmaktadır. Bu durumu en kapsamlı olarak Alman dışavurumcu sinemasında görmekteyiz. Dışavurumcu sinemada gölge estetiğinin özelliklerini görmemiz mümkündür.

Robert Wiene ve Willy Hameister'in "Doktor Caligari'nin Muayenahanesi" isimli filminden ünlü bir sahnenin görseli ile başlayalım (**resim 45**). Bu sahnede doktoru solda ve devasa gölgesini ise sağ tarafta görmekteyiz. "*Gölgenin izdüşümünün ait olduğu kişiden çok daha büyük olması dikkat çekicidir. Bu durum, bir kişinin içsel kişiliğinin dışsallaştırılmasıdır.*"²⁰⁹ Kamera sanki kişinin içine girmiş ve içinde olanları duvara yansıtmış gibidir. Bu dışsal imge kişinin karakterini dışarı çıkartmıştır.

" Gölge eşzamanlı bir dışa taşma, bir deformasyon ve Caligari'nin ruhunun içsel perdesi üzerine yansımış olarak sunulmuştur. İzdüşüm, deformasyonlar aracılığı ile düzenlenişi açar: Profil belli belirsiz bir insanımsılık taşır ve açılan yumruk büzüşmüş parmakları ortaya koyar. Eller üzerindeki bu vurgu düşüncenin temaya aktarılması için kullanılmış bir araçtır; bu durumda gölge aktif bir araç olabilir (ki öyledir), kötülüğün bir aracıdır."²¹⁰

²⁰⁸ İsmail Ertürk, *Sinemadaki Gölgenin Kaynağı Nerede?- Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları*, Sanat Dünyamız, a.g.e., s.157

²⁰⁹ Victor I. Stoichita, a.g.e.,s. 152

²¹⁰ A.g.e., s.152



Resim 45: Doktor Caligar'inin Mayenehanesi Filmi'nden

Bu film, kişilerin psikolojik tanımlanmasına girmemektedir. Davranışların, kıyımların psikolojik açıklaması yoktur. Filmdeki karakterler kötülüğün soyutlanması niteliğindedir. Dışavurumculuğun ilk örneği olan bu film, eğik açılar, aydınlık ve karanlık, abartılmış perspektifler ile gölgelerin filmi olarak görülmektedir. “Gerçekçiliği bilinçli bir biçimde olumsuzlamış; iç dünyaları, öznel bir biçimde yansıtmayı amaçlamış Alman dışavurumculuğu için Dr. Caligari, gölgeyi ve aydınlatmayı, ruhun, karanlık ile aydınlık arasında sallanışını gösterme çabasıdır”.²¹¹ Alman film kuramcısı olan Kracauer, bu filmi “Caligari'den Hitler'e” isimli kitabında Hitler'in ve Nazilerin erken gölgesi olarak tanımlamaktadır. Ona göre, gölgeler filminin kendisi gelecek bir kötülüğün gölgesi olmuştur. Sinema üzerine oldukça düşünmüş olan Gilles Deleuze, “Sinema” isimli kitabında, gölgeyi Murnau'nun “Tartuffe, Nosferatu ve Tabu” isimli filmlerini örnek vererek gelmekte olan tehlikenin sinemasal imgesi olarak tanımlamaktadır.

“Nosferatu” da ki bir sahne özellikle dikkat çekicidir (**resim 46**). Filmde merdivenleri çıkmakta olan bir silüet görülmektedir. Görülen silüet, vampirin kendisi midir yoksa gölgesi midir çok belli olmamaktadır. Vücutundaki deformasyon gölge olduğuna dair izlenime neden olabilmektedir. Ancak bilinen bir geleneğe göre vampirlerin gölgesi yoktur. O halde, bu silüet bir gölge değildir. “O yeraltı dünyasının, kapıların, koridorların ve merdivenlerin

²¹¹ İsmail Ertürk, a.g.e., s.158

*Freud'a özgü bilinçsizliğin çizgisinde oluşturulmuş bir dünyanın sakinidir. Bu ışık altında görünen odur ki, yönetmenin işlevi aslında 'gölgelere hükmetmek'tir.'*²¹²



Aydınlığın ve **Resim 46: "Nosferatu" Film'inden Sahne**

karanlığın karşıt oluşu en

çok Murnau'da belirginleşmektedir. Abd'li sanat tarihçisi Angela Dalle Vacche, "Sinema ve Resim" isimli kitabında Murnau'nun 19.Yüzyıl Alman romantik ressam Caper David Frederich'in resimlerinden etkilenmiş olduğunu dile getirmektedir. Resimlerdeki genişlik ile ilişkilendirilen ruh yalnızlığının Murnau'nun filmlerinde ortaya çıktığını söylemektedir.

"Sinema, alacakaranlığı günışığına yeğleyen Alman ruhuna yeni sanatsal olanlar sağlıyordu. Faustçu ruhları çevreleyen mekan aydınlık değildir; karamsarlık ile kararmıştır. Eisner'e göre, düşünür Spengler, Rembrandt'ın kahverengisini, Faustçu ruhun rengi olarak seçer. 1890'da yayımladığı bir kitabında, Alman sanat tarihçisi Julius Langbehn, Rembrandt'ım melankolik koyu renklerinde varoluşun karanlık yüzünü görür. Rembrandt'ın resimlerinde, aynen alacakaranlıktaki gibi, karanlık daha siyah, aydınlık daha açıktır. Hölderlin de, gönlünün alacakaranlıkta dingin olduğunu söylemiştir. Ve sormuştur, 'Acaba bu alacakaranlık bizim özümüz mü?' 'Gölge, ruhumuzun vatanı mıdır?' Mistikliğin kuramcısı Spengeler'e göre, gece bedenleri eritir içinde, gündüz de ruhları."²¹³

Lang ve Murnau ile doruklara ulaşan Alman dışavurum sineması böyle bir gelenekten gelmektedir. Lang "Metropolis" (**resim 47**) isimli filminde aydınlık ile karanlık arasındaki geçişlerle oluşturduğu karşıtlıklarda görülmektedir bu. "Metropolis" 1927 yapımlı bilim kurgu filmidir ve Alman dışavurum sinemasının en önemli örneklerindedir. Konusunu işçiler ve yöneticilerden alan film, kullanılan grafik düzenleme ve imajlar şehrin bir makine olduğunu ifade etmeyi amaçlamaktadır. İşçilerin yürüyüşleri, hareketleri de birer makineyi andırmaktadır. Bilinçli yapılmaktan ziyade

²¹² Victor I. Stoichita, ag.e., s.154

²¹³ İsmail Ertürk, a.g.e., s.160

içgüdüsel niteliktedir. Yer altında çalışan işçilerin siyah giysileri, mekanik hareketleri ile yer üstünde yaşayanların bembeyaz giysileri, açık gökleri ve özgür hareketleri mükemmel bir zıtlık oluşturmaktadır.



Resim 47: "Metropolis" Film'inden Sahne

*"Karanlık ve aydınlığın karşıtlığına, nesnelere geometrik bozuşumu da eklenince; dışavurumcu sinemada, canlı ve cansız varlıkların ayrı dünyaları, bu iki dünyanın, birbirine soyut anlamda dönüşmelerini etkili bir görsellikte anlatma olanağı doğar. Gölge ve geometri kullanımıyla, canlılar dünyası cansızlarınkine yaklaşırken; cansız dünya yaşayan bir özellik kazanmaya başlar gibidir."*²¹⁴

Özü itibariyle, ruhun kötülüğe yakın olan bölümüyle ilgilenmektedir Alman dışavurumculuğu. Bu tarz sinemada aydınlık düştüğü yüzü biçimsizleştirmektedir. Çizgiler yok olurken canlı varlıklar cansız varlıkların dünyasına taşınmış gibidir. "Bu bağlamda Deleuze, dışavurumcuların bu etkiyi yakalamak için Goethe'nin "Renk Kuramı"ndan"²¹⁵ faydalanmış olduklarını dile getirmektedir.

²¹⁴ A.g.e., s.161

²¹⁵ "Görme işlemini retinanın aynı anda iki zıt durumda olması olarak tanımlayan Goethe, aynı anda ışığın ve gölgenin ara derecelerini ve rengin farklılıklarını algıladığımızı söylemiştir. Soluk çalmak için soluk vermek gibi göz karanlıkta aydınlık, aydınlıkta da karanlık ister. Zıtlıkların bu şekilde aktivitesini gözleyen Goethe, renk çemberini tanımlayıp birbirini

4.15 Gölge Oyunu

“Bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılmasına gölge oyunu diyoruz. Burada “gölge” sözcüğü de yanıltıcıdır, çünkü her zaman söz konusu gölge değildir.”²¹⁶

Cava’da erkekler perdenin arkasında kuklaların kendilerini izlerken, kadınlar ön tarafta gölgelerini ya da perdeye izdüşümlerini izlemektedirler. Bir çok kaynakta gölge oyunun kökeninin Çin olduğu söylenmektedir. İlhan Hınçer, camın henüz bulunmadığı dönemlerde Çin’de perdeler kağıt yapıştırılmış ve ışık yakıldığında içeridekilerin gölgeleri kağıda yansımış bu da gölge oyunun doğmasına neden olmuştur demektedir. “Alman Türkolog ve doğu bilimci Dr. Jakob’un görüşüne göre ‘Çin gölgeleri, yani hayal oyunu, ilk defa milattan evvel 121 tarihinde Vu adındaki Çin imparatoru zamanında ortaya çıkmıştır. Bir oyuncu, imparator Vu’ya ölen eşinin hasretini gidermek için perde arkasında onun hayalini göstermiştir.’”²¹⁷ Prof. Metin And ise Şav Wong isimli bir Çinli’nin, hükümdarın üzüntüsünü hafifletmek için sarayın odasına gerdiği beyaz bir perdenin arkasından, bir kadının gölgesini ölen eşinin hayali olarak sunar demektedir.

“Bazı kaynaklarda ise gölge oyununun Hint kökenli olduğu yazmaktadır. M.Ö. 2 yüzyılda (160-140) Hindistan’da ortaya çıkan oyun, Güneydoğu Asya’da özellikle Çin, Tayland, Japonya ve Endonezya’da ilgi toplamış, medeniyetlerin gelenekleri doğrultusunda şekillenmiştir.”²¹⁸

Çin ve Türk gölge oyunlarında deri ve derin üzerindeki boyalar saydamlaştırılmış olduğundan, perdede gölgelerinden ziyade kendileri belirgindir.

bütünleyen (complementary) renkleri belirlemiştir. Goethe’nin ana renkleri aydınlığa en yakın renk olarak tanımladığı sarı, karanlığa en yakın renk olarak tanımladığı mavidir. Bu iki renkten diğer renklerin oluşturulabileceğini söyler.” Yavuz Seçkin, F.Acar Savacı, *Goethe’nin Yaşamsal Diyalektiğinin Renksel ve Formsal Morfolojisine Bir Yaklaşım*, s.2, www.iyte.edu.tr/~acarsavaci/GOETHE.doc, Erişim: 09 Nisan 2013

²¹⁶ Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, Ankara, s.13

²¹⁷ İhsan Hınçer, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1959, no:119’dan aktaran Gözde Çolakoğlu, *Gelenekten Beslenen Karagöz*, Folklor/ Edebiyat Dergisi, C.12, S.46, 2006, Ankara, s.545, <http://turkoloji.cu.edu.tr>, Erişim 10 Nisan 2013

²¹⁸ Keith Rawlings, *Deeper Investigations, Observation on The Historical Developments’dan* aktaran Gözde Çolakoğlu, a.g.y., s.545

Gölge oyunu Asya'nın geniş bir kesimine özgüdür. Orta Doğu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Avrupa'da da olmasına rağmen buralara Asya'dan daha sonra gitmiştir.

“Asya denince bunu üç kesimde ele almak gerekir. Önce Güney Asya: Burada Hindistan söz konusudur.(...) Bundan sonra gölge oyununun en canlı olduğu yer Güney Doğu Asya'dır: Endonezya (Cava ve Bali), Malezya (Singapur'u da buraya katabiliriz), Thailand, Kamboçya ve Laos. Üçüncü bölge ise Uzak Doğu Asya'dır: burada Çin'i buluyoruz.”²¹⁹

4.15.1 Asya Gölge Oyunu

Asya tiyatrosunun bizim geleneksel tiyatromuzda da görülen üç önemli özelliği bulunmaktadır. (resim 48)

1.Seyircinin katılıcılığı: Asya tiyatrosunda seyirci günlük yaşam ile aynı şekilde düşünmektedir. Tiyatro gündelik hayatın doğal bir uzantısıdır. Oyuna katılır, yemek yer, uyur. Oyuna ilgisini vermek zorunda değildir çünkü anlatılan zaten bildiği şeylerdir. Bu açıdan seyircinin ilgisini çekecek olan yorumlanmıştır. Tiyatro akla değil ruha hitap etmektedir. Dinsel olaylarda tiyatro ile kutlanmaktadır. Gölge oyunu seyirciler arasında bir yakınlık yaratmaktadır. Bir temsil boyunca yaş, sınıf, seyirci ve oyuncu farkı gözetilmez hepsi birdir.

Seyirciler içinde önemli biri varsa, onunla ilgili sözler söylenmektedir. Cava'da gölge oyunu oldukça sevilmektedir. Halk arasında oldukça yaygındır. Dinsel törenlerde de oynatıldığı için toplumun her kesimi tarafından bilinmekteydi.

Endonezya'da seyirciler genellikle erkeklerdir. “*Gölge tiyatrosunun klasik biçimi, dinsel ve gizemci içeriği nedeniyle yüksek ve seçkin sınıf Cava'lı erkekleri çok tutmaktadır. Genellikle ev sahibi, onun yakınları ve arkadaşları temsili gölge yanından yani perdenin önünden seyrederek.*”²²⁰

2.Tiyatronun tümelciliği: Bu tümel oluşun iki önemli anlamı bulunmaktadır. Birincisi tüm seyircilerde aynı izlenim düzlemine seslenmektedir. Toplum içinde tüm kesimlere aynı rahatlıkla hitap edebilmektedir. İkinci anlam ise, giysi, makyaj, dans, şiir, müzik, dekoru dramın en ayrılmaz öğeleri olarak sunmaktadır.

²¹⁹ A.g.e., s.13-4

²²⁰ A.g.e., s.43

3.Stilize oluşu: Stilize olmak gerçekten kopmak değil, gerçeğe seçici, anlamlı, hoş gidecek, dramatik bakımdan etkili bir yaklaşımdır. “*Dramatik olan, gerçekten kopamaz, dramatik olan gerçek ile sanatı birbirine bağlar, bu ikisi arasında denge kurar, ama dramatik hiçbir zaman tam soyutlanamaz.*”²²¹

Daha önceki bölümlerde Platon’un mağara mitine değinmiştik. Bu mit Asya gölge oyununun simgesel anlamına oldukça uygun düşmektedir.

“Sanatçının yarattığı da onu Tanrı katına yüceltmekte, Tanrı’nın bir rakibi kılmaktadır. Evren büyük bir tiyatro insanlar Tanrı’nın iplerini çektiği kuklalar, bir de dirimsel güç ki, bu Malenezya’nın *manasına* benzetilebilir. Böylece dört temel öge oluyor: Evrensel bir ilke, Ateş ya da Işık, söylene varlıkları, tasvirler ya da kuklalar ve bunların gölgeleri. Eflatun’un mağara söylencesi üzerine bir incelemeci ilginç bir karşılaştırma yapıyor.”²²²

²²¹ A.g.e., s.51

²²² J. Przulski, *The Shadow Theatre in Greater India and in Greece*, The Journal of the Greater India Society, VIII/2, s.83-91: *Le théâtre d’ombres et la caverne de Platon, Byzantion, 1938*’den aktaran Metin And, a.g.e., s.24



Resim 48 Endonezya Gölge Oyunu'ndan tasvirler

Cava *wayang kulit* gölge oyununda erkek seyirciler kuklaları ve oynatıcıyı seyrederken, öte yandan kadınlar yalnız perde önünde bunların gölgelerini görebilirler. Bunun gerekçesi kutsal kuklaları görmelerinin yasaklanmasındandır. Bu da tıpkı Eflatun'un arkaları kuklara dönük ve yalnız bunların yansıyan gölgelerine yönelik olmaları gibidir.”²²³

²²³ Metin And, a.g.e., s.24

4.15.2 Avrupa’da Gölge Oyunu

Gölge oyununun Doğu’dan Avrupa’ya ne zaman geldiği hakkında kesin bir bilgi yoktur. XVIII.yüzyıl gezginlerinden Pietro della Valle Türk Karagözü’nü izledikten sonra bunun Napoli ve Roma’da oynanan oyunlara benzediğini söylemektedir. Ancak İtalya’da oynayan bu oyunların gölge oyunu olup olmadığını bilmemekteyiz.

*“Gölge oyunu Fransa, İngiltere ve Almanya’da uzun süre renksiz, siyah görüntülerle oynatılmıştır. Türk Karagözü gibi deriyi saydamlaştırma ve renklendirme yöntemleri Avrupa’da bilinmiyordu.”*²²⁴ Fransa ve Almanya’da izdüşüm fenerinin bulunmasıyla cam üstüne renkli resimlerin izdüşüm feneri ile perdeye yansıtılması sonucunda gölge oyunu yeni bir boyut kazanmıştır.

(resim 49)

XVIII. yüzyılda yaygın olan bir uygulama da, insan görüntülerinin gölgelerini düşürmektir. Birçok tiyatro vardı, özellikle Carmontelle’in kurduğu tiyatro dikkati çekiyordu. *“Bu türlü canlı insan gölgelerini perdeye yansıtmayı Ulvi Uraz’da, öyle sanıyorum Türkiye’de ilk kez Haldun Taner’in “Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım” adlı oyunda uygulamıştı.”*²²⁵

İngiltere, gölge oyununun Avrupa’da önemli merkezlerinden biridir. Tiyatro temsillerinin perde aralarında da gölge oyunlarına yer verilmekteydi.

4.15.3 Türk Gölge Oyunu

*“Türk Gölge Oyunu’na eskiden “gölge hayaletler” anlamına gelen “Zilli Hayal” yahut “Hayal-i Zill” adları verilmiştir.”Perde Oyunu”, “Çadır Hayal” gibi adlar da verilmekle beraber, bugün bu sanat “Karagöz Oyunu” olarak bilinmektedir.”*²²⁶

Gölge oyununun Anadolu’ya girişi ile ilgili çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Türkiye’deki Karagöz oynatanların rivayetlerine göre; gölge oyunu Anadolu’da ilk olarak 14. Yüzyılda İran’ın Şustar (veya Küşter) şehrinden Bursa’ya göç eden Şeyh Muhammed Küştari tarafından icra edilmiştir. Şöyle ki: Bursa Ulu Cami’nin inşasında (1324-1362) çalışan duvarcı ustası (Halil Hacı Ivaz) Hacivat ile demirci ustası (

²²⁴ A.g.e., s.384

²²⁵ A.g.e., s.385

²²⁶ Hayrettin İvgin, Metin Özlen, *Eski ve Yeni Karagöz Oyun Metinleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996, Ankara, s.5’den aktaran Bekir Şişman *Türk Gölge Oyunu’nun Konularının ve Suretlerinin Güncelleştirilmesi*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2009, s.610

Kambur Bali Çelebi) Karagöz arasında geçen nükteli sohbetleri dinlemek isteyen diğer işçiler işlerini aksatırlar, bu yüzden caminin yapımı da bir türlü bitmez. Bunu öğrenen Sultan Orhan bu işin sorumlusu olarak Karagöz ve Hacivat'ın başlarını vurdurur, ancak bundan büyük üzüntü duyar. Şeyh Küştari, az bir müddet sonra pişman olan sultanı teselli etmek amacıyla bir perde kurdurur ve perde arkasından onların görüntülerini oynatıp, nükteyle yaşatır. Şeyh Küştari Bursa'da meftundur. Hayal oyunlarının cereyan ettiği meydan (perde) “Şeyh Küştari Meydanı” diye anılır ve perde gazellerinde şeyhin ismi oyunun mucidi olarak geçer.²²⁷

Bir diğer görüşte Metin And'a aittir. 1517 yılında Mısır'ı fetheden Yavuz Selim'in, Memluk sultanı Tumanbay'ın Nil nehri üzerindeki Roda adasında asılışını hayal perdesinde canlandıran bir hayal sanatçısını, oğlu Kanuni Sultan Süleyman'ında görmesini isteyerek İstanbul'a getirmesinden bahsetmektedir. Bu vesileyle de gölge oyunu Anadolu'ya girmiş olur. Bu düşünce ışığında Türkler perde gerisinden yansıtma tekniğini Mısır'dan almışlardır. Mısır gölge oyunu birbirinden kopuk sahnelerden oluşmaktadır bunun için Türk gölge oyunu da başta bu özelliktedir. Ayrıca Mısır gölge oyununda belirli, kalıp kişilere rastlanmamaktadır. 16. Yüzyılda Karagöz ve Hacivat isimlerini de çok görmemekteyiz. Bir çok gezgin de 19. Yüzyılda Mısır'daki gölge oyununu anlatırken, Mısır'a Türkler tarafından getirildiğini ve genel olarak Türkçe oynatıldığını söylemektedirler.

Bir diğer görüş de Evliya Çelebi'ye aittir:

“Efelioğlu Hacı Eyvad, Selçuklular çağında Mekka'den Bursa'ya gidip gelen Yokça Halil diye tanınmış biridir. Bu yolculuklardan birinde kendisini eşkıyalar öldürmüştür. Karagöz ise Bizans tekfurunu Konstantin'in seyisi olan, Edirne dolaylarında Kırk Kilise'den kıpti Sofyozlu Bali Çelebi'dir. Yılda bir kez Tekfur kendisini Alaeddin Selçuki'ye gönderdiğinde Hacivat ile buluşup, konuşurlar. Gölge oyunu sanatçıları ise onların söyleşmelerini gölge oyunu olarak oynatır. Ancak bilindiği gibi Anadolu Selçuklu Devleti 1308-1318 yıllarında son bulmuştur. Evliya Çelebi ise 1611 yılında doğmuştur. Evliya Çelebi'nin kendi doğumundan yaklaşık 300 yıl önceki bir olay hakkındaki görüşlerinin güvenilirliği yoruma açıktır. Karagöz ile Hacivat'ın gerçekten yaşayıp yaşamadıkları ise hiçbir şekilde ispat edilememiştir”²²⁸

²²⁷ İhsan Hınçer, a.g.e.

²²⁸ Cevdet Kudret, *Karagöz*, Bilgi Yayınevi, 1968, c.1, s.11'den aktaran Gözde Çolakoğlu, a.g.e., s.546-7

Bunlara ek olarak, Metin And; Sultan Orhan zamanında Bursa’da gölge oyununun gösterildiğine dair bir belge bulunmadığını belirtmektedir. (resim 50)

Türk Karagözü gelişimini tamamladıktan sonra, Balkan ve Arap ülkelerini de etkilemiş ve buralara da yayılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Karagöz daha çok önceden belirttiğimiz özelliklerinden siyasal taşlama ve açık-saçıklık gibi belirgin özellikleriyle kendini göstermektedir. *“Karagöz’ün siyasal taşlama yönünün Trablus kökenli olduğu söylenmektedir. Bu siyasal yönü daha çok yabancı işgalde olan sömürü ülkelerde bir direnme ve savaş aracı ulusal bilinci uyarmak için kullanılmıştır.”*²²⁹

Türk gölge oyunu Balkan ülkelerinde de etkilerini sürdürmüştür. Romanya gölge oyununda Türk gölge oyunundan izler görmek mümkündür. Balkan ülkeleri arasında Karagöz’ün en geç girdiği fakat en çok yerleştiği ülke Yunanistan olmuştur. Karagöz’e sahip çıkan Yunanistan, bunun Türk geleneği olmadığını da ileri sürmüştür.

Dört yüzyıl boyunca canlı kalan Türk Gölge oyunu, özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde farklı kültürler tarafından benimsenmiş ve sömürü devletlere karşı bir direniş silahı olarak da kullanılmıştır.

Gölge oyunu geleneği günümüz sanatında da etkilerini göstermektedir. *“Hareketli imgenin çağdaş sanatçılar arasında büyük bir popüleriteye sahip olduğunu söylemek abartılı sayılmaz, bununla birlikte bu sanatçıların çoğunluğu dijital teknolojinin en gelişmiş yöntemleri olarak adlandırılacak teknikleri kullanıyorlar.”*²³⁰

²²⁹ Metin And, a.g.e., s.356

²³⁰ Enrique Juncosa, *Kara Gözler, Gölgeye Övgü*, a.g.e., s.36



Resim 49: Güney Almanya Gölge Oyunu'ndan örnekler



Resim 50: Türk Gölge Oyunu'nda Örnekler

4.16 Gölge Oyununun Sanatçılar Tarafından Yorumlanması

4.16.1 Lotte Reiniger

1899'da Berlin'de doğan Reiniger, sanatla ilgilenen bir ailenin içinde büyümüştür. Eğitimini henüz tamamlamadan kağıt kesme ve gölge tiyatrosu ile ilgili araştırmalar yapmaya başlamıştır. “*Bir deneysel animasyon stüdyosu olan Kültürel Araştırmalar Enstitüsü'nde, siluet animasyonlarla ilgili düşüncelerini geliştirme fırsatı buldu.*”²³¹

Kağıt kesme sanatıyla küçük yaşta ilgilenmeye başlayan sanatçı, Paul Wegener ile çalışan oyuncular ile bale için siluetler yaratmaktaydı. Silueti ilk önce filmde bir ifade aracı olarak kullanan Reiniger, daha sonra gölge tiyatrosu ile ilgilenmiştir. Geliştirdiği farklı teknik ile çalışmalarını kendi başına birer sanat eseri haline geldi. Büyük boyutlu çalışmalarda karışık temalar işleyen sanatçı Mozart operalarıyla ilgili 120'den fazla çizim üretmiştir.

1963'te eşinin ölümünden sonra gölge tiyatrosu ile ilgilenmeye başlamıştır. 1936'da Karagöz uzmanı Mollas'ın temsillerini izlemek için Yunanistan'a giden sanatçı, gördüklerinden oldukça etkilenerek döndüğünde çocuklar için masal gölge tiyatrosu kurmuştur. Londra'da kukla tiyatrosunda çalıştı ve televizyonda yayınlanan kendi gölge oyunlarını geliştirmiştir. 1960 ve 70'lerde küçük bir masa ile okullarda dolaşıp gösteriler düzenlemiştir.

İlk filmleri, 1919'da “Aşık Kalbin Süsü”, 1921'deki “Uçan Sandık” idi. 1923-26 arasında yaptığı “Prens Ahmet'in Maceraları” filmiyle ünlenmiştir.

(resim 51)

Reiniger'in filmleri ve özellikle animasyon teknikleri günümüzde de birçok animasyon sanatçısını etkilemiştir.

²³¹ Evamarie Blattner, ... sihirli ellerle doğmuş... Lotte Reiniger- Kağıt Kesme Sanatı, Gölge Tiyatrosu, Siluet Animasyonlar, Gölgeye Övgü, a.g.e., s.43



Resim 51: Lotte Reinginer “Prens Ahmet’in Maceraları” Film’inden Sahne

4.16.2 William Kentridge

*Bıçağın ucundaydı insanların hafızası
‘İnsan unutturdu
Ve insan unutulmaya mahkum olandır.’
Tanrı şöyle derdi o zaman:
Ah!’²³²*

“Güney Afrikalı Willam Kentridge uluslar arası anlamdaki şöhretini Mozart’ın “Sihirli Flüt”ü gibi operaların ya da Italo Svevo’nun “Zeno’nun Bilinci” gibi romanların versiyonlarını içeren animasyonlarına borçlu.”²³³

Kentridge eserlerinde gölgeleri kullanmaktadır. (resim 52-53) Bunların geçiciliği, mükemmellikten uzak olmaları ve yarattığı düşünceler sanatçının kullanım alanındadır. “İlkel animasyon tekniklerini kullanması sanatçının, hiçbir şeyin kesin olmadığı, dolaylı ve parçalanmış dünya görüşüne son derece

²³² Didem Madak, *Ah’lar Ağacı*, Everest Yayınları, 2002, İstanbul, s.7

²³³ Enrique Juncosa, a.g.e., s.38

uygun düşer.”²³⁴ Walker’ın eserlerinde olduğu gibi politik arka planda kişisel anıları da ifade etmenin biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kentridge, Güney Afrika’da ırk ayrımına karşı savaşıyan liberal bir Musevi aileden gelmektedir. Tarihin kabul edilemeyecek ve anlamlandırılması zor olan yönlerinin insanlar tarafından unutulması ya da üzerinin örtülmesi sanatçının en çok ilgisini çeken şeylerdendir.

4.16.3 Kara Walker

Afrika kökenli Amerikan sanatçı, eserlerinde ırk, cinsiyet, kimlik gibi konuları işlemiştir. “ *‘Kölelik Kölelik’ gibi mekana uygulanan ‘siluet’ resimlerinde Amerikan tarihine göndermede bulunurken, ırk ayrımcılığının günümüzdeki yansımalarını ele almıştır.*”²³⁵ (resim 54-55)

Walker’ın gölgeleri, özellikle Güney Almanya gölge oyunları tasvirleriyle benzerlik göstermektedir. (resim 49) Gölge oyunlarının çağdaş bir yorumlaması niteliğinde olan gölgeler, Walker’ın önemli eserlerindedir. “*Eserleri, William Faulkner’in bazı kurgularındaki gibi, uç noktadaki bir şiddet ve ırklararası cinselliği çok sarsıcı biçimde birbirine katıştırıyor. Walker’ın öykülerinin karabasanı andıran bir niteliği var: yine de bu öykülerin içine serpiştirilmiş, Ortaçağ saray soytarılarını çağrıştıran provakatif bir mizah duygusu da görmek mümkün.*”²³⁶

Walker, otorite ve tarihi yorumlarken alışılmışın dışına çıkmaktadır. Dikkatimizi gücün suistimal edilmesine ve bununla ilgili çelişkilere çekmektedir

²³⁴ A.g.e., s.38

²³⁵ Ahu Antmen, a.g.e., s.295

²³⁶ Enrique Juncosa, a.g.e., s.38



Resim 52: William Kentridge (2008)



Resim 53: William Kentridge



Resim 54: Kara Walker, "Rönesans Toplumu" (1997), Enstalasyon



Resim 55: Kara Walker

4.17 Türk Sanatında Gölge Kullanımı Açısından Adnan Çoker, Balkan Naci İslimyeli ve İnci Eviner İncelemesi

4.17.1 Adnan Çoker

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde özel bir eğitici etkinliği olan Adnan Çoker, Zeki Kocamemi'den sonra, Fransa'da A. Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışmıştır. “1962, 1963 yıllarında öğrencilerin Adnan Çoker'in önerisiyle zaman zaman klasik Batı müziği dinletilerek resim yapmaları, Türk çağdaş sanat eğitimi tarihinin ilgi çekici olayları arasındadır.”²³⁷

Adnan Çoker, resimlerinde yaşadığı çağın getirdikleriyle birlikte gelenekseli birleştirmektedir. Özellikle siyah resimler dizisi ile kendine özgü tarzıyla fark yaratmaktadır. Çoker, bu biçimlerin ilk benzerini 1971 yılında ortaya çıkartmıştır. “Siyah resim yüzeyi üstünde boşlukta duran geometrik biçimler. Ya ışıldayan kenar çizgiler biçimi belirginleştiriyor ya da biçim doğrudan ışıldayan renklerle görselleşiyor. Her şekilde bu soyut biçimler



Resim 56: Adnan Çoker “Gök Planı” (1975-76) Tuval Üzerine Akrilik, 114x143 cm

boşluk içinde, sanatçının kendi deyimiyle ‘askıda’ birbirleriyle ilişkilendirilerek soyut bir yapı oluşturuyorlar.”²³⁸ Siyah fon üzerine yapılan geometrik formlar dengeli bir şekilde düzenlenmiş ve ışık etkili şekilde kullanılmıştır. Formların üzerindeki ton geçişleri hafif olsa da siyah fon üzerinde

açık renkler kendini hemen göstermektedir. Gölge ve ışık

dengesinin minimalist etkilerle verilmiş olması resimlerinde dikkat çeken noktadır

Siyah fon üzerinde yapay ışık ile aydınlatılmış olan biçimler ışık vurgusunun kavranmasını sağlarken aynı zamanda bir boşluk hissi de

²³⁷ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 2008, İstanbul, s.278

²³⁸ Nazan İpşiroğlu, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, Resim 1*, Papirüs Yayınları, 2000, İstanbul, s.47

uyandırmaktadır. Siyah renk Adnan Çoker için renkten ziyade espas niteliğindedir. Boyut duygusunu kazandırmak için bir etken olarak görülebilmektedir. (resim 56)

Klasik dönem Osmanlı camilerindeki dikdörtgen pencereler ile üzerindeki yarım daire şeklindeki alınlıklar sanatçının resimlerinde kendilerine yer bulmaktadır. Çoker kullandığı mimari yapıların soyutlaması ile şöyle söylemektedir;

“...eğer Selçuklu ya da Osmanlı mimari öğelerinden yararlanıyorsam ya da onlardaki formel özellikler beni etkiliyorsa tutup da cami ya da medrese kapısı betimlemeyi düşünmüyorum. Yaptığım mimari öğelerin üç boyutlu mekansal ilişkilerini, formel yapılarını inceleyerek resmim için gerekeni ele alıp yeniden kurmaya, bir başka biçim içinde oluşturmaya yöneliyorum”²³⁹

“Tarihi yarımada üzerinde ağır ağır batan güneşi ve çevrede yarattığı ışık farklılaşmalarını da zihnine kaydederek hayranlıkla seyreder.”²⁴⁰

4.17.2 İnci Eviner

1990’lı ve 2000’li yıllarda simgeler ve imgeler dünyasını tuvalden enstalasyona, videoya taşıyan İnci Eviner; özellikle çizim ve desen ağırlıklı üslubuyla adına sanat dünyasında sık rastlanan isimlerdendir. “*Postmodern felsefe okumalarıyla akademinin tuval-boya ikileminden kurtulmayı başaran sanatçı için hayal gücü oldukça önemlidir.*”²⁴¹ Deleuze ve Guattari okumalarına önem veren sanatçı, farklı dünyaların imgelerini kendi hayal dünyasıyla birleştirmektedir.

Sanatçı “bu hayalgücü içinde de kendi ürettiğim imgeler de, başkalarının imgeleri ve bir sürü görsel işaret bir dile dönüşebiliyordu. Başka illüstrasyonlarla, her türlü söz, her türlü birikimle, dünyaya atılmış her türlü bilgiyle, bütün bunlarla istediğim gibi oynama özgürlüğünü hissetmeye başladım”, demektedir.²⁴² Kadın olma ve kadın kimliği üzerine de çalışmaları olan sanatçı, Jaques Lacan, Julia Kristeva okumaları ile kadının bedeni

²³⁹ A.g.e., s.50

²⁴⁰ Serkan Azeri, *Adnan Çoker Estetiğinde Minimal Denge*, <http://www.turkishpaintings.com>, Erişim: 12 Nisan 2013

²⁴¹ Düriye Kozlu, *Türkiye’nin 1990’lı ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış*, *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, S.2, C.1, 2011, s.156

²⁴² Levent Çalıköğlü, *Çağdaş Sanat Konuşmaları – 3 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. Editör: Mine Haydaroglu, Yapı Kredi Yayınları, 2008, İstanbul. s.127-129

üzerinde nasıl bir iktidar oluşturulduğunu fark etmektedir. Bu konu ile ilgili “Sanat tarihinin istila ettiği kadın füğürünü özgürleştirmek mümkün mü? Bu sorunun peşinde koşarken resim yapma eylemini sorgulamak benim için kaçınılmazdı”²⁴³ demektedir.

“Coğrafya” ve “Gövde Coğrafyası”ndaki çalışmalarında hazır imgeler kullandığını dile getiren Eviner, figürlerinin hep çok çizgisel olduğunu, boşluk içinde hacim kazanan figürlerin gövde değil birer gölge olduğunu vurgulamaktadır. (resim 57) Gölgeyi simgesel olarak kullanmayı seçen sanatçı, figürlerinin bütüncül özellik taşımadığını, tüm figürlerin birleşerek gövde oluşturduğunu dile getirmektedir.

Kahramanların, mitosların tükendiği bir dünyada onların ancak imgelerin gölgelerinde geçici olarak var olabileceklerini düşünen sanatçı, artık yeni imge yaratmanın imkansız olduğunu dile getirmekte ve ancak dünyaya bırakılmış bu imgelerin birbirleriyle kurdukları rastlantısal ilişkiler ile karşılaşılabilceğini ifade etmektedir.



Resim 57: İnci Eviner “Yaratık ve Eşitlik” (2007) Tuval Üzerine Serigrafi ve Akrilik, 220x320

²⁴³ İnci Eviner, *Kırılmış Alegoriler*, 2008, http://incieviner.net/turk_site/writing.html, Erişim: 02/06/2013

4.17.3 Balkan Naci İslimyeli

Balkan Naci İslimyeli, “*Kendi evinde öldürülen kelebeğin, kelebek olamadan dağılan hayalini*²⁴⁴” gören, Türk Sanatı’nın usta isimlerindedir. Şiir ve sinema gibi dallarla da yakından ilgilenen sanatçı, resimsel “*soruna entelektüel açıdan çözüm*”²⁴⁵ aramaktadır.

Balkan Naci İslimyeli yeni anlatım olanakları ile ilgilenmektedir. Tuval ile nesnelere bir arada kullanıldığı eserlerinde izleyici ile kurduğu diyalogda, izleyeni kendi sanat yolculuğunun içine çekmektedir. Gelenek ile modern birleştirdiği eserlerinde geçmiş ile söyleşim sıkça görülmektedir. Bu geçmiş ile hesaplaşmanın kaynağı çocukluğundadır. “*Göç eden bir ailenin üyesi olarak, bırakiş, vazgeçiş ve kaydedişin anlamını bilmektedir. Kapatılan evlerin, içine sığınılmış ancak artık güven veremeyecek ev içlerinin yalnız kalan insanlar için ne anlama geldiğini daha ilk gençliğinde kavramıştır.*”²⁴⁶

Geniş bir yaratım süreci olan İslimyeli’nin bu bölümde inceleyeceğimiz eserleri “Sahipsiz Gölge” isimli sergisinden örnekleneyecektir.**(resim 58-59)** Sanatçı bu sergisi için gölgeyi şöyle tanımlamaktadır;

“ Gölgele biçimlerin tekensiz uzantıları... Değişen dönüşen, ışığa bağımlı, karanlığa düşkün, gerçek ve düş, kalıcı ve fani olan, hem içimizi hem dışımızı yansıtan gölgeler... Onların sınırsız biçim ve anlam üreten gücüne hep hayranlık duydum. Her engelin içinden geçen, her duvarı tırmanıp aşan kuralsızlığına, imgeyi boşluğa, boşluğu kavramlara dönüştüren büyüüne de... Gölge “Şey”lerin aslıdır. Yaşamın ve faniliğin en güçlü metaforu olan gölgeler bu sergide öznelerinden ayrılıyorlar. Temel yaşamsal duruşların, bir dizi nesnel dökümünden oluşan figürler, gölgeleriyle yer değiştiriyor, dünyevi olandan uzaklaştırılıyor, bir arayış sürecine ekleniyorlar. Tinsel bir sürece... Bu sergi gölgenin kendi gerçeğine dönüşünün resmi olsun istedim...”

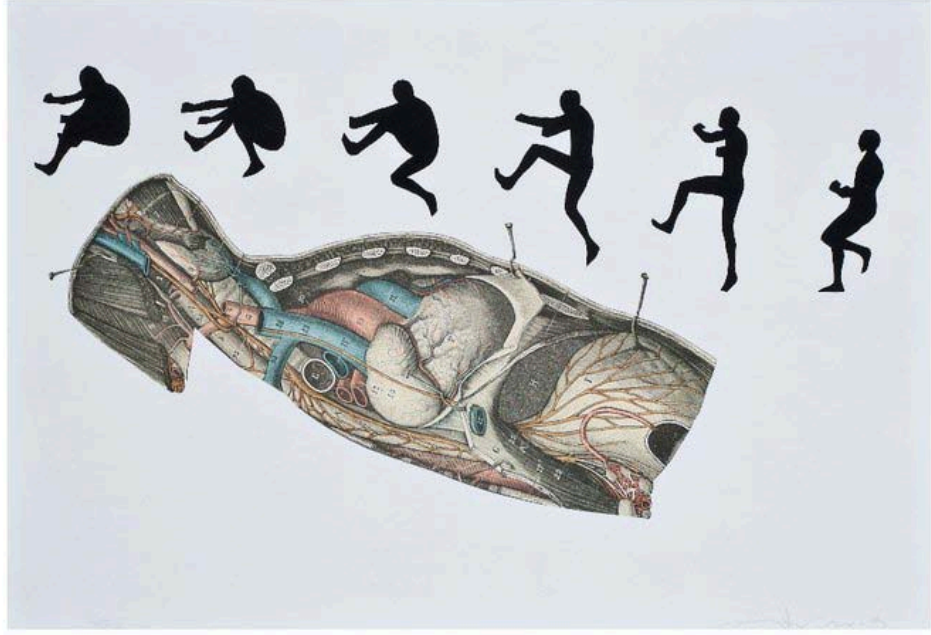
Balkan Naci İslimyeli’nin gölgeleri kendileri olma çabasındadırlar. Sahibinden ayrı ve onu aşma yolundadırlar. Bu bağlamda Jung’un kişinin kendisi olabilmesi için “gölge”si ile yüzleşmesi gerektiği düşüncesine yakın durmaktadırlar. “Sahipsiz Gölge” serisindeki gölgeler, hep hareket halindedirler. Bir şeye karşı savaşım içinde bulunmakta ve kişinin kendisini ancak gölgesini gördüğünde tamamlayabileceği fikrini temsil etmektedirler. İslimyeli’nin gölgelerine baktığımızda gölgemiz olmasaydı nasıl aşardık

²⁴⁴ Balkan Naci İslimyeli’nin *İpek* isimli şiirinden alıntıdır. www.siiirparki.com/bnislimyeli2.html

²⁴⁵ Sezer Tansuğ, a.g.e., s.287

²⁴⁶ <http://lebriz.com>

kendimizi, nasıl atlardık kendi üstümüzden sorusu çıkmaktadır karşımıza. Gölgenin kendiliğine dönüş sürecini anlattığı çalışmaları bir anlamda kişinin kendisi olabilmesi mücadelesi olarak da görülebilmektedir.



Resim 58: Balkan Naci İslimyeli, Gölge Oyunları 10, Kağıt Üzerine Karışık Teknik



Resim 59: Balkan Naci İslimyeli Gölge Oyunları 12, Kağıt Üzerine Karışık Teknik

SONUÇ

Gölge, çoğu zaman anlık ve geçici olarak kendini göstermektedir. Değişime açıktır. Işık kaynağının geliş açısına göre şekillenen gölgenin bu özelliği onu tekinsiz kılmaktadır. İkel toplumlarda insanlar gölgelerini kaybetmekten korkmaktadırlar. Güneş ışınlarının dik geldiği bölgelerde ve saatlerde sokağa çıkılmamasının nedeni budur. Kalıcı olmayış ve değişkenlik gölgeye karşı bir güvensizliğe sebep olmaktadır. Birçok alanda kendine yer bulmuş olan gölge kavramı hakkında bu araştırma dahilinde ulaştığımız sonuçlar şöyledir:

Gölge, ilkel insanlarda ruh ile eş anlamlı görülmekte ve yaşamın devamının ona bağlı olduğu düşünülmektedir. Yaşam ilkesi diye adlandırdıkları bu kavram, bireyin gölgesi ile birlikte, yansıması ve imgesini de içermektedir. Varlığın dışsal uzantısı olarak kabul edilen gölge, ilkel toplumlarda yaşama denk geldiği için önem arz etmektedir.

Birçok alanda yaşadığımız dünyanın gerçek olmadığı ile ilgili görüşler bulunmaktadır. Platon bu dünyayı idealar dünyasının yansıması olarak görmektedir ve o ünlü mağara mitini devreye sokmaktadır. Yaşadığımız dünyada yalnızca gölgeleri gördüğümüzü dile getiren Platon, ışığa ancak bilgi ile ulaşabileceğini savunmaktadır. Bir diğer yandan İbn-i Arabi de bu dünyanın Allah'ın gölgesi olduğu görüşündedir. Bu bağlamda canlıların da birer gölgeden ibaret olduğunu ileri sürmektedir ve ölümü gölgenin sahibine geri dönmesi olarak tanımlamaktadır. Gölgenin geçiciliği, canlıların faniliğiyle eşdeğer görünmektedir.

Carl Gustav Jung, insanın yaşam evrelerini açıklarken arketip kavramını kullanmaktadır. Kişilerin toplumdan kabul görmeyeceğini düşündükleri yönlerini bilinçaltında sakladıklarını söylemektedir ve bu alt kişiliğe de gölge adını vermektedir. Jung'un bu tanımı sanat alanında gölgenin sembol olarak ve şeytanleştirilmiş anlamda kullanımında görülmüştür. Sigmund Freud'un rüyalara verdiği önem oldukça açıktır. Kişinin bilinçaltını rüyalar yoluyla anlamlandırabileceğimizi savunan Freud'un bu yaklaşımı Jung'un gölge arketipi ile benzerlik göstermektedir. Çünkü Jung da kişinin gölgesel yönünün en çok rüyalarda karşımıza çıktığını savunmuştur. Bu açıdan baktığımızda Sürrealist sanatçılar ile karşılaşmaktayız. Onların da en önemli çıkış noktaları rüyalar. Salvador Dali, sanatın bilinçli bir eylem ile olamayacağını ancak bilinçsizce yapıldığında kendimiz olanı ortaya çıkartabileceğimizi dile getirmektedir. Jung'un kişilerin gölgeleriyle yüzleşmeleri gerektiği fikri Sürrealist sanatçılarda otomatizm olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gölgenin sanat tarihindeki konumunu incelediğimizde karşımıza çeşitli gölge kullanımları çıkmaktadır. Işığın geliş açısı ile oluşan gölgelerin izleyici üzerinde yarattığı etki, birçok dönemde kullanılmıştır. Işığın yumuşaklığından faydalanmak isteyen sanatçıların (Leonardo Da Vinci gibi) yayıncı olan homojen ışığı seçtikleri görülmüştür. Kadınsı ifadeleri yakalamak isteyen sanatçılar (Modigliani, Matisse vb.) ise ışığı önden gelecek şekilde kullanmışlardır. Arkadan gelen ışık ile dramatik etki sağlanırken, yukarıdan gelen ışık metafizik konularında kullanılmıştır.

Dünyayı bir hayal perdesi olarak tanımlarken, gölge oyunu karşımıza çıkmaktadır. Kökeni Asya'ya dayanan oyunun alanı oldukça geniştir. Birçok sanatçının gölge oyunu formlarından faydalanarak yeni yorumlar getirdiğini gördük. Gölge oyununun esas anlamıyla varlığı azalmış olsa da sanatın farklı kolları tarafından yaşatılmaya devam ettiği görülmektedir.

Türk sanatını belirli sanatçılar üzerinden incelediğimizde gölgeyi hem klasik anlamıyla hem de formsal açıdan kullanan sanatçıların var olduğunu görmüş bulunmaktayız.

Tüm bunların ışığında gölge çağlardan beri gizemini ve tekinsizliğini koruyan, çeşitli farklı anlamlarda kullanılmış olan ve kullanılmaya devam eden bir kavramdır. Işığın var olduğuna işaret eden gölge, varlığımızın dışsal uzantısıdır.

KAYNAKÇA

- Akbaba,B. (2006) *Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Resim Eğitiminde Işık-Gölgenin Yeri ve Önemi*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Akbulut,D. (2006) *Resim Neyi Anlatır*, İstiklal Kitabevi, İstanbul
- Altuntaş, İ.H. (2012) *Gölgenin Gizeminde*, [http: //ismailhakkialtuntas.com](http://ismailhakkialtuntas.com)
- And,M. (1977) *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Antmen, A. (2009) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Azeri,S. *Adnan Çoker Estetiğinde Minimal Denge*,
<http://www.turkishpaintings.com>
- Baudrillard, J.(1998) *Kusursuz Cinayet*, Çev.: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Beksaç,E. (1995) *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul
- Bulut, Ü. (2003) *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Burger,J.M. *Kişilik*,Kaknüs Yayınları, Çev: İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu, İstanbul
- Çalikoğlu, L. (2008) *Çağdaş Sanat Konuşmaları – 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. Editör: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Çelebi, E. *İbn Arabi'nin Epistemolojisinde Duyu ve Akıl*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, c.10, S.3

Çolakoğlu, G. (2006) *Gelenekten Beslenen Karagöz*, Folklor/ Edebiyat Dergisi, C.12, S.46, Ankara, <http://turkoloji.cu.edu.tr>

Demirkılıç, K. *Belgesel Şiir*, Hayal Dergisi

Erbaş, Ş. (2005) *Gölge Masalı*, Everest Yayınları, İstanbul

Ergüven, M. (2006) *Aydınlıkta Görmek*, Agora Kitaplığı, İstanbul

Evginer, N. (2010) *Psikolojik ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Psikolojisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya

Elif Ersoy, *Jung'un Arketip Kavramı*,

http://www.anadoluydinlanma.org/Yazilar/jung_arketip.pdf

Ertürk, İ. *Sinemadaki Gölgenin Kaynağı Nerede?- Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları*, (2000), Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, S.77

Eviner, İ. (2008) *Kırılmış Alegoriler*,

http://incieviner.net/turk_site/writing.html, Erişim: 02/06/2013

Foster, H. (2011) *Zoraki Güzellik*, Çev.: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Foucault, M. (2011) *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev.: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Gombrich, E.H. (2002) *Sanatın Öyküsü*, Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____ (2000) *Düşen Gölgenin Özellikleri*, Çev. Ülkü Tamer, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, S.77, İstanbul

Gökberk, M. (1985) *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Gürses, İ. (2007) *Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği*, T.C. Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt.16, S.1, <http://home.uludag.edu.tr>

- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2009) *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, İstanbul
- İpşiroğlu, N.(2000) *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, Resim 1*, Papirüs Yayınları, İstanbul
- Jung,C.G. (2012) *Dört Arketip*,Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul
- _____ (2012)Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Çev.: Engin Büyükin, Say Yayınları, İstanbul
- Kahraman, H.B. (2005) *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Karavit, C. (2006) *Işık Gölge*, Telos Yayıncılık,İstanbul
- Kentridge,W. (2009)“*Gölgeye Övgü*”, Gölgeye Övgü Sergi Kataloğu,, Çev. Sevin Okyay, Kıvanç Güney, Handan Akdemir, Ahmet Fethi Yıldırım, Çiçek Öztekin, İstanbul Modern Müzesi
- Karacoşkun,M.D. (2007) *İbnü-l Arabi’de İnsan Psikolojisine Yaklaşımlar ve Kişilik Çözümlemeleri*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, S.2
- Kılıç, H.(2012)*Günümüz İnsanına Fususu’l Hikem*, İnsan Yayınları, İstanbul
- Kozlu, D. (2011) *Türkiye’nin 1990’lı ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış*, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi, S.2, C.1
- Lévy- Bruhl, L. (2006) *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*, Çev.: Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları
- Lynton, N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Madak, D.(2002)*Ah’lar Ağacı*, Everest Yayınları, İstanbul
- Mungan,M.(2011) *Soğuk Büfe*, Metis Yayınları, İstanbul
- Matur, B. *Her Kadın Kendi Ağacını Tanır*,
http://www.siir.gen.tr/siir/b/bejan_matur/her_kadin_kendi_agacini_tanir.htm,
Erişim: 01/03/2013

- Oliveria,N.D., Oxley,N., Petry,M., (2005) *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanati*, çev: Osman Akinhay,Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Perrin, M. (2011) *Şamanizm*, Çev. Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul
- Platon, *Devlet*,(2008) Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Quignard,P. (2000) *Gece Bizi Sadeleştirir*, Çev.: Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Sanat Kültür Yayıncılık, İstanbul, S.77
- Seçkin,Y. Savacı,F.A. *Goethe'nin Yaşamsal Diyalektiğinin Renksel ve Formsal Morfolojisine Bir Yaklaşım*, www.iyte.edu.tr/~acarsavaci/GOETHE.doc,
- Sevil, T. (2008) *Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Tezi
- Sözer,Ö. (2000) “ *Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine*”, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Sanat Kültür Yayıncılık, İstanbul, S.77
- Stevens, A. (1999) *Jung*, Çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Stoichita, V.I. (2006) *Gölgenin Kısa Tarihi*, Çev. Bilge Aydın, Dost Yayınları, Ankara
- Tansuğ, S. (2008) *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Uluç, T. (2006) *İbn Arabi'de Mistik Sembolizm*, Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi, S.16
- Worringer,W. (1985) *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi
- Yılmaz, M. (2009) *Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara

<http://lebriz.com>

<http://tr.wikipedia.org>

<http://www.siirparki.com>

<http://www.tdk.gov.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Işık Sungurlar 20 Kasım 1987 yılında İstanbul'da doğdu. Ortaöğretimini 2006 yılında İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde tamamlamıştır. 2006-2011 yılları arasında Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü'nde eğitim almıştır. 2007 yılında başladığı Psikoloji yan dal eğitimini 2011 yılında bitirmiştir. 2012 yılında Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Resim Yüksek Lisans'a başlamıştır.

Katıldığı sergi ve projeler:

- Sosyal Sorumluluk Projesi Kapsamında İlköğretim Çağı Çocuklara Seramik Eğitimi (2008- Maltepe Üniversitesi)
- 11. Uluslar arası Akdeniz Gençlik Şenliği Resim Çalıştayı (2008- Akdeniz Üniversitesi)
- 1. Uluslar arası Heykel Bienali "Türk Dünyası" (2008- Maltepe Üniversitesi)
- 20 Yıl Aradan Sonra "Liselim" Sergisi, (2010- Tophane-i Amire)
- "Aynı Gökyüzüne Bakıyoruz" Toplum Gönüllüleri Vakfı, Tutuklu Gençlere Resim Eğitimi (Maltepe Gençlik Ceza ve İnfaz Kurumu/2011)
- "Sanat Suçu" Balkan Naci İslimyeli Atölyesi Sergisi (2012- Piramid Sanat)
- 7-8 Temmuz Sanatın Eylemi "Kürtaj Yasağı Yasal Tecavüzdür" (2012- Kargart)
- "Renklerle Dans: Tango" Karma Resim Sergisi (2012- Demirören AVM)
- "O Kadın" Karma Resim Sergisi (2012- Demirören AVM)
- "Bu Dünyadan Nazım Geçti" Karma Resim Sergisi (2013- Nehir Sanat)
- 7-8 Mart Sanatın Eylemi "Pınar İçin İnsanlık İçin Adalet" (2013)

Kurslar:

- Sivil Toplum ve Gönüllülük Eğitimi (2011)
- Proje Yönetimi Eğitimi (2011)
- Ekip Çalışması ve İletişim Eğitimi (2011)
- Sanat Terapisi Atölye Çalışması (2012)