

GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadar insanın bilinçaltı katmanlarıyla arkeolojik katmanların benzerlik taşıdığını, bu katmanların her birinde yaşamsal sırları barındığını bu sebeple de birliktelik ve bütünlük taşıdığını konunun genel çerçevesi olarak belirlemeye çalıştım. Arkeolog ve plastik sanatçılar üretimlerini gerçekleştirirken yöntem ve teknik farklılıkların dışında benzeşen birçok özelliklerinin olduğunu fark ettim.

Bilinçaltının sırları bir sanatçı için ne kadar önemli ise arkeolojik verilerin sırları da bir arkeolog için aynı derecede önemlidir. Sanatçıların plastik bir öge olarak arkeolojik formları neden kullandığını hangi etmenlerin bu üretimde etkili olduğuyula ilgili konuları araştırma gereği duydum. Özellikle çalışmamın son bölümü bu alanla ilgili dökümanları kapsamaktadır. Yaptığım röportajlarda bazı sanatçıların çalışmalarında arkeolojik formları bir sembol olarak yer vermeden doğrudan arkeoloji kavramıyla ilgilendiğini, biçimsel olarak değil de kavramın kendisine yöneldiğini, arkeolojiyi bir alan bir boşluk ve bir katman olarak değerlendirdiğini kimi sanatçıların da arkeolojik formları plastik bir öge olarak değerlendirdiklerine ilgimi yönlendirdim. Bu iki tip sanatçının arkeoloji kavramını algılayış biçimindeki farklılığa çalışmamda yer vermeye çalıştım.

İnsan için yaşamsal izler nasıl belleğin kayıtlarında yok olmuyorsa, tarihsel kalıntıların izleri de benzer şekilde yok olmuyor. Sanatçının bilinçaltı verilerini merak ettim ve eserini oluştururken ki özellikle geçmişin arkeolojik bulguları plastik sanat ögesi olarak neden konusuna malzeme olarak seçtiğini sorgulamaya çalıştım. Yaşayan bazı sanatçılardan bu nedenlere cevap bulduğum gibi bazı kullanım nedenlerinin tamamen sembolik ve formların bilinçli olarak bozularak güncel kavramlarla da ilişkilendirildiği üzerine de farklı tespitler keşfettim. Neden plastik bir öge tekrar plastik bir öge olarak seneler sonra bir sanatçının çalışmasına konu olabilirdi? Bunu kullanma nedenleri sembol oluşturması mı, günümüze kadar bilinçaltında kalan kültürel bir iz kavramsal parçaları mıydı ? Kalsa bile geçmişin sorgusu konusu nasıl olur da

geleceğe taşınan bir neden olabilirdi? Tüm bu sorgular bir plastik sanatçısının bilinçaltı izlerinde saklıydı.

O halde araştırmada Freud'un bilinçaltını araştırma nedenleri üzerinde durulmalıydı. Bu bölümünde Freud'un merak duygusuyla yaptığı derin araştırmaların bilinçaltı gerçeğini ortaya çıkardığı, insan ve toplum arasında da ilginç bir sosyolojik ve psikolojik birlikteliğin kurulmasına neden olduğu, ortaya çıkartılan veriler neticesinde toplumsal arınmaya yol açtığı üzerinde durdum. Örnek verecek olursak; Troya'daki buluntular farklı katmanlardan oluşmakta ve arkeolog bir katmanda geçen tarihsel ve kültürel yaklaşımı bir sonraki katmanda bulamamış izine rastlayamamıştır. Bunun üzerinde birçok arkeoloğun kavram kargaşası yaşamasına sebep olmuştur. Benzer ilişki Freud'un hastasını analiz ettiğinde çoğu kere hastanın farkında olmadığı hastalığının bilinçaltının derinliklerinde bir yerlerde sır kaldığı çoğu kere hasta tarafından gizlenen problem sorulara karşı hastanın verdiği şaşkıncu cevaplar, doğru tanınım yapılmasını güçleştirir. Ancak Freud hastasına yönlendirdiği sorularla çelişkili cevapların arasından ulaşır. Hastaya karşı yapılan aynalamayla bu problem giderilir ve hasta problemine karşı arınmış olur. Bu Troya'daki geçmişin yaşanmış katmanlarının doğru çözümlenip bir arkeolog tarafından geleceğe sorunsuz bir tarihin aktarılması ile aynıdır. Hastalıklı olan gizler düşününki tarihe ne kadar problem yaratır.

Bu bir hastanın nevroitik rahatsızlığı ile takıntıları arasındaki boşalım nasıl hasta için çözümcül ve arınılan bir halleme ise hastanın kendi kendini çözümlenmesi (kendini bilme bulma) bir nevi aynalanması ise bir toplum için düşünülmeliydi. Bir plastik sanatçı tarafından bu benzerlik bir psikiyatrin hastasına gösterdiği titizlikle benzeşiyordu. Parçalardan bütüne ulaşma çözümlenmesi ile bir arkeologun bulduğu parça bulgulardan yaşamsal veriye ve sosyal bir gerçekliğe ulaşması plastik bir sanatçının tuvalinde çözümlendiği gerçeklikle aynı şeydi. Bir sanatçının belleğinden bu izlerin uçup gitmemesi de bu kadar imkansızdı. Sanatçı üretimini yaparken esinlendiği türlü etkileri birer bilgi kaydı olarak kullanır ve eserinin son şeklini verir. Tüm bunlar tek bir şeye hizmet eder, o da insanın var olma nedenine bağlı karşı koyamadığı üretme duygusu ve bunu bağlı olarak bilme, bilgilenme ve kayıtlama içgüdüsüdür.

ÖNSÖZ

Bu çalışma üzerine ilk araştırmam, tuvalinde kendi yarattığı estetik formlarla gezinen bir sanatçının arayışlarıydı, nasıl olurdu da geçmişte üretilmiş estetik bir formun plastik ögesine, sanatçı tekrar kullanım ihtiyacı duyabilirdi. Bu ihtiyaçlılık hali ya sanatçının genetik kayıtlarında gizli, ya da toplumsal bir bilinçaltının izlerinde diye düşündüm. Araştırma konusu asıl, iki kaşifin, arkeolog ve plastik sanatçısının araştırmalarını uyguladıkları alanlarla benzer bir yakınlığın teknik özellikleriydi. Bu biçimsel yakınlıkla iki önemli mesleki alan aslında ilişkilenebiliyordu. Çünkü iki üreticinin de ortak birliktelikleri yüzey, derinlik, boşluk ve doluluktu. Şöyle ki; arkeolog ve plastik sanatçısı kendi alanlarına hayat katarak bir sonraki oluşumun bilgi kayıtlarını sonraki araştırmasına yada keşfine aktarabiliyor, sayısız oluşumların yaratılarda ortak dilini oluşturabiliyordu. Bu noktada da Freud bilinçaltı ve psikanaliz tezimin orta bölümünde ve bence araştırmanın en önemli açılımı sağlıyordu, çünkü onunla çok nedenin katmanların çözülümü konunun çözülümüyle ortak bütünlük sağlamaktaydı. Hem Freud gözüyle bakmam hem de geçmişteki yaratılanların yaratıcıları gözüyle değerlendirmem gerektiğini kavradım.

Bu çalışmayı oluştururken sorumlu danışmanım olan hocam Yrd. doç. Devabil Kara'ya, kaynaklarını benimle paylaşan Prof. Süleyman Saim Tekcan'a, benimle röportaj yapan Prof. Hüsamettin Koçan'a, İstanbul Üniversitesi'nden Prof. Hasan Keseroğluna, bilgilerini paylaşan arkeolog Can Avcı'ya ve manevi desteğini esirgemeyen eşim Mehmet Özen'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	IV
SUMMARY	V
GİRİŞ	
1. ARKEOLOJİ BİLİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	2
2. ARKEOLOJİ KAVRAMININ PLASTİK SANATLARLA İLİŞKİSİ	4
2.1. Sanatçı ve arkeoloğun keşfi	6
2.1.1. Psikolojik ilinti	8
2.1.2. Freud ve Bilinçaltı Kavramı	13
2.1.3. Psikanaliz	14
2.1.4. Rüya	16
2.1.5. Bilinçaltı ve Sanat	18
2.2. Carl Gustav Jung ve Kolektif Bilinçaltı Kavramı	19
2.2.1. Arketipler	20
2.3. Sanat ve Toplumsal Bilinçaltı	21
2.3.1. Gerçeküstücülük ve Bilinçaltı Kavramı	22
2.3.2. Gerçeküstücülük ve Psikanaliz	24
3. PLASTİK DEĞER OLARAK KYBELE	26
4. PLASTİK SANATLARDA ARKEOLOJİK BULGU KULLANAN SANATÇILAR	28
4.1 Halil Akdeniz	28
4.2 Tomur Atagök	31
4.3 Devabil Kara	32
4.4 Hüsamettin Koçan	38
4.5 Süleyman Saim Tekcan	42
4.6 Cemal Tollu	44

SONUÇ	46
KAYNAKÇA	48
RESİMLERİN LİSTESİ	50

ÖZET

Çalışmanın konusu, plastik sanatlarda arkeolojik bulgular ve etkileridir. Bu araştırmada birinci bölüm, arkeoloji biliminin tarihsel gelişimine ayrılmıştır.

İkinci bölüm ise, arkeoloji kavramının plastik sanatlarla olan ilişkisi konu başlığıyla başlayıp, ardından arkeolog ve sanatçı karşılaştırması yapılmıştır. Yöntem ve teknik birlikteliğinin yanı sıra kavramsal karşılaştırdığım iki alanın birbirlerine yakın olan yönlerini ortaya koydum. Psikolojik ilintiyle bu iki alan Freud ve Jung'un psikanaliz ve bilinçaltı kavramlarıyla yan yana getirilerek, benzer ilişkiyi kişinin yaşamsal izleri olan bilinçaltıyla ve onun sırlarıyla mukayese edilip sunulmuştur. Sanatçının yapıtını oluştururken ki seçtiği kavramlar ya da etkilendiği alanların plastik sanata dönüşmeden önceki sanatçının bilinçaltı izleri "bilinçaltı ve sanat" başlığı altında incelenmiştir. "Sanat ve toplumsal bilinçaltı" konu başlığı ile arkeoloji arasında günümüze kadar oluşan yansımaları, hem bu topraklarda yaşayan sanatçıları etkilenişleri, hem de kültürel zenginliğin ve kimliğin devamlılığı üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde, sanatçıların bilinçaltı çözümlenmeleri gerçeküstücülük akımının plastik sanatçılar üzerinde yarattığı etkileşim ile arkeolog ve kurgu üzerine yakınlık kurulmuştur.

Dördüncü bölüm, plastik bir değer olan arkeolojik bulgunun kullanılışıyla ilgilidir. Kavramsal derinliği günümüze kadar ulaşan ve türlü inançlar ile kendini biçimlendirmiş Kibele'nin varlığı bu bölümde anlatılmıştır.

Beşinci ve son bölümde ise, plastik sanatlarda arkeolojik bulguları kullanan sanatçılar ve yapıtları yer almaktadır. Sanatçılar yapıtlarına konu ettikleri arkeoloji ve arkeolojik bulguları nasıl çözümledikleri, hangi psikolojik ilintinin ağırlıklı olarak bazı formlara yakınlık duyduğunu hem izleyen hem de üreten gözünden yansıtılmaya çalışılmıştır.

SUMMARY

The subject of this study is the archeological discoveries and their affects on plastic arts. The first part of this research is dedicated to the historical development of science of Archeology.

The second part's headline is "The Relation of Concept of Archeology with the Plastic Arts", and then the concepts of being an archeologist and an artist are compared. I also put forward the similar aspects of these two fields which are compared conceptually along with the unity of approaches and techniques. "Subconciuous and Art" section investigates the concepts that the artist chose while he/ she was creating his/her work or his/her subconciuous before transforming the fields that he/she was influenced by into plastic arts. "Art and Social Subconciuous" section investigates the reflections of archeology which are formed up to now, both the impressions of these artists who live in these lands, the cultural wealth and the continuity of identity.

In the third and the developing part, subconciuous analsis of artists are assimilated to the interactions that the surrealist movement created on the plastic arts, the archeologists and the fiction.

The fourth part is about the usage of archeological discovery which is a plastic value. This part explains the existence of Kybele whose conceptual deepness has reached up to now and who is put into a certain form with various believes.

In the fifth and the last part the artists who use the archeological discoveries in plastic arts and their Works of art are explained. It has been attempted to reflect from the point of view of the spectators and the creators how the artists analysed the archeology and the archeological discoveries that they used as a topic in their Works of art and which pshyhological relation predominantly causes inclination towards some forms.

ÖZET

Çalışmanın konusu, plastik sanatlarda arkeolojik bulgular ve etkileridir. Bu araştırmada birinci bölüm, arkeoloji biliminin tarihsel gelişimine ayrılmıştır.

İkinci bölüm ise, arkeoloji kavramının plastik sanatlarla olan ilişkisi konu başlığıyla başlayıp, ardından arkeolog ve sanatçı karşılaştırması yapılmıştır. Yöntem ve teknik birlikteliğinin yanı sıra kavramsal karşılaştırdığım iki alanın birbirlerine yakın olan yönlerini ortaya koydum. Psikolojik ilintiyle bu iki alan Freud ve Jung'un psikanaliz ve bilinçaltı kavramlarıyla yan yana getirilerek, benzer ilişkiyi kişinin yaşamsal izleri olan bilinçaltıyla ve onun sırlarıyla mukayese edilip sunulmuştur. Sanatçının yapıtını oluştururken ki seçtiği kavramlar ya da etkilendiği alanların plastik sanata dönüşmeden önceki sanatçının bilinçaltı izleri "bilinçaltı ve sanat" başlığı altında incelenmiştir. "Sanat ve toplumsal bilinçaltı" konu başlığı ile arkeoloji arasında günümüze kadar oluşan yansımaları, hem bu topraklarda yaşayan sanatçıları etkilenişleri, hem de kültürel zenginliğin ve kimliğin devamlılığı üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde, sanatçıların bilinçaltı çözümlenmeleri gerçeküstücülük akımının plastik sanatçılar üzerinde yarattığı etkileşim ile arkeolog ve kurgu üzerine yakınlık kurulmuştur.

Dördüncü bölüm, plastik bir değer olan arkeolojik bulgunun kullanılışıyla ilgilidir. Kavramsal derinliği günümüze kadar ulaşan ve türlü inançlar ile kendini biçimlendirmiş Kibele'nin varlığı bu bölümde anlatılmıştır.

Beşinci ve son bölümde ise, plastik sanatlarda arkeolojik bulguları kullanan sanatçılar ve yapıtları yer almaktadır. Sanatçılar yapıtlarına konu ettikleri arkeoloji ve arkeolojik bulguları nasıl çözümledikleri, hangi psikolojik ilintinin ağırlıklı olarak bazı formlara yakınlık duyduğunu hem izleyen hem de üreten gözünden yansıtılmaya çalışılmıştır.

SUMMARY

The subject of this study is the archeological discoveries and their affects on plastic arts. The first part of this research is dedicated to the historical development of science of Archeology.

The second part's headline is "The Relation of Concept of Archeology with the Plastic Arts", and then the concepts of being an archeologist and an artist are compared. I also put forward the similar aspects of these two fields which are compared conceptually along with the unity of approaches and techniques. "Subconciuous and Art" section investigates the concepts that the artist chose while he/ she was creating his/her work or his/her subconciuous before transforming the fields that he/she was influenced by into plastic arts. "Art and Social Subconciuous" section investigates the reflections of archeology which are formed up to now, both the impressions of these artists who live in these lands, the cultural wealth and the continuity of identity.

In the third and the developing part, subconciuous analsis of artists are assimilated to the interactions that the surrealist movement created on the plastic arts, the archeologists and the fiction.

The fourth part is about the usage of archeological discovery which is a plastic value. This part explains the existence of Kybele whose conceptual deepness has reached up to now and who is put into a certain form with various believes.

In the fifth and the last part the artists who use the archeological discoveries in plastic arts and their Works of art are explained. It has been attempted to reflect from the point of view of the spectators and the creators how the artists analysed the archeology and the archeological discoveries that they used as a topic in their Works of art and which pshyhological relation predominantly causes inclination towards some forms.

1. ARKEOLOJİ BİLİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Arkeoloji, Antik yunanca kökenli arkhaios (eski) ve logos (bilim) kelimelerinin birleşmesiyle üretilen bir kavramdır. Geçmişini araştıran diğer bilim dallarından farklı olarak arkeoloji, insanın geçmişini, geride bıraktığı kültür belgelerine dayanarak inceleyen bilim dalıdır. Maddi kültür belgesi, uygarlık tarihinin başlangıcından, yani insanoğlunun ilk aleti yarattığı andan bugüne değin, gene insanın yaptığı ya da doğada bulunduğu biçimi ile kendi gereksinimleri için kullandığı nesnelere tümüdür. Örneğin ilk aletler, en eski evler, tapınaklar, çanak çömlek kalıntıları, taş boncuklar, pişmiş toprak heykelcikler, ocaklar, ocaklarda bulunan yanmış kömürler, küller, etlerinden sıyrılıp atılmış hayvan kemikleri maddi kültür belgelerini oluşturur.¹

Rönesansla birlikte kazılara ilgi artmıştır. Rönesans, “Avrupa tarihinde, 14. yüzyılın sonu ile 15. ve 16. yüzyılları kapsayan ve en belirgin özelliği eski Yunan ve Roma kültürlerinin canlandırılması olan”² dönemdir. Rönesansla, bir yandan eski Yunan ve Roma kültürlerinin ortaya çıkarılması için yoğun bir şekilde kazılar yapılırken, bir yandan da Yunanistan’a, Mezopotamya’ya, Mısır’a yapılan seyahatlerle buralardaki antik dönem eserleri resim ve çizimle belgeleniyordu.

Rönesans’tan 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen süreçte sadece “kıymetli eserleri” müzelere taşımak esas kabul edildiğinden sistemli kazılardan bahsetmek mümkün değildir. Bu dönemde amaç heykel, sikke ve benzeri “kıymetli eserlere” ulaşmak, bunları müzelerde sergilemektir. Arkeolojik alanın tarihi geçmişi aydınlatacak veriler taşınması değil de, tüm bir alanda bulunacak birkaç “kıymetli eser” in peşinde koşulması, arkeolojik alanların tahrip edilmesine, hatta bir çoğunun yok olmasına yol açmıştır.

Arkeolojinin bir bilim dalı olarak oluşmasına J.J. Winckelmann ve T. Jefferson öncülük etmişlerdir. J.J. Winckelmann, Roma dönemi kentleri olan Pompei ve Herculaneum kentlerinde yapılan kazıların (1738) sonuçlarını değerlendirdiği

¹ “Arkeoloji”, *Ana Britannica*, Cilt 2, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1986

² “Rönesans”, *Ana Britannica*, Cilt 18, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1986

yazılarında ‘... o güne kadar Yunan ve Roma eserlerine estetik kaygılarla yaklaşanların, artık bunları geçmişin kültürel ve tarihsel ifadeleri olarak görmesini sağlar.’³ ‘Bütün bu çabaları Winckelmann’ın modern arkeolojinin babası olarak görülmesine yol açmıştır’.⁴

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eski eserlere, arkeolojiye bakışın değişmesinde, yüzyıllardır yürütülen ‘arkeolojik’ çalışmaların kazandırdığı deneyimim, bilgi birikiminin etkisi olduğu düşünülse de, bu oldukça küçük bir etkidir. Modern arkeolojinin kurulabilmesi için dünyayı, yaşamı algılayışımızdaki düşünsel değişim gerekmiştir. Dünyanın ve canlı varlıkların durağan, değişmeyen, bugünkü haliyle, ilahi bir güç tarafından yaratıldığı düşüncesi, jeoloji biliminin ve Darwin’in çalışmalarıyla sarsılmıştır. Jeoloji çalışmalarında yeryüzünün farklı katmanlardan oluştuğu anlaşılmış, bu katmanlarda, bugün yaşamayan canlılara ait fosiller bulunmuş, bu da dünyanın yaşının Tevrat’ a bakılarak söylenenden çok daha eskiye gittiğini, dolayısıyla din kitaplarının bu konuda doğruyu söylemediğini ortaya koymuştur. Darwin ise canlıların sürekli bir değişim, farklılaşma süreci yaşadığını ortaya koyduğu evrim teorisiyle, yaratıcı bir gücün varlığından şüphe duyulmasına yol açmıştır.

Bütün bu gelişmeler sonucunda yaşanan düşünsel değişimler, tartışmalar geçmişe farklı bir gözle bakma zorunluluğu doğurmuştur. Bu zorunlulukla arkeolojinin de geçmişi antik dünyayla sınırlı sayan, amatör bir tarih merakıyla ‘kıymetli eser’ peşinde koşan bir uğraş olmaktan sıyrılarak amaç, yöntem, tekniklerini değiştirmesi gerekmektedir. 20. yüzyıl başlarında arkeoloji bir bilim dalı olarak üniversitelerde okutulmaya başlanmıştır. Bugün, arkeoloji, tek bir kişinin kontrolünde yürütülen çalışmalar olmaktan çıkmış ve birçok farklı disiplinden bilim insanının katılımıyla yürütülen, modern teknolojinin tüm olanaklarını kullanan bir bilim dalı olmuştur.

³ Mihriban Özbaşaran, ‘Değişen Geçmiş’, **Atlas**, sayı 113 (ağustos, 2002), s. 164

⁴ ‘Winckelmann’, **Ana Britannica**, Cilt 22

2. ARKEOLOJİ KAVRAMININ PLASTİK SANATLARLA İLİŞKİSİ

Sanat ürünü, yaratıcısının inançları ile, varlık anlayışı ile, evrene, çevresine bakışı ile biçimlenir, bütünlük kazanır. Eskiçağ insanına inancı ile bağdaşmayan, benimsediği, sevdiği inanç varlığına aykırı gelen bir işi yaptırma olanağı yoktu. Bunu elimize geçen yazılı belgelerden, seve seve kendi canını tanrısına adayan ,’’kurban’’ olarak tanrıya sunulan insanların sevincinden anlıyoruz, öğreniyoruz.

Yaşama gereksiniminden doğan inanç, sanatı geliştirirken, onunla bir yerde iç içe girip kaynaşıyor, inanç nerde, sanat nerde başladı diye bir kestirme olanağı kalmıyor.

’’Eskiçağ sanat ürünlerinin, çoğunlukla, doğa-üstü varlıkları konu edindiği, onları belli biçimlerde yansıttığı bir gerçektir. Elimize geçen bütün buluntular (sanat ürünleri) insan gücünü aşan bir doğa olayının, gene doğada bulunan varlıklarla, örneklendirilişini gösteriyor. Günümüz insanı için çok önemsiz sayılan bir doğa olayı, sözgelisi toprağa atılan bir ekinin bitişi eskiçağ insanının gözünde gizli güçlerle doludur. Bu inanç bir sanat ürününde dile gelince bütün nitelikleri ortaya çıkar, kendini gösterir. Bu da sanat ürününün ancak düşünüldüğü biçimde yansıtılması gereğindedir. Düşünme eylemini inançların yönettiğine göre ortaya konan sanat ürününde, bunun yansıdığını görmek de kolaydır.’’⁵

İnsan düşünmeye başladıkça çevresi ile, doğa ile birleşiyor, arada bir bütünlük, bir iç içelik kuruluyor kendiliğinden. Bu bilinçli bir sonuç değildir, çevrenin etkisi yüzündendir. Bu çevrede doğadır, yaşama ortamıdır.

’’Sanat ürünü, belli bir anlamda, ortaya konduğu toprağın ürünüdür. Bu ürünün anlaşılması doğduğu toprağın bilinmesine, onu yaratan toprağın kavranması sanat ürününün açıklanmasına bağlıdır. Dış etkenlerin sanat ürününün gelişmesinde, daha geniş bir alana yayılmasında önemli katkıları vardır, ancak bu etkenler tek yaratıcı ilke demek de değildir.’’⁶

Eski çağ insanının yarattığı ve yaşamına uyarladığı üretme anlayışı ile bu günkü sanat ve sanatçının, aralarında üretim açısından pek de bir fark olmadığını görürüz.

⁵ İsmet Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Uygarlığı**, İstanbul, Der Yayınları, 1991, s. 147

⁶ A.g.y., s. 147

Uygarlık yolundaki insan, insan olma ereğini kendini var eden ulusların birbirlerinden etkilenen toplumlar ve imparatorlukların taşıdıkları kültürler ışığında, hep başka uygarlığın ya oluşmasına sebep olmuş ya da yıkılmasına. Uygarlık yolunda gelişen insan, yaşadığı ortama borçlu olduğunu bilen insandır, tarih boyunca bu gelişmeler bilinçli kişilerin başarılarıdır, bu başarıların kaynağı da daha çok sanat ürünleridir. İnsan yaratmakla düşünmeye başlamış, düşünmeye koyuldukça yaratmayı sürdürme olanağı bulmuştur ve geliştirmiştir. Tarihte ilk insan yaratımlarının en ilkel nitelikte de olsa o üretimin sanat ürünü olduğu görülür. Tarihte, belki oluşan bu ürüne “sanat” den mi yordu ama oluşan üretimler çağların başlamasına sebep oluyor, üzerine geliştirilen her düşünce insanın hayatta kendini daha var kılmaya yönelik mücadelesinin bir parçasını ortaya koyuyordu. Demek ki uygar insana gelene kadar birçok yaşanan tecrübeler kültürler medeniyetler üretmeyi yaşamını bir parçası gibi onunla kendin bütün kabul ederek bu zamanlara getirdi. En eski ilkel toplumları dahi keşfedilen arkeolojik bulgular ışığında yaşamları konusunda, inançları konusunda hangi toplumlarda ne oranda etkilendiklerini bile rahatlıkla buluntulardan çıkartabiliyoruz ve kronolojik bir çizgide yerini tutabiliyoruz geçmiş tarihe ışık tutan bu belgeler ister üretilen deyin, ister sanat yapıtı deyin o dönem tarihinin yaşamını tüm gerçekçiliğini çarpıtmaksızın ortaya koya biliyor. Sanat ürünü bir yandan doğduğu toprağın özelliklerini, bir yandan da yaratıcısının kimliğini taşır yansıtır. Bir sanat anlayışı, gelişmiş güzel taşınabilen bir nesne gibi bir yerden başka bir yere göçmez; kişiliğinden sıyrılmaz. Bir toprak üzerinde doğan gelişen sanat ürünü o toprakta yaşamayan doğa varlıklarını yerleşmemiş inançları ne konu edebilir ne kendi dokusu içinde, kendi boyasına uygun olarak gösterebilir. Tıpkı bir insanın taşıdığı kültürü kimliği çevresine yansıttığı kişiliği gibi, nasıl ki bizler yaşamımızın ilişkilerimiz in etkilenmelerimizin izlerini fotoğraflarımızda yansıttıklarımızda, arşivlerken bir nevi geleceğe bıraktığımız yaşamsal kanıtlar fotoğraftaki renk giyinilen kıyafetlerde o dönemin modası ya da tercih edilme nedenlerinden, kültürel çok izleri taşır. Hayatın izlenebilecek tekrar bir kaydı yoktur, ancak üretilenlerin izinden çok hayat ortaya çıkartılabilir... Artık dünyada insanlık öyle bir noktadadır ki parmak izinden, genetik bilgilerden ortaya çokça kayıt ve kanıt taşımaktadır. İnsan, tarihten bu zamana verilere hep ihtiyaç duymuştur.

Yaşanmış kanıt ve kayıt, içinde bulunduğumuz yüzyılın sanatlarına ve sanatçılara da damgasını vurmuş.

2.1. SANATÇI VE ARKEOLOĞUN KEŞFİ

Sanatçı ve arkeolog benzer yöntem ve teknik birlikteliğın yanı sıra seçici ve keşfedici özellik olarak da birliktelik taşır. Keşfine hazırlanan bir arkeoloğın kazı çalışmaya başlamadan önceki bilgilenme ve takiplenme süreci ile bir ressamın resmine başlamadan önceki bilgilenme ve takiplenme serüvenleri, inanılmaz bir birliktelik taşır. Arkeoloğın tamamen bir "sır" olan tarih gerçeğinin açığa çıkartma heyecanını üzerinde taşırsa, hele bunu arşiv oluşturacak bir belge niteliğine kavuşturduğunda düşününki bir ressamın tablosunda yansıttığı duygu ve düşüncelerin ne oranda resimle kalıcılaştırıp, eser, yapıt, kıymet noktasına taşıdığı gibi heyecan yaşaması arasında benzer çok özellik vardır. Toprak, su, taş, vs. katmanların arasında geçmişin izlerini taşıyan döneminin alet edevat ve türlü geleneğın ve kültürün izleri ve ip uçları arkeologun bulgularında vardır. Sembollerin ya da kullanılan eşyaların küçük de olsa parçaları dil, inanış ve yaşam biçimleri hakkında kriminal bilgi kayıtları şimdiki zamana ve geleceğe aktarmaktadır. Tıpkı bir ressamın duygu ve düşüncelerini tuvaline aktardığı gibi ressamın kültürel inancı ile bir arkeoloğın sosyo- kültürel yaklaşımı arasında da benzer bir yakınlık olsa bile, farklılıkta olmaktadır.

İnsan, için büyük bir serüven olan yaşam, içinde barındırdığı kültürel, ekonomik ve toplumsal zenginliği kişinin mutluluğu doğrultusunda tarihten günümüze taşınır. Dünya üzerinde insan kendi estetik anlayışını dünyanın sonuna kadar mutlu olması için kullanır. Toplumda estetik duyarlılığa sahip iki tip araştırmacı vardır. Bunlardan biri arkeolog, diğeri de plastik sanatçısıdır. Yöntem ve teknik birlikteliğının yanı sıra, keşifçi tavır, iki alanı birbiriyle bütünleştirir. Daha çok üzerinde durduğumuz bu birlikteliğın yakınlaşan ve ayrılan noktalarıdır. Özellikle yakınlaşan noktaları üzerine düşünecek olursak, bir eserin oluşum aşamasındaki sanatçının fırçasından yayılan her ifade kendi dünyasının ipuçlarını taşır. Bulduğu toplum çerçevesinde ne ortaya koymak istiyorsa (ne konuşmak istiyorsa) bunu eserine istese de istemese de taşır.

Çünkü eserini oluşturan sanatçı duyarlıdır, bu duyarlılık içinde kendi ruhsal dünyası yaşadığı toplumun dili kulağı ve dokusudur. İnsan tarih boyunca her ürettiğinde kendi dönemini, kendi tarihini ürettiği her eserinde döneminin yaşamsal kayıtlarını bir belge gibi, bir iz gibi bırakır. Bu kayıtlardan yola çıkan arkeolog; keşfini yaptığı kazı çalışmalarında belki tesadüf yakaladığı bulgudan yola çıkarak keşfini gerçekleştirir. Bulgusunun hangi uygarlığa ait olduğunu, nelerden etkilenmiş bir toplumla karşı karşıya kaldığını, Pandora misali kutusunu aralayarak keşfeder. Bu onun için inanılmaz bir sırdır. Çünkü toprak renkleri ağırlıklı olarak seçen ressam, mitolojik bir kahramanını çoktan tuvaline geçirmiştir. Kahramanı seçme nedeni belki Anadolu topraklarına yapacağı bir gönderme, belki tarih içinde tekerrür eden bir olayın izini tekrar gündeme getirme derdindedir. Aslında seçtiği bu sembol, topluma bilinç değerlerinde kayıtlı olan kavramı yakalamasına yardımcı bir araçtır. Çünkü arkeolog ipuçlarını yakaladığı bu sırrın içinde, bulduğu parçaların her birisini numaralandırıyor, numaralarını birleştirip pazınlı tamamlıyor. Ortaya çıkan bin bir el tarafından defalarca işlenmiş ana-tanrıçadır. Ana-tanrıçanın birçok coğrafyadaki sembol değeri bir yana, hangi el tarafından parçalara ayrıldığı belli olmayan bu heykelciğin üreticisi olan kişi ile, parçalarını topraktan kazıyarak, onu ilk üreten sanatçının edasıyla tekrar var eden günümüz eli, -ana-tanrıça ister tarih öncesi ister gelecek konusu olarak kolay kolay unutulacak bir sembol olmadığı için-, yaşayan bu miti hiçbir zaman diliminde unutmayacaktır. Ressam tuvalinde sona yaklaşırken küçük ayrıntılardaki estetik anlayışı, resmin bütünündeki konuya oranla dengesini kuruyor. Arkeolog çalışmasına tüm titizliğiyle, tüm hassasiyetiyle yaklaşır. Plastik sanatçısı da benzer hassasiyetle çalışmasına yaklaşır, ama arkeologdan çok daha özgürdür. Birisinde bozulmadan çıkarılan tarihsel veri varken diğerinde öznel veri vardır. Bu manada sanatçı boyasını savurur, ancak arkeolog savuramaz. Birisi bulduğu bir vazo parçasından koca bir şehre ulaşırken, aradığını değil, bulduğunu kurgular. Benzer yaklaşım arkeoloğunki kadar sınırlı olmasa da plastik sanatçısında biraz farklılık gösterir. Detay ve bütünü algılama her iki alanda da mevcuttur.

2.1.1. PSİKOLOJİK İLİNTİ

“ Arkeolojik kazı, yüzyılların toprak birikintisinin veya daha geç kültür katlarının örttüğü mimari, sanat yapıtı, eşya, kısaca her türlü arkeolojik belgeyi bilimin hizmetine sunan ve kazı alanı verilerinin belgelenmesine, düzenlenmesine, bulunma özelliklerinin gözlemlenerek ilişkiler aranmasına yönelik bir çalışma alanıdır. Arkeolojik kazı, bir sorunun çözümüne yönelik olarak sınırlı bir alana uygulanabilir. Birinci durumda belli bir arkeolojik konunun açıklanabilmesi kazı amacıdır ve çoklukla çevresindeki modern yaşantının fiziksel dokusu tarafından sınırlanmıştır. Üstünde yerleşme bulunmayan ya da boşaltılabilir “arkeolojik sit” alanları, mirası oldukları eski toplumların, eski insanın davranışlarının, yaşantı koşul ve biçimlerinin pek çok yönüne ışık tutabilecek anlatım gücündedir; dolayısıyla sit bütününe kapsayan arkeolojik kazı, günümüzün tarih ağırlıklı arkeolojisinde önemli yere sahiptir.”⁷

Tarih her zaman hangi toplum olursa olsun bakışını istediği tarafa yönlendirebilir. Ancak arkeoloji hiç azımsanmayacak ölçüde tarihe belgelik ve kanıt getirdiği için yaşanmış doğruluğu ya da uygarlığı ya da kültürü sosyolojik koşulları göz önünde bulundurarak olduğu gibi kabul etmektedir. Buda tarihi hangi zaman dilimi olursa olsun tartışmasız kılar.

Nasıl ki insan yaşamındaki doğruluğu bir başkasına göre yalanlanabilirse, gündelik hayatımıza giren fotoğraflar, banka dekontları, çekler, fakslar, dosya arşivleri, kimlik numaraları birer arşiv niteliğinde kanıt teşkil etmektedir. Bunlar bizleri yaşamda doğrulayan, bir başkasının yaşamsal doğruluğunu da göz önünde bulundurarak belgelendiren bir hakkaniyete götürür. Bu insanların birbirleriyle adaletli yaşama nedenine kadar gider. Hala bu nedenlerle yaşamlarımızı sürdürdüğümüzü kim inkar edebilir ki? Bütün bu arşivlemeler tarihten bu zamana çok bulgunun gelecekte, hayatımızı doğru yönlendirebilmemizin ip uçlarını da vermez mi? Tüm arkeolojik bulgular geçmiş ve oluşacak tarihin doğru şekillenmesi için tanıklık etmeye devam edecektir. İnsan hayattayken de kayıtsız arşivsiz yapamıyor, geleceğine yön veremiyor

⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt 1, 1997, İstanbul, s. 129

ve ne yazık ki ölümü bile bir mezar taşında belge niteliğinde ...Gelecek biz insanları belgesiz arşivsiz ve tanıksız bırakmadığına göre, bu kadar kayıt ve belge her halde gelecekte birilerine bulgu olsun diye değil elbet, kendi tarihine yön verebilmek için var. Ancak biz insanları bekleyen önemli tehlikelerden bir tanesi değişmez kabul edilen bilgi kayıtlarının üzerinde oynanmasıdır. Şu anki bilgi teknolojilerinden video kayıt görüntülerinden, ekranlardan, internetten tarihsel verilerin şaşırılma oyunlarına çoktan maruz kaldık. Bilgi şimdiki zamanın en büyük silahı halinde; güç ve egemen kültür artık bulgu yok edip, yerine yeni bulguları, yeni kayıtları kendi lehine göre rahatlıkla yönlendirebilmektedir. Şu ana kadar toplumcul kayıtlar ve belgelerin biz insanlardaki yansımalarıyla ilişkilenişi üstünde durduk, şimdi kişisel manada insanı insan yapan memory hafıza kayıtları arasındaki ilişkiden bakalım.

Bilinç kişiyi, kendini adlandırmış kayıtlamış ve bir aileye mensup kılmış birilerinin (aile) tarafından yaşama uyarlanarak alt beyindeki kayıtları doldurup, kendini bir yerlere ait olarak hayata başlangıç yaptırır. İleriki yaşlarda çocukken çok önce çekilmiş aile foto arşivi, geçmişin izlerini aşama aşama bu güne kadar nasıl ulaştığının ip uçlarını taşır. Kaldı ki, her insan fotoğrafın bu amaçla kullanılmaya başlandığı tarihten bu zamana, aynı amaçlarla kendini benzer arşivin içinde bulmuştur. Kişinin kendi ve geçmiş kayıtları dediğimizde, Freud ve psikanalizden bahsetmemek imkansızdır. Freud'un araştırmaları ve buluşları neticesinde birçok şeyin su üstüne çıktığına şahit oluyoruz. Freud ve dünyaya kazandırdığı psikanaliz, insan olgusunun hiçte hafife alınmayacak ölçüde yaşamsal verilerinin, kayıtları ve devreler arasında zaman zaman yaşanan nevroitik, şizofrenik ve paranoid sorunların ortaya çıkardığına şahit oluruz. Bu bulgulara beyindeki katmanlar sayesinde ulaşan Freud, araştırmalar neticesinde insanın temel dürtülerinden en önemseddiği cinsellikle yaşam ve yaşananları ilişkilendirir. Ruhsal yaşamları bozulan insan, özellikle ikinci dünya savaşı yılları ve bunalıma giren insan olgusu, girdiği bunalımın farkında olmaksızın davranışsal olarak kendine yabancılaşma gözlemiyle karşı karşıya kalmıştır. Freud için bu durum çok karmaşık gelse bile, içinden çıkılmaz bir durum değildir. Zayıflayan duygu boşlukları alışkanlıklar ve salgılanamayan bazı hormonların kişinin yaşamsal verilerini dağıtmış, depresyonel bir şekle sokmuştur. Savaş zamanı sığınaklardaki zor ışiksiz yaşamların

insanları farklılaştırmasıyla bilinç devre dışı kalmış, bu bir dizi problemin çıkmasına neden olmuştur. Freud bu sorunları keşfettiği bilinçaltı kuramıyla çok farklı yaklaşmış ve çözmeye çalışmıştır. O döneme ait egzistansyalist (varoluşçu) sanat yaklaşımı bile bir dönemin hem insani bakışını ortaya çıkarır, hem de dünyaya ve yaşama bakışını yansıtır. Buda zaten dönemin şairini yazarını sanatçısını etkilemiştir. Freud yen yaklaşım, bilinen en eski psikoterapi biçimidir. Günümüzde uygulanan şekliyle psikoterapi, kişilik geliştirici bir teori ile psikanaliz adı altında tanınan bir terapi tekniğini, dünyaya tanıtan Freud ile başlamıştır. Kişilik teorisinin Freudyen olmasına karşılık, tekniğin psikanalitik olması psikanalizin gerçek anlamında karmaşalar meydana gelmesine yol açmıştır. Freud'un haleflerine göre psikanaliz, Freud'un kişilik teorilerinden yararlanan bir teknik anlamı taşıırken diğer çevreler için tercümanlık eden bir teknik anlamı taşımaktadır, Freud'a göre insanlar seks içgüdüleri başta olmak üzere içgüdüleri tarafından motive edilir, bu içgüdüler daima bir tatmin arar fakat ahlak kurallarıyla da sınırlanan hayatın gerçekleri karşısında bu tatmin talebinin şiddeti azalmak zorunda kalır. Kişilik üç bölüme ayrılır; içgüdüsel ihtiyaçları temsil eden id, id'in ihtiyaçlarını realiteye uygun bir şekilde tatmin etmeye çalışan ego, son olarak da kalıtsal talep ve sınırlamaların kalebenti olan süper ego. Hayat id, ego ve süper egonun daimi bir mücadelesi şeklinde cereyan ederken bu üç müttefikin ihtiyaç bileşeni kişinin ruhsal sağlığını tayin edecektir. Kişiliğin bu üç ögesi içgüdüsel ihtiyaçların bastırılma derecesiyle orantılı olarak artan bir anksiyete geliştirdiğinden dolayı insan, aslında kısmi bir başarı sağlamaktan öteye gidemeyen ve nevrotik semptomlar, rüyalar, dil sürçmeleri veya şakalarla kendini belli eden savunma mekanizmaları geliştirmek zorunda kalır. Terapiler genellikle rüya analizlerine ve serbest salımlı diyaloglarla çözümlenmelere gidilir. Freud'un bilinçaltı verilerinden yola çıkılarak bilincin normal şartlarda insanın %28'ine maksimum hakim olduğu %72'lik kısım ise bilinmez bir bilinçaltı yığıntılarıyla dolu olduğunu biliriz. Felsefe yaptığımız kendimizi bilip ifadelendirdiğimiz %28'lik bilinci her zaman için kullanır, onunla yatar onunla mantık sınırlarını kurarız. %72'lik kısım düşünün ki kendi oluşumundan bir haber. Türlü duyuşsal ve sezgisel tarih öncesine kadar uzanan genetik bilgi şifreleriyle doludur.

Şöyle ki; arkeolojik veri tabanına dayalı koca bir tarihsel insanlık bulgularıyla, kişisel bilinçaltı bulguları arasında aslında çokta bir farkın olmadığını göreceksiniz. Teknik olarak bir benzerliğin yanı sıra toprak altında kaçınıcı zamana ait olduğu bilinmez verilerin, dönemin hangi inancına nasıl sembol olmuş olduğunu, kim bilebilirdi ki? Sizce, Schiliman'ın babasından dinlediği Babil hikayelerinden etkilenerek Pompeide yapılan kazılara ulaşma keşfiyle Freud' un problem gördüğü hastaları arasında bilinçaltındaki birtakım takıntı bulgularına ulaşma keşfi arasında, dikkat edin hiçbir fark yok. “Geçmiş arkeolojik bulgularla çözümleme itkisi Freud'un psikanalitik itkilemeleri, ile bir ressamın beyaz tuvalinin karşısına geçip ilk hareketini uyguladıktan sonraki düşünsel veri aktarımları ya da veri çözümlemeleri arasında enteresan bir ilişki vardır. Freud kendi konumunda bir analisttir. Analistin beni bu depresif duruma karşı sürekli bir mücadele içindedir. Ölüm itkisi seansların stereotipik yapısında gizlidir; sabit saatler, kas gevşekliğinin olabildiğince sağlanması, dış dünyadan soyutlanma. Koltuk ve divanın simgelediği bu yapay atmosferde ölüm her zaman vardır. Ölüm, yani analizanın ve analistin ölümü hep gündemdedir. Oysa çocukluk anılarının analiz sırasında hatırlanması ve yeniden yaşanması zamanın inkarı, dolayısı ile ölümün inkarı anlamına gelir. Yani söz konusu olan geçmişin, geçmiş olanın inkarıdır. Ama kendi içinde bir paradoks içerir bu durum, çünkü geçmiş hatırlamak aynı zamanda, gelecek olanı, yani ölümü kabul etmek demektir. Bu paradoksa ancak psikanalitik durumun gerçek ötesi niteliği ile tahammül edilebilir.

Evet, psikanaliz gerçek ötesi bir konum sunar, ama onu mümkün kılanda zaten budur. Psikanalizde söz konusu olan, bu gerçek ötesi konuma rağmen, hayattır. İnsan hayattır ve ölümdür, her zaman önümüzde olan ve sürekli sorularla dolu olan yaşamın sonu olarak ölümdür. Bu açıdan psikanalitik süreci de anlamlandıran tek şey sonudur. Tıpkı yaşamı anlamdının ölüm olması gibi.

Analist koltuk yalnızlığı deneyiminde kendi üzerine düşünmenin ve ilerlemenin yeni bir fırsatını elde etmektedir. Kendi analizi sırasında bir başka yalnızlığı, divan üzerindeki yalnızlığı yaşamak fırsatını elde etmiştir. Analistin varlığı onun narsissik güvencesi olmuş ve onun önünde, hem olduğu ve dahil olduğu, hem de dahil olmadığı

ilk sahneye şahit olan çocuğun ödipiyen yalnızlığını yeniden yaşamak şansını elde etmiştir. Bu anlamda psikanaliz yalnız olmayı öğrenmektir.

Freud'un psikanalizi bulduğu yıllar elbette özel yaşamın, çok önemli olaylarla çalkalandığı bir dönemdir; ancak unutmamak gerekir ki aynı zamanda içinde yaşadığı dünyada çok önemli bir dönemecin eşliğindeydi. Artık bir yüzyıl bitmekte, ufukta bambaşka bir toplumsal yapıyı muştulayan yirminci yüzyıl gözükmektedir. Öyleyse, Freud'un ölüm içtepesine verdiği önem, yalnızca onun dünya savaşının eşliğinde olmaktan dolayı yaşadığı karamsarlıktan değil, ama aynı zamanda gelişini haber veren kaotik ve şiddet dolu modern dünyanın ruhsal kimlik kavramını bütünüyle değiştireceğini görmesindedir.”⁸ Freud ile beraber psikanalizin gelişim göstermesi bazı sanatçılar heyecanlandırmış, bilinçaltına ulaşma sırlarla dolu insanı çözümleme gibi bazı konular çokça sanatçıya ilham kaynağı olmuş, bu konuda araştırmalar yapmışlar, otonomik aklın devre dışı kaldığı alanları zorlamışlardır, bunların başın da Salvador Dali gelir.

Ressam algıladığı gerçekliği değil kullandığı, sezdiği, arzuladığı gerçekliği kullanır. Sanatın gerçekçiliği bu şekilde işliyor olması, sanatı zamanın önüne geçirir. Kurgulanan, arzulan, çarpıtılan gerçeklik bir süre sonra kabul görür, canlanır ve yaşamaya başlar.

Sanatın bu özelliği nasıl kazandığı, gelmekte olan hangi yollarla sezdiğini ve nasıl olup da önceden davrandığını kavramak için Freud'un çalışmaları yol göstericidir. Söz konusu olan sanatın, bilinçdışıyla ayrılmazlığı ve bu ayrılmazlığın sanatçıya kazandırdığı özgürlüktür. Sanatçı üretirken rüyalarındaki kadar özgürdür. Rüyalarda nasıl fiziksel yasalardan, din, ahlak, toplum kurallarından bağımsız ve sansürden göreceli olarak sanatta da öyledir. Bu durum sanatçıya içinde yaşadığı düzenin üstüne çıkma, bir üst dil yaratma, resim ya da heykel yoluyla gerçekli deforme etme yetkisini kazandırır.

⁸ Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş. ,**Yüzyılın psikolojik analizi**, Cogito, (sayı 9 güz 1996), s. 179

2.1.2.FREUD VE BİLİNÇALTI KAVRAMI

Sigmund Freud'un en büyük buluşu, irrasyonel kuvvetleri bilinçaltındaki kendilerine özgü niteliklerini keşfetmesi olmuştur. Diğer taraftan bilinç üstünde yer alan " bilinçli düşünme" şeklini, yükseldiği yerden indirerek tahtını ele geçirdi. Bilince eleştiri getirerek akla daha büyük bir değer kazandırdı. Freud, bilinçaltını bilinç düzeyine çıkartarak insanları irrasyonel kuvvetlerin egemenliğinden kurtaran bir metodu geliştirdi. Bu metod sadece gerçekler hakkında değil, aynı zamanda da özgürlüğe de yeni bir boyut kazandırmış oldu. İnsan çıplak bilincin aldatıcı yüzeyinin altına geçerek kendi içindeki gizli gerçeği kavradı.

"Psikoloji Freud'a gelinceye kadar bilinç fenomenleriyle ve psikolojik olgularla özdeş sayılmıştı. Tıp bilimini inceleyen bilim adamları, eski çağlardaki din adamlarının, Şamanların ve tıbbi yardımda bulunan kişilerin uyguladığı yöntemlerin birçok hastalığa iyi geldiğini söylemişlerdi. Bu yöntemler, Freud'un ve günümüzde uygulanan psikoterapi yöntemlerinin ilk örnekleri olmuştur. İlk kez Yunan antik döneminde bireyin içinde bulunduğu psikolojik yapının hastalıkların oluşumunda etkili olduğu vurgulanmıştır. Ortaçağda ise insanın iç dünyası, tanrının yansıması olarak ifade ediliyordu."⁹ Descartes bilinçaltı ile ilgili olarak " her şeyin anahtarıdır."¹⁰ demiştir.

Freud'dan öncede bazı filozoflar bilinçaltının farkına varmışlar ve bununla ilgili açıklamalarda bulunmuşlardır; Spinoza, "özgür irade yanılgısının, eylemlerimizin bilincinde olup da bizi harekete geçiren nedenleri bilmemizden kaynaklandığını" söylemişti. Geçen yüzyılda Nietzsche, insan davranışlarının görünürdeki soylu amaçlarının altında "iktidar tutkusu" gibi ilkel eğilimlerin bulunduğunu ileri sürüyordu. Ancak bunların bilimsel bir zemine oturtan Freud olmuştur. Freud bilinçaltını ve bilinçaltının günlük yaşama etkisini kanıtlamak adına birçok yöntem geliştirdi, psikanaliz, rüyalar, cinsellik teorileri ve sanattaki yansımalarını araştırarak bunları nesneleştirmeye çalıştı.

⁹ www. Psikoloji kütüphanesi. com

¹⁰ Betül Çotuksöken, **Felsefeyi Anlamak Felsefeyle Anlamak**, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2001, s. 230

2.1.3. PSİKANALİZ

Freud, serbest çağrışım yöntemiyle hastanın aklından geçen her şeyi eksiksizce anlatması ilkesine dayanan psikanalizi geliştirmiştir. Başka bir deyişle, psikoloji teorileri daha önce kafasında bulunan düşüncelerden ziyade, nörolojist ve psikiyatr olarak yaşadığı deneyimlere dayanan Freud'un çığır açıcı katkısı, insan zihnindeki bilinçaltının yapısını, süreçlerini ve mekanizmasını keşfetmesinden meydana gelir. Nitekim, bilinçaltının gözler önüne serilmesine dayanan bir teknik ve genel bir psikoloji teorisi olarak gelişen psikanaliz, bilincimizden uzaklaşmış olan, bilinç yüzeyinde olmayan içeriklerin birtakım yollarla, örneğin rüyalarla, günlük yaşantıdaki önemsiz eylemlere ortaya çıkabileceği varsayımına dayanmaktadır. Kendisinden önce bu konuda yapılan araştırmalar onun teorisinin zeminini hazırlamış oldu.

“Freud psikoterapi pratiğine Breuer ile birlikte ve esas itibarıyla hipnoza dayanan bir teknikle başlamıştı. Freud- Breuer işbirliğinin sonucunda bazı histerik semptomlar ile unutulmuş travmatik anılar arasında belli bir ilişki olduğu açıkça ortaya çıkmıştı.”¹¹ Hastalar hipnoz altında sorulara baskısız açık yanıtlar veriyor ve uyandıklarında rahatlıyorlardı. Duyguların boşalmasını oluşturan bu yönteme Arıtma anlamına gelen’’ katarsis’’ denmişti. Hastanın duygusal çatışmalarını ve içsel sorunları ile hastalık belirtileri arasındaki ilişkiyi hipnoz altında hekim inceleyebiliyordu. Freud’un Breuer’le yaptığı ortak çalışmalar, 1993 de “ ön iletişim” , 1895 de “ histeri üzerine incelemeler’’ adıyla yayınlanmıştır. Bu yapıtlarda Freud ve Breuer, psikodinamik kavramının temelini attılar. Breuer, histeri belirtilerinin oluşumunda cinsel etmenlerin oynadığı rolü Freud kadar önemli kabul etmediği için, iki hekim ortak çalışmalarına son verdi.

Freud, “serbest çağrışım” adı verilen yeni bir yöntemle hipnozdan vazgeçip, hastalarını uyanıkken düşüncelerini sıralamalarını ve akıllarına ne geliyorsa hiç sansür kullanmadan ifade etmelerini istedi. Bu yöntemle hasta içsel engellerini yenebiliyor, unutulmuş anılara inebiliyor ve giderek sorunlarını açıkça tartışabilir duruma

¹¹ Saffet Murat Tura, **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, Gözden Geçirilmiş Üçüncü Baskı, İstanbul, Kanat Yayınları, 2004, s. 54

gelebiliyordu. Bu yöntem aracılığı ile hastaların bilinçaltı dünyalarına inerek onları daha iyi tanıyor ve daha sağlıklı bir uyum düzeyine erişebiliyordu. Freud bu tekniği uygularken ‘direnç’ olgusuyla karşılaştı. Hasta aklına hiçbir şey gelmediğini söylüyor ya da sansürden geçirerek aktarıyordu. Analizleri sırasında Freud bu dirençlerin özellikle bazı noktalarda yoğunlaştığını ve bu noktalarında hastaların dinamiğini kavramak bakımından önemli olduğunu fark etti. Demek ki, “dirençin altında bastırma mekanizması vardır. Freud’un analizleri sırasında geliştirdiği bir başka nosyonda ‘aktarma’ psikanaliz ilişkisinde hastaların eski duygulanım yapılarından kaynaklanan duygularını hekime yansıtmasına dayanıyordu.”¹² Bu sorunların çözümüne olanak sağlayan ilkelere günümüzde de kullanılan ‘psikanaliz ilkeleri’ adı verildi.

Kısaca psikanaliz, bilinçaltı kavramının açıklanmasında izlenen yöntemlerden biridir. Böylece bireye toplum tarafından tahrip ve deforme edilen bütün toplumsal bağlantılara eleştirel bir açıdan bakmak olası olmuştur. Psikanaliz insanın kendini topluma uydurma olayı değil, toplumu insanın ihtiyaçlarına uyduran olaylarla açıklanır. Toplumsal biyolojik yaklaşımlarda ancak analiz edilen bireydir. Bireyin gerçek dünyadaki ilişkileri de psikanalizin konusunu oluşturmaz. Psikanaliz kişinin çocukluğundan bu yana yaşadığı olayları sorgulamaz, çocukluğunda yaşadığını söylediği şeylerle ilgilenir. Psikanalizin amacı, insanın kendini bilmesi ve anlamasını sağlamaktır.

¹² A.g.y., s. 55

2.1.4. RÜYA

Freud, en çok rüyalara önem veriyor ve rüyaların bilinçaltının karar yolu olduğunu söylüyordu. Rüyaların anlamlı olduğunu ve sıradan insanların günlük hayatlarıyla ilintili olduklarını ikna edici bir biçimde ispatlamıştır. Freud, yayınladığı ‘’ rüyaların yorumu’’ adlı kitabında sadece histeri ve nevrozların değil herkesin bilinçdışı güdüleri olduğunu ileri sürüyordu.

Freud rüyaları, günün kalıntılarını uyumadan önceki dönemde kuvvetle hissedilen olayların tetiklediğini belirtmişti. Rüyanın, rüya görenden ve rüya görenin zihninin rüyasından ayıramayacağını iddia ediyordu. Freud rüyalar hakkında iç dünyamızda doğan zaman ötesi nitelikleri bilinçaltında yaşayarak bize ulaştırır. İçimizdeki ‘’ben’’ den gelen mesajlardır, demiştir. Rüya aynı zamanda şuur altında uyanırken çözemediğimiz bazı yaşamsal sorunlar üzerinde çalışır ve onlarla hesaplaşır. Freud, rüyaların zihinsel ve fiziki bozukluklara neden olan, gizli duygusal çatışmaları açıkladığını söyler. Bu doğrultuda geleneksel tıbbı terk edip, pek çok meslektaşının reddettiği ‘’ kör inanç’’ ve büyü kokan şeye, rüyaların incelenmesine başvurur. Freud, çağdaşlarını hem dehşete düşüren, hem de teşvik eden fikirler ileri sürmüştür. Çağdaşlarının çoğu, onun rüyalardaki bütün sembollere cinsel bir yorum getirmesini kabul edememişlerdir. Freud, rüyalarda cinsel malzemenin temsil için sembolizmden bolca yararlandığını görünce, tıpkı stenografideki ‘’işaretler’’ gibi, bu sembollerden birçoğunun sabit bir anlamı olup olmadığını araştırdı. Deşifre ilkesi konusunda ‘rüya tabirleri kitabı’ hazırladı. Freud, bu konuda şunları söyler: ‘’ Bu sembolizm, rüyalara özgü değildir; bilinçdışı düşüncenin tipik özelliğidir ve foklarda, masallarda, mitte, deyimlerde, nüktelerde ve özdeyişlerde rüyalardakinden çok daha eksiksiz olarak bulunur. Sembollerin, temsilin dolaylı temsil yöntemlerinden birisi olduğunu, ama her türlü gösterdiğinin ayırt edici özellikleri konusunda net, kavramsal bir tablo oluşturmaksızın bunları diğer dolaylı temsil yöntemleriyle karıştırmamız konusunda bizi uyardığını söylemekle yetinmemiz gerekiyor. Bazı durumlarda sembol ile temsil ettiği şey arasındaki ortak öge barizdir. Değerlerinde gizlidir ve sembol seçimi şaşırtıcı gelir. Sembolik ilişkinin nihai anlamına ışık tutması gereken de işte bu son durumdur.

Bunlar bu ilişkinin genetik bir yapıda olduğunu gösterir. Bugün sembolik olarak ilişkilendirilen şeyler tarih öncesi çağlarda belki de kavramsal ve dilsel özdeşlikle birleştirmişti. Sembolik ilişki, eski özdeşliğin bir kalıntısı ve işareti gibi gözükmektedir. Bu bağlamda bir dizi olayda ortak bir sembolün ortak dil kullanımından nasıl öteye geçtiğini gözleyebiliriz. Bazı semboller dilin kendisi kadar eskiyen bazıları, örneğin hava gemisi, uçak zeplin gibi günümüze kadar birleştirilerek üretilmiştir.’’¹³ Freud rüya sembollerini, sembolün kendisini gerçek anlamıyla ilk önce yorumlamak gerektiğini, daha sonra yan manalara bakmamız gerektiğini önerir.

Freud rüya analiz tekniği ‘çağrışım’ adını verdiği yönetime dayalıdır. ‘Freud bununla rüyadaki her cismi insan, nesne, sahne, olay, isim, renk, ne olursa sırayla ele alınması gerektiğini ve analizde bunun size çağrıştırdığı şeyi söylemeniz gerektiğini anlatır. Örneğin rüya cismi bir balınaysa, balınayı düşündüğünüzde aklınıza gelen ilk şeyi söylemeniz. Diyelim ki, balınanın çağrıştırdığı ilk şey okyanus ya da derin sudur. O zaman okyanus ya da derin suyu düşündüğümüz zaman aklınıza gelen ilk şeyi söylemelisiniz. Bu böyle devam eder. Freud’a göre çağrışım yönteminin sonunda ‘zilleri çalan’ bir şeye varırız. ‘Zil’, bir alarm zili olabilir. Kokulan ve geçmişte bastırılmış duyuların açığa çıkması olabilir. Bu nedenle Freud, ‘belirli bir çağrışım ifade etmeye ne kadar direnirseniz, çağrışımın bilinçaltı bir şeye işaret etme olasılığı o kadar yüksek olur. Bu da rüyanın amacıdır’’¹⁴ der. ‘Freud’a göre bilincin gizlediği, tamamen sakladığı olgular ortaya çıkabilmek için yol aramaktadır. Bunlardan bazıları da rüyalar haline girerek kendilerini gösterir.’’¹⁵

¹³ Sevinç Aksoy, **Rüya Yorumları Ansiklopedisi**, İstanbul, Omega Yayınları, 2004, s. 123-124

¹⁴ A.g.y. , s. 126

¹⁵ http://www.e-sehir.com/ruya_tabirleri_yorumlari/

2.1.5. BİLİNÇALTI VE SANAT

Freud, kendi yaratıcılığının kökeninin bilinçaltında olduğunu farkındaydı. Bilinçdışı zihin, kendi tabiriyle ‘birincil süreç’, edebiyat, sanat ve bilimde yaratıcılık açısından önemliydi. “Bilinçli halde iken bilince varılmayan şeyler, sanat yoluyla bilinçli hale getirebilir,” demişti. Freud sanatçıların normal bir insanın da algıladığı, ancak bilince varamadığı izlenimleri ifade atiklerini söyler. Sanatçı kendi sanatını icra ederken, aslında psikanalistin kendi alanında yaptıklarının aynısını yapmaktadır der. Yani bastırılmış gerçeği ortaya koyarak bilinçaltını bilinir kılmak. Freud, sanatçı kişiliğini incelemeye aldığında, sanatçıların sanat yapıtlarını nasıl oluşturduklarını araştırır.

Bu doğrultuda, sanatçının çocukluk döneminde oynadığı oyunları ele alır ve yukarıda da açıkladığımız aşamaları geçirdiğini söyler. Sanatçının kendi bilinçaltından yola çıkarak yaptığı sanat, özgür sanatı oluşturur. Özgür yaratıların yanında hazır konuların işlenmesiyle ortaya çıkan yaratılarda da Freud’a göre bilinçaltı ortaya konuyordu. Bu konuların kaynağı ise mitlerdir, efsanelerdir, masallardan oluşan ulusal ortak hazinelerdi. Kavimler psikolojisinin bu ürünleri üzerinde sürdürülen araştırmalar asla sonlanmamıştır, der. Tüm mitlerin sessizce kurulup biçim değişikliğine uğramış düşlerin kalıntılarını dile getirmesi insanlığın gençlik dönemine ilişkin dünyevi düşleri anlatması hiç de olağandışı değildir, der.

Freud, birçok sanatçının eserlerinin psikolojik analizini yapmıştır. Bunlardan en önemlileri: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dali gibi sanatçılardır.

Freud, Leonardo da Vinci’yi sanatçı ve dehalıkla ilişkili araştırmasında konu edindi. Rönesans sanatında oluşmaya başlayan sanatçının dünyasının resme aktarılması ve bunun sonucunda başyapıtların çıkması, onların yaşamlarıyla da ilgili ipuçlarını içermekteydi. Freud, Leonardo’ nun yaşamında büyük bir sevgi eksikliğinin olduğunu söylemişti. Bu sevgi eksikliğinin telafisi ise bilip öğrenme içgüdüleriyle telafi oluyordu. Freud bu durumu açıklayan şu sözleri kullanmıştı; “ Her kim evrendeki ilişkiler örgüsünün görkemini ve bunda saklı zorunlulukları sezmeye başlarsa o

kimsenin kendi benini yitirmesi içten bile değildir.” Der. Freud, Leonardo’nun kendini, bilip öğrenme içgüdüsünü teslim ettiğini ve bu şekilde normal insanlar gibi sevgiye ve ya karşı cinsle girilecek ilişkilere ihtiyaç duymadığını belirtmişti. Bu şekilde sanatçı yaptığı işe yoğunlaşabiliyordu. Freud ayrıca Leonardo’nun narsist bir megalomanyayı taşıdığını belirtmişti. Narsisizm kendine aşık olmak, kendi dışında hiç kimseyi beğenmemek gibi bir ifade taşır. Nitekim önemli bir ürün ortaya koyan sanatçıların birçoğunda narsist bir tutum gözlemlenir. Bu enerji büyük hedeflere kilitlenir ve narsist enerji başarıları oluşturur. Görüldüğü üzere Leonardo, sanatı uğruna yaşamsal hazlardan vazgeçmiştir. Sanatçının gelişim süreci onun bireysel bilinçaltını oluşturmuş, sanat ise bilinçaltının ortaya çıkışına platform hazırlamıştır.

Freud’un psikolojisi yüzyılımızda ortaya çıkmış olan iki büyük sanat akımına felsefi açıdan ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan birincisi, ‘Ekspresyonizm’dir. Ekspresyonizm, ilk dönemlerde resim tekniği açısından empresyonizm karşıtı bir akım olarak çıktığı düşünülse de aslında felsefesi, sanatçının kişisel bakış açısına değer vermesi temeline dayanır. Freud, Ekspresyonist sanatçının tüm duygularını bir psikanalistin koltuğunda yatarcasına tuvaline aktarmaktadır der.

Bir diğeri ve en önemlisi ‘Sürrealizm’ akımıdır. Sürrealizm, malzeme olarak şakilerin birbirleriyle olan gelişigüzel bağlantılarını, rüyaları kullanmaktadır. Akımın kurucusu Breton, Freud’un bir öğrencisi ve gerçek bir takipçisi olmuştur. Rüyaların ve bilinçaltının sanatta kullanılmasını sağlamıştır.

2.2. CARL GUSTAV JUNG VE KOLEKTİF BİLİNÇALTI KAVRAMI

Jung, içimizdeki bilinçaltını, hayatının ve çalışmalarının amacı yapmıştı. Jung’un teorisi ise mitoloji, din ve felsefe alanlarında toplumsal bilinçaltı kavramını güçlendirdi.

Jung tüm rüyalarını, fantezilerini, hayallerini dikkatlice kaydetmiş; ayrıca onları çizerek, resmederek ve heykellerini yaparak da daha iyi algılamaya çalışıyordu. Jung rüyalarını incelerken, ölümlere çok fazla yer vermişti. Ölümler, ölümlerin toprakları ve

ölülerin yükselişleri hakkında. Bunlar tamamıyla bilinçaltını temsil ediyordu. Bu Freud'un üstünde fazlaca durduğu, nispeten 'küçük' kişisel bilinçaltı değil, tüm insanlığın kolektif bilinçaltıydı ve tüm ölülerini, kişisel hayaletlerimiz de dahil kapsayabilirdi. Eğer mitolojiyi, yeniden anımsayabilirsek, bu hayaletleri de anlayabilecek, ölülerden huzursuz olmayacak ve zihinsel hastalıklarımızı iyileştirebilecektik. Jung kolektif bilinçaltının kişinin doğumuyla birlikte oluştuğunu söyler ve şu şekilde açıklar: "Burası bir tür olarak edindiğimiz tüm deneyimlerin depolandığı yerdir. Hepimiz bu bilgiyle doğarız. Yine de hiçbir zaman doğrudan bunu bilincinde olamayız. Burası tüm deneyimlerimizi ve davranışlarımızı etkiler. Ancak biz bunun dolaylı olarak etkilerini görerek anlayabiliriz. Tüm dünyadaki ve tüm zamanlardaki sanatçı ve müzisyenlerin paylaştığı yaratıcı deneyimler, tüm savaşlar, dinlerdeki mistiklerin ruhsal deneyimci ya da rüyalarındaki, fantezilerdeki, mitolojilerdeki, peri masallarındaki ve edebiyattaki paralellikler kolektif bilinçaltını oluştururlar."¹⁶

2.2.1. ARKETİPLER

Jung'un teorisi, insan zihnini bölümlere ayırır. Bunlardan ilki Jung'un bilinçli akıl olarak tanımladığı "ego"dur. Bununla yakından bağlantılı ikinci bölüm ise kişisel bilinçaltıdır ve an için, bilinç düzeyinde olmayan ama bilinç düzeyine çıkabilecek, her şeyi içerir. Kişisel bilinçaltı, pek çok kişinin algıladığı bilinçaltı şekline benzer. Akla kolayca getirilebilecek olan anıların ve bastırılmış olan değerlerini kapsar; ama içgüdüler Freud'un teorisinin aksine bunun dışındadır. Jung kolektif bilinçaltını oluşturan öğelere arketipler-modeller adını verir. Jung kolektif bilinçaltını arketiplerle açıklar. Bunlardan en önemlilerinden bir tanesi "mana"dır. Mana, Freud'un içgüdüleri gibi biyolojik değillerdir. Daha çok ruhsal isteklerdir. Jung "gölge" arketipinde, seks ve yaşam içgüdülerini açıklamaktadır. "gölge arketipi kendimizin bilincinde olmadığı ilkel insandan, 'hayvan' geçmişimizden gelen bir parçadır.

¹⁶ www. Psikoloji kütüphanesi. com

Gölge, Jung'a göre egonun karanlık yüzüdür; potansiyel kötülüğümüz genelde burada saklanılmaktadır.

Jung'un arketiplerinden diğeri olan "Persona" sosyal görüntümüzü temsil etmektedir. Persona sözcüğü person-kişi ve personality-kişilik sözcükleriyle bağlantılıdır ve Latince "maske" anlamına gelen "mask" sözcüğünden gelmektedir. Persona, kendimizi dış dünyaya göstermeden önce taktığımız maskedir. Her ne kadar bir arketip gibi başlasa da onun farkına vardktan sonra kolektif bilinçaltıdır.

Jung, "anima ve animus" arketipi ise hayatta oynamak zorunda olduğumuz dışı ya da erk rol, kişiliğimizin, personanın bir parçasını oluşturur. Bu rol genellikle cinsiyetle belirlenmektedir.

2.3. SANAT VE TOPLUMSAL BİLİNÇALTI

Jung'un sanatçı ve bilinçaltına bakışı Freud'a göre çok farklıdır. Yaratıcı işlevi 'ego' hizmetinde gerileme olarak yorumlanmıştır. Burada ego, daha ilkel işlevsel düzeylere yönelir. İlkel bilinçdışı ve bilinç öncesinin etkilerine açık hale gelir. Yaratıcılığının başarısını bilinç öncesindeki düşüncelerine özgür olması ve bilinç-bilinçdışı tarafından engellenmesine bağlamaktadır. Yaratıcılığın sıkı bir gerileme fenomeni olarak görülebileceğini ve sanatçıda organik, çocuksu, bilinçdışı ruhsal içerikleri ortaya çıkarabileceğini de kabul eder. Bu doğrultuda sanatçı, ego kontrolünde çok daha ilkel düzeylere kadar inmekte, bilinçdışı materyali estetik boyutlarıyla dışı vurmaktadır, bilince getirmektedir. Birinci süreç düşünce biçimi dene düşlerdeki işleyiş benzeri, imgesel, simgesel anlatımın egemen olduğu systemsiz, dağınık, anlam bütünlüğü olmayan bir durum söz konusudur. Oysa ikincil süreç düşüncesi denen düşünüş biçiminde ise her şey düzgün, derli toplu ve anlamlı bir biçime dönüşür.

Bilinçaltı kavramının ikinci yüzünü oluşturan ise simgeler ve mitlerin doğasıdır. Simge ve mit, bilinçaltına, çocuksu, arkaik endişeler, bilinçdışı özlemleri ve benzeri ilkel ruhsal içerikleri getirir. Bu sanatın geriye bakan yönüdür . Ama bu sadece öznel değildir. Bizim dışımızda olan bir gerçekliğiyle de açıklayabilir. Bu simge ve mitin ileri

bakan yönüdür. Toplumsal bilinçaltını oluşturur ve 1960 sonrası sanatın bilinçaltına bakışını açıklar.

Jung sanatçıları bilinçdışına incelemede bir kaynak görür; ancak ona göre ortakları kolektif bilinçaltının taşıyıcıları olarak tanımlar. İnsanlık tarihinin üstün öncelikli insanları olarak görür. Jung, kişisel bilinçaltını ortaklaşa bilinçdışının bir parçası olduğunu belirtmişti. Burası insan ve hayvan geçmişinde ‘’arketipler’’ içerir. Sanat yeteneği olan insanlarda bu arketiplerin canlanması olur ve sanat ürünleri ortaya çıkarır . Bir bakıma sanatçı, insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini çağa, güne taşıyan kişi olmakla birlikte evrensel bir işlev görmektedir. Ortaklaşa bilinç dışı, kişisel değil, evrenseldir; evrenin bireyde yansıyan bölümüdür .Jung’a göre sanatçı toplumun geçmişini bugünden yansıtan sözcüdür. Dünyanın açılarını kendine mal eder ve yapıtlarıyla bunu dışa vurur

2.3.1. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE BİLİNÇALTI KAVRAMI

Sürrealizm, düşünce ve duyguların, aklın denetimine girmesine karşı çıkan bir modern sanat akımıdır. Akli reddetmenin verdiği aykırılıkla törelere ve geleneklere karşı çıkar; düş gücünün bu tür dış baskılardan arınıp özgürleşmesi ve semboller, semboller aracılığıyla kendini su yüzüne çıkarması gerektiğini savunur. Sürrealizme göre, gerçek sanat doğal olan sanattır; bu nedenle bilinçaltında gizlenen düşünce ve duygular bilince ‘ olduğu gibi’ çıkmalıdır. Buna otomatizm (kendiliğindenlik) adı verilir. Sürrealizm, bu doğallığı, kendiliğindenliği engelleyen her şeye karşıdır; dolayısıyla toplumun ve iktidarın inandığı değerlere de. Bu yönüyle bir tür anarşizm de barındırır içinde. Andre Breton, ‘ister sözle ister yazıyla, isterse herhangi bir başka biçimde, düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymaya yarayan salt ruhsal özdevinim. Aklın her türlü denetimi dışında, her türlü estetik ya da ahlaki kaygıdan sıyrılarak, kendini düşüncenin akışına kaptırmak. Şeklinde tanımlar sürrealizmi. “ Mantiğin yerini

Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Bu iç hayatın devleti üzerinde Libidonun şehvet arzusu egemendir.”¹⁷

Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını birleştiren bir yoldur. Bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçek yaşam “mutlak gerçek” yada “gerçeküstü” anlamda iç içe geçiyordu bilinçdışı düş gücünün temel kaynağı , dehalik ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneği idi.

Gerçeküstü sanatçılar bilinçaltının sınırlarında dolaşırken çeşitli yöntemlerle kendi benliğinin derinliklerine ulaşmaya çalışmışlardır. Uyuşturucu, hipnoz, toplu transa geçme türünden deneylere girişmişlerdir. Kişinin kendi doğasını yani bilinçaltındaki dışa vurmasını engelleyen tüm etmenlerden kurtulmak istediler. Akıl hastaları gibi, çocuklar gibi, pirimitifler gibi aklın nasıl ifade ediyorlarsa onlar da benzer deneyimler yaşamaya çalıştılar. Öz deneyimsiz bir ifade biçimini normal insanda gerçekleştirdiler.

“ İnsan yürüyüşü taklit etmek istediği zaman bir bacağa hiç de benzemeyen tekerleği icat etti. Böylece bilmeden sürrealizm yapmış oldu.”¹⁸

Guillaume Apollinaire

“Fransız sürrealist şair Apollinaire'in dediği gibi sürrealizm çok eskilere dayanır. Tarih öncesi devirlerde yaşayan mağara adamlarının duvarlara çizdikleri resimler, Afrika yerlilerinin ilkel ürünleri , mistik dinler, mitolojiler...Bütün bunlar bilinçli bir şekilde oluşturulmuş olmasa da birer sürrealizm örneğiydi. Ancak sürrealizmin somut olarak ortaya çıkışı 1924 yılında Andre Breton'un Gerçeküstücülük Bildirgesini yayınlaması ile olmuştur.”¹⁹

Düşler, imgeler, semboller... Bilinçaltında gizlenip su yüzüne çıkmayı bekleyen duygular, bastırılmış duygular. Bastırılmış duygular denince ilk akla gelen isim , psikanalizin kurucusu Sigmund Freud 'dur. Freud, sürrealizmin gelişimi yönünde çok önemli adımlar atmıştır; bastırılmış duygu ve düşünceler ile egonun bastırılmış

¹⁷ Filiz Karca, Sürrealizm ve Sanat, **Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi**, 20. sayı, Ankara, Mayıs 2003, s. 21

¹⁸ A.g.y., s. 21

¹⁹ A.g.y. s., 22

dışavurumunu-cinselliği-psikanalizin temelini oturtarak, teorik açıdan sürrealizmi geliştirici fikirler ortaya sürmüştür.

2.3.2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE PSİKANALİZ

Gerçeküstücüler psikanaliz yöntemlerini kullanarak insanı kendisiyle karşı karşıya bırakmıştır ve onun ikiye bölünmüş maskesini düşürmüştür. İnsanın ancak bilinçaltına inerek ve oradaki gizemli gücünü ortaya çıkartarak kendisi olabileceğine ve böylece sanat yapıtına varılabileceğine inanmışlardır. Bu yolla kendini aldatmaz ve gerçek kimliğini dışarıya yansıtmış olacaktır. Psikanaliz gerçeküstücülük eğilimine akıl dışı ve akılcı olanı kaynaştırarak katkıda bulunur.

Gerçeküstücülerin psikanalize olan ilgisiyle ruh, bilimsel bir görünüm kazanmıştır. Bunu Andre Breton, gerçeküstücülüğün birinci bildirisinde açıklamıştır. Gerçeküstücüler psikanaliz sayesinde bilinçaltını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir büro kurmuşlardır. Gerçeküstücü araştırma bürosunun amacı zihnin bilinçdışı etkinliğini ortaya çıkarılması konusunda psikanalizle aynı görevi görmüştür. Ortaya çıkış alanı ise sanat olmuştur. Bu doğrultuda bu sanatçıları kısaca inceleyelim.

Joan Miro; saf, el değmemiş çocuk bilinciyle resim yapıyordu. Bilinçaltındaki saflığı en bozulmamış haliyle resme aktarıyordu. Miro, resimlerinde kullandığı işaretler için hiçbir anlama gelmezler demişti. Bunlar, embriyoları, çocukların duvarlara karaladıkları tebeşir resimlerle akraba olan ilkel tasvirleri, tarihten önceki çağlarda insanların mağara duvarlarına çizdikleri biçimleri anımsatan desenlerdir. “Miro, çizgileri ve lekeleri, onların karşılıklı ilişkilerine yüzey ve derinlik isteklerine aldırış etmeden keyfi olarak tuvaline yansıtmıştır. Andre Breton 1928 yılında, “Miro muhtemelen aramızdaki en sürrealist olanımızdı,” diye yazıyordu.

“İspanya ‘da Hornos de la Pena Mağarasında, belki Avrupa Eskitaş Çağına ait en alt tabakası Aurignacien’in ilk zamanlarına ait balçık çamuru üzerine yapılmış çizgiler keşfedildi. Bunlar konusuz, birbirine dolanan çizgilerdi. Arkeologlar ve bilim adamı Guido von Kaschnitz, bu çizgilerin biçimlendirme denemeleri olduğu, yalnızca bir

boşalma gereksinmesiyle yaptıkları ve kesin bir amaca yönelmemiş oldukları yorumunu getirdiler.

İşte Miro'nun resimleri, Eskitaş Çağının balçık çamuru üzerine yapılmış çizgilerini göze çarpacak biçimde yansıtır. Bu İspanyol ressamında, tarihöncesi insanının heyecanlı, hayat dolu ruhu tekrar uyanıyordu. Bazı modern sanatçılarda, arkaik çağların derin tabakalarının hareketlendiği nasıl saptanıyorsa Miro'da da husus diğerlerinden çok açık bir biçimde beliriyordu.”²⁰

Bu yaklaşım daha sonra, Amerikan soyut sanatın zeminin hazırlayacaktı.

Salvador Dali, Sürrealist akımın gerçeküstücü tekniklerin tamamını kullanmış ve kendini bu akımın tek temsilcisi olarak görmüştür.

Dali, Freud'un kuramlarını kullanarak bilinç dışı imgelerin akıl dışı dünyasını yansıtmaya yönelmiştir. Gerçeküstü bir biçimde işlediği, birbiriyle bağıntısız imgeleri, otomatik yöntemler aracılığıyla bir araya getirdi.

“Dali' nin gerçeküstücülüğe yaptığı en büyük katkı, gerçekliğin sistemli bir biçimde yanlış yorumlanması anlamına gelen ‘‘ eleştirel paranoya’’ kavramıdır. Freud'un düşlerin yorumundan esinlenen bir sanrı görme işlemiyle Dali, gerçekliği algılayış biçimini değiştirmeye çalıştı. Freud, hipnoz altındaki hastaların bastırdıkları sarsıcı deneyimleri anımsadıklarını görmüştü. Bu deneyimin ortaya çıkarılması, psikolojik bozuklukların hafiflemesine yol açabilirdi. Freud düşlerin ve özgür çağrışımın, anıları ve deneyimleri gün ışığına çıkarabilecek araçlar olduğunu ileri sürdü. Dali gerçeküstücülerin geliştirdiği sanatsal serbest çağrışım tekniği ‘‘ otomatik yazı’’ yı genişleterek düşlerindeki imgeleri resme aktardı. Bu işlem, bilinçdışı imgelerin bastırılması değil, gerçek resimlere aktarılması anlamına geliyordu ve sonuçta sanatçının terimiyle ‘‘ el yapımı fotoğraflar’’ ortaya çıkıyordu. Bu resimler üzerinde, ‘‘ eleştirel paranoya’’ yöntemiyle çalışan Dali, önce öznel sanrıları ve düşteki kişisel öğeleri nesnelleştiriyor ve sistemleştiriyor ve yaratıcı süreç sırasında düşü bir tür uyanıklık durumu olarak ele alıyordu. Gerçeküstücü otomatizm, ortaya yeni ve farklı bir

²⁰ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, 8. Basım, 2000, s. 616

gerçeklik koyarken, Dali bu farklı gerçekliği araştırıp örgütleyerek onun anlaşılmasını sağladı.”²¹

Belleğin ısrarı resminde, arka planda Cap de Creus kayalarının görüldüğü manzaranın ortasında, Kasvetli Eğlence ve Büyük Mastürbasyoncu’da kere benzer amibimsi bir kafa yer alır. Uzun kirpikleriyle yandan görünen kafanın üzerinde bir cep saati sarkar. Figürün solundaki toprak rengi kaidenin kenarında bir başka saat erimiştir. Kaidenin arkadaki kenarında kurumuş bir ağacın tek dalında bir başka yumuşak saat asılıdır. Kaidenin ön tarafında, kapalı kapağının üzerinde karıncaların gezdiği sert saat, bu gevşek saatlerle bir karşıtlık içindedir. Bu kasvetli ve melankolik resimdeki tek canlı varlık, karıncalar ve suyla dolu gibi görünen açık mavi kadran üzerindeki sinektir. Her saat, farklı bir zamanı gösterir, çünkü Dali’nin düş dünyasında doğrusal ve düzgün ilerleyen zamanın önemi yoktur. Geçmişimiz belleğimizde depolanır. Öte yandan saatler erir ve sağlam saat bile, Dali için bir çürüme, yani ölüm simgesi olan karıncalarla kaplıdır. Dali’nin resminde insan elinden çıkma nesnelere geçici bir nitelik taşır. Yalnızca manzaranın ‘sert’ motifi olan arka plandaki kayalıklar parlak bir ışık altındadır ve kalıcıdır. Belleğin gerçek kalıcılığı buradadır.

3. PLASTİK DEĞER OLARAK KYBELE

Tarih öncesinin aydınlanabilen en gerilerine dek gidildiğinde, Akdeniz çevresinde, kuzey ülkelerinde, Asya içlerindeki tüm kültür ve uygarlıklarda çeşitli isimlerle anılan ancak hep aynı öze indirgenebilen bir Ana Tanrıça ile karşılaşılır.

Uzun zamandır yapılmakta olan arkeolojik çalışmalar sonucu ana tanrıça dininin kaynağının Anadolu olduğu kesinlik kazanmıştır. Hacılar ve Çatalhöyük’te yapılan çalışmalar ana tanrıça motifinin MÖ.6500-7000’lere kadar uzandığını ortaya koymaktadır. İnsanın ilgisini çeken, çözüm bekleyen, ilk olay doğma, doğurmadır.

²¹ Frank Weyers, **Salvador Dali**, Türkçesi: Sema Bulutsuz, İstanbul, Literatür Yayınları, 2005, s. 32

Dişinin bu gücü, onun bir inanç varlığı olarak nitelenmesi, kutsallaştırılmasına yol açmıştır. Doğum olayının nedenini bilemeyen eskiçağ insanın gözünde, bu eyleme doğa-üstü gizli güçlerin katıldığına inanmak da doğaldır. “ Ana –Tanrıçanın doğurucu bir güç olarak nitelenmesi, onu yaratan, Anadolu insanının doğayı nasıl gördüğünü doğurucu, besleyici güçlerin hangi kaynaklara vardığını koyar ortaya.”²²

Ana tanrıça ayakta, oturmuş ya da uzanmış olarak tasvir edilir. Geniş kalçalı, karınlı, iri göğüslü ve daima çıplaktır. Kalça, göğüs ve vurgulanan üreme organı analığı,üremeyi,dişiliği,hayatın sürmesini ve bereketi simgeler.Ana tanrıçanın bu özellikleri Kybele’den Artemis’e kadar bütün ana tanrıça imgelerinde vardır.Heykellerin bir bölümünde doğum yaparken gösterilir.Bazen göğsünün üzerinde, kollarında bir erkek çocuğu taşır.Bu, tanrıçanın hem çocuğu, hem de sevgilisi olan Attis’tir. Ana tanrıça oturmuş ya da doğum anındaki pozisyonlarında iki yanında leoparla gösterilir. Leopar, ana tanrıçanın kutsal hayvanıdır ve onun hayvanların kraliçesi olmasını ve doğa üzerindeki sınırsız egemenliğini simgeler.

Kybele’nin Prehistorik dönemlerden beri gelen ana tanrıçayla ilişkisi olduğu önerilmektedir.

Anadolu’da fazla tanınmamış çok sayıda Kybele anıtı vardır. Bunlar özellikle Afyon-Eskişehir civarında yer alan Açık hava tapınaklarıdır. Burada nişin içinde, ortada ana tanrıça, iki yanında arka ayakları üzerinde duran birer aslan kabartması bulunur. Ana tanrıçaya tapınmaya gelenler, Kybele’nin simgelediği bereket ve doğurganlıktan pay almak için Kybele’nin ve aslanların üreme organlarını dokunarak aşındırdıkları görülmektedir.

“Ana tanrıçanın çok iyi bilinen bir efsanesi vardır. Bu efsane de hem analık niteliği hem de kültürünün özellikleri anlatılmaktadır. Tanrıça, Attis (ateş) adlı erkeğe aşık olur.Attis, Kral Midas’ın kızıyla evlenmek üzereyken karşısına çıkarak çıldırtır ve kendi kendisini hadım etmesine neden olur. Akan kanda bit ve çiçekler, menekşeler biter ve Attis bir çam ağacına dönüşür.Bir başka efsaneye göre Attis, ana tanrıçanın tek başına yarattığı oğludur, büyüdükten sonra da onun sevgilisi olmuştur. Attis Efsanesinde

²² İsmet Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Uygarlığı**, İstanbul, Der Yayınları, 1991, s. 145

simgelediği gibi akan kan yitirilen erkeklik gücü daha evrensel bir nitelik kazanarak bereket ve canlılığın daha geniş bir alana, yani bütün doğaya geçmesini sağlamaktadır.”²³ Kybele, şiir ve düzyazıda adından en çok söz edilen tanrıçalardan biridir. Özellikle Romalı yazarlar Kybele’den sık sık bahsetmişlerdir. Çokça tasvir edilen heykelleri günümüz plastik sanatların etki alanlarında yer almış konusu hiçbir zaman bitmeyecek kadınlık- erkeklik üremeye bağlı doğurganlığın yarattığı kimlikleşme gibi konular, sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Kadına aitlendirilen doğurma onu erkeğinden üstünleştiren ve hayatın devamlılığını sağlayan ana karaktere dönüştürmesi. Kadın ve erkek için içinden çıkılmaz bir paradoksun başlangıcını yaratır. Kybele aynı zamanda Anadolu topraklarının yaratıcı doğurgan toprağını temsil eder bölgenin şu zamana kadar bile üstünden geçen onca uygarlığın doğurganlığıyla da kendi rahimsel gücünü diğer bölgelere kışkırtıcı bir şekilde sunar.

4. PLASTİK SANATLARDA ARKEOLOJİK BULGU KULLANAN SANATÇILAR

4.1. HALİL AKDENİZ

Akdeniz, Anadolu yarımadasının ürettiği kültürlerin dil ve yazısıyla ilişkisini saptamıştır. Bir başka deyişle, kültürün yazı ve dille oluşturulduğunun ve kültürlerin özellikle bu yanlarının dolaşkanlık kazandığının bilincindedir. Bu nedenle kültürlerarası ilişkileri yazıya giderek, onu kullanarak göstermek çabasıdadır. Ayrıca, yazının bir ‘resimsi’ olarak tuvale aktarılması yukarıda tartışılan tüm öğeleri temellendirebilecek bir genişliğe ve ufka sahiptir.

Bu amaçla kimi resimlerde çivi yazısını bir bütün olarak ve tümüyle bir resimsi olarak tuvale işlemeye başlar. Ne var ki, kültürler arası bir iletişimin olanaklarını yokladığı için de onları farklı eskiliklerin imleriyle bütünleştirir. Yukarıda da

²³ Zühre İndir Kaş, “Ana Tanrıçalar, Kybele, ve Çağdaş Türk Resmindeki İzduşümleri, **T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, s. 7

değindiği üzere, Ankara Anadolu uygarlıklarının önemli bir bölümünü bünyesinde barındıran güçlü bir müzeye sahiptir ve Hitit orada ağırlıklı bir yer tutar. Bu nedenle olsa gerektir, tuvalerin bir bölümünde çivi yazısının kullanıldığı yerlerde espas gri zeminden soyutlanmış ve bozkırın çağrıştıracısı olan sarıya boyanmıştır. Bu Akdeniz'in bağlam arayışının bir göstergesidir. Kuşkusuz her resimsinin bağlamı resmedildiğinde tuval ve orada kazandığı "yeni" iç gerçekliktir; fakat, kendilerine özgü bağlam öğeleriyle "oraya" aktarılmalarının, anlamı bütünleyen bir boyutu olacaktır ki, o da yadsınmamalıdır.

Anadolu uygarlıklarının gerçekliğin gerçekliğini yansıtabilecek biçimde tuvalde bütünleştirilmesi, sanatçının resimselini de güçlendirmekte, onun iç enerjisini yoğunlaştırmaktadır. Çünkü, Akdeniz'in resminde öteden beri görülen elemanlar, gelip dayandıkları noktada salt "resimsel olan" ya da "resimsel eleman" olarak kalmamaktadır. Bu başından beri böyledir. Her dönemin simgesi olmuş izlek bir sonraki döneme farklılaşarak, değişerek, dönüşerek başka bir anlam, bağlam ya da gerçeklik olarak akmaktadır.

Akdeniz'in son yıllarında görülen çalışmaları, başlangıçta resmin sınırları içinde kalma çabasını sürdürüyor gibidir. Dikkat çeken ilk husus imlerin çeşitlenmesi ve ölçülerinin biraz daha büyümesidir. Ne var ki bunlar daha önce enine boyuna düşünülmüş ve yerleşik hale getirilmiş bir ele alışın içindedirler.

Resimlerinde Anadolu uygarlıkları kavramını vurgulayan temel imler yer almaktadır. Ne var ki tuval konstrüksiyonu hazırlanmış, fakat üstüne bez çekilmeyerek "açık" bırakılmıştır. İlginç olan şudur: Bu konstrüksiyon parçalıdır. Yer alan, yerleştirilmiş imlerde parçaların yalnızca birer tanesidir. Dolayısıyla boşluk herhangi bir yüzey önüne getirildiği zaman, ardından yer alanlar ve görünenler, her parçanın sınırladığı alanda ortaya çıkacaklardır. Böylelikle önünde durduğu yüzeyin ardından görülen "şeylerin", "o" bölümdeki yansıması ya da somutluğu varolan imlerle bütünleşen birer "resimsi" olacaktır. Bu hele "Anadolu uygarlıkları/ kültürler arası..." gibi bir kavramla birlikte, daha önce kullanılmış ve artık hangi anlama geldiği bilinen miralarla birlikte, teknoloji ve zaman kavramıyla aynı anda düşünülürse hiç şaşırtıcı değildir. Çünkü görünen "artık uygarlıklar ve kültürler arası bir geçimliliğin son

aşamasıdır. Böylece, ‘‘boşaltılmış’’ tuval-çerçeve/konstrüksiyon, bir yeniden kurgulamanın ve yeni bir bireşimin ön aşaması, başlangıç noktasıdır.

Kültür ya da uygarlık kavramının arasında bir geçiş, bir süreklilik aranacaksa ve o, ‘‘bugün’’ yapılan bir resimden bakılarak elde edilmeye çalışılacaksa, bugünkü teknolojiyi imleyen dokunun resme taşınması bu bağlamı ancak güçlendirir. Akdeniz’in yaptığı da budur. Konstrüksiyonun farklı yerlere oturtulmasıyla birlikte sağlanan yansımalar, eskilik imleriyle bütünleşmekte ve dönemin bu evresinde geçmiş-bugün çizgisi somut bir bugünde sonlandırılmaktadır. Bu resmin geçmiş tarihini de ‘‘doğrulayan’’ve onun rastlantısal olmadığını gösteren bir sonuçtur.

Akdeniz’in resminde, her dönemde görülen resimselin ötesine çıkma tutkusu, böylelikle yeni bir evreye ulaşmıştır. Resim yaşadığı minimalist yönelimi de, pop yönelimi de aşkınlaştırmış, sonunda kendisini varlıksal olanla bütünleştirerek ifade etmeye başlamıştır. Böylesi bir yöneliş, resmin kavrama dayalı boyutunu da genişletmiştir.

Akdeniz, bir kavram sanatı yapmamaktadır ama, resim onu da aşacak bir çizgiye ulaştırmıştır kendini. Kavrama dayalı bir içerik kazanmıştır. Üstelik de kavramın bir dayatmayla, bir yüklemeye değil, izleyenin anladığında olduğu kadarıyla yaşanmasını istemiştir. Bu yanıla varılan nokta ilginçtir. Çünkü, bir resimsel, serüveninin başlangıcından o güne değin getirdiği tüm öğeleri şimdi görünmez bir bireşimde yoğurmakta, kendisini bir tür yokluğun, hiçliğin içinde tanımlamaktadır. O sürecin algılanması güçlü bir birikimin ve sağlam bir geçmişin taranmasıyla olanaklıdır.

Akdeniz, sonunda resmini başlangıçtaki noktada tümlemiştir. Bu, elbette farklı alanlara açılmayacağı anlamına gelmez. Fakat, bugün erişilen çizgi, usçu bir resmin kendi özgül anlamlarından silinmiş ve tümüyle resimsel ve görsel bir içerik kazandırılmış tüm kavramların, ortaya çıkan yeni bir düzlemde kendilerini ifade etme çabasıdır. Bu, resmin yepyeni görsel bir dil olarak gelişmesi demektir. Resim, bu anlamıyla matematik gibi, müzik gibi özgül bir ifade aracı haline gelebilmektedir.”²⁴

²⁴ Hüseyin B. Alptekin, Akdeniz Uygarılıkları, **Arradamento Dekorasyon**, sayı 53, Kasım 1993

4.2. TOMUR ATAGÖK

“Ana Tanrıça kavramında kadın kimliğini sorguluyor. Bunu yaparken yaşadığı topraklar üzerinde kadının geçmişini irdeliyor ve onu yapıtlarına aktarırken feminist bir yaklaşım sergiliyor. Ana Tanrıçalar bu duygu ve düşüncelerle yeniden biçimleniyor ve Atagök’ün resimsel dilinde hayat buluyor. Yapıtlarında kadının üretkenliği öncelik taşıyor. Kadının “öteki” olarak, erkekle karşılaştırılmasında “ötekinin” hep zayıflığının vurgulanmış olması sanatçının çıkış noktası oluyor. Günümüz kadınında kendi kimliğini sorgularken geçmişe bakıp oradan bir şeyler aktarmaya amaçlıyor.

Çatalhöyük’ün ufacık heykellerinde kadının, abartılı iri göğüsleri, karın ve kalçalarıyla doğurganlığının çok başarılı verilmiş olmasından etkilenen Tomur Atagök; yapıtlarında bu formları, yeni bir biçimsel dil ve büyük renk alanlarının oluşturduğu bedenler ve figürlerle dile getiriyor. Anlatımına uygun olarak dişiliğin simgesi pembe rengi ve tonlarını kullanıyor.

Yapıtlarında sıkça kullandığı semboller arasında eller ve omurgalar geliyor. Siyah ve pembe renkteki bu yapay eller, birilerinin isteklerini yapmaya hazır kuklaları ve toplumda var olan kadın kimliği ile öteki cins arasındaki çatışkıyı, omurga ise ayakta duran insanı simgeliyor. Yapıtlarında omurga, insanın ve de “insan” olan kadının saygınlığını vurgulamak anlamında kullanılan bir sembole olarak karşımıza çıkıyor.

Başka bir örnek ise sanatçının Kültepe’de bulunmuş, elleriyle göğüslerini tutan Ana Tanrıçalara Anadolu’nun çeşitli kültür katmanlarındaki sıkça rastlıyoruz. Bereketi simgeleyen bu duruştan çok etkilendiğini dile getiren Tomur Atagök yapıtlarında bu kadınları betimlemiştir. Burada sanatçının yaratma eylemi sürecinde 3000 yıl öncesinin bu kadın betimi çağdaşlaşıyor ve yöreselden evrensele ulaşıyor.”²⁵

Tomur Atagök Efesli Artemis’e daha farklı bir yorum getiriyor. Çok memeli Artemis’in Bereket Tanrıçası kimliğinden yola çıkarak, Tanrıça’nın güç, çoğalma, bereket kaynağı yönünü vurgularken, belinden aşağısına tabanca, tank gibi insanları yok edici, yıkıcı nesnelere yerleştirerek, Ana Tanrıça’nın üreme ve hayat verme gücünün yanı

²⁵ Zühre İndir Kaş, “Ana Tanrıçalar, Kybele, ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, **T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, s. 40

sıra doğanın acımasızca yok etme gücünü de dile getiriyor. Bunu yaparken Tanrıça'nın bedenine yerleştirdiği tank, silah gibi çağdaş teknolojinin ürettiği yok edici araçlarla günümüz insanına çok anlamlı evrensel bir mesaj veriyor.

4.3. DEVABİL KARA

“Geçmiş ile gelecek arasında gidip geliyor, bir yandan da yol almaya çalışıyoruz durmadan. Bazen gidiş gelişlerde ayarı kaçırdığımız, sıkışıp kaldığımız da olmuyor değil tabi. Önemli olan içinde varlık göstermeye çalıştığımız zamanı ve durumu tanımlayabilmek, kendimize oralarda bir alan yaratabilmek. Ressam Devabil Kara için bu alanın adı “4. Katman”.

Kara'nın PG Art Gallery'de açılan ve iki yıl önce Washington'da açtığı sergiyle aynı adı taşıyan sergisi, ressamın tuvaldeki denemelerinde geldiği son noktaya tanıklık etmeye çağırıyor izleyici..Gerçi ressamın 12 yıl aradan sonra İstanbul'da açtığı ilk sergi olması nedeniyle 2004 ve 2005 tarihli yapıtlarını görmek biraz buruk tat bırakacağı benziyor. Çünkü aradaki 10 yıl içerisinde üretmeye devam etmesine rağmen Türkiye'de göstermediği resimleri, onun nasıl bir yol izlediğinin takip edilebilmesini engelliyor. Ancak Washington'daki sergi için 2003'de hazırlanan ve Ahu Antmen'in kaleme aldığı bir metninde bulunduğu katalog kitap biraz ipucu verebilir “göremediğiniz” resimler hakkında.

TOPRAKTAN TUVALE

Sergi, adını arkeolojiye ait bir terimden alıyor aslında. Toprak yüzeyinden aşağıya doğru inildiğinde varılan, üst tabakalar ile alttakilerin arasında geçiş olan ve “taşıyıcı” görevi üstlenen tabakaya 4. katman deniyor. Hem her şeyi gizleyen hem de izleri takip edebildiğiniz ölçüde apaçık bırakan bir alan ...Arkeoloji biliminde karşılığını bulan terim, metaforik olduğu kadar, gerçek anlamını da dışlamıyor ve resmin biçiminden,

temasına kadar her noktasına sızıyor. Elbette bunun bir hikayesi var. Ancak öncelikle belirtmek gerekir ki Kara'nın '80 lerden bu yana ürettiği yapıtlarından malzemeyi kullanım biçimi de tuval üzerindeki araştırmaları bugünün habercisi. Boya ve tuvalle giriştiği macera, dekonstrüktif tavrı, her daim, yapması, bozması, boyayı tuval yüzeyinden kazması, örtmesi ve bu işlemi defalarca tekrarlaması hep onun "alan arayışına" işaret ediyor.

Ressam izlediği yolu, karşılaştıklarını ve yaşadıklarını şöyle anlatıyor: " Sanat yaşamımın başlangıcından bu yana yüzey üzerinde boya ve daha sonraları doku katmanlarını üst üste getirerek resimlerimi oluşturuyorum. Fiziksel anlamda resim yüzeyinde üst üste gelmiş katmanlarla arkeolojinin ilgisini fark ettim. Resimlerimde yüzey üzerinde katmanları oluştururken tam olarak önceden hesaplanmayan deneysel sonuçlara ulaşıyorum. Arkeolojiyi oluşturan koşullarda buna benzer işliyor."

Doku deneyleri Kara'nın resminde çok önemli bir yere sahip. Çünkü toprağı, doğayı, yaşama, öze zamana, duyguya dair pek çok öğeyi içinde taşıyor. "Kazı yapılan alanları örten şey toprak ve doğadır. Doğada düzlemler yok denecek kadar azdır. Doğada dokunun zamana ve yaşanmışlığa dair ipuçları veren önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar."

ARKEOLOJİYLE TUTKULU İLİŞKİ

Kara'nın arkeolojiyle arasında kopması neredeyse imkansız "tutkulu" bir ilişki var. Sit alanları, buluntular, dördüncü katman arayışları... Bir yöntem ve imge kaynağı olmasının yanı sıra kavramsal boyutlarıyla da arkeoloji resminin öteki yüzü. Gelinen ve gidilecek noktada hep var olan ana tema ise "zaman " : " Arkeolojik buluntular geçmişin izini sürmemizi sağlıyor. Buluntu ait olduğu yerden alındığında toprakta izini bırakıyor. Bu, nesne ile zaman arasında karmaşık bir ilişki. Bu konular üzerine düşüncelerimi yoğunlaştırmamla birlikte, artık resimlerimde kodladığım tanımlanabilir arkeolojik imgelerin taşıdıkları bilgi yüklemesinden çok, o nesnelerin duygusal boyuttaki değerleri ilgi odağına dönüştü. Bakış açımdaki bu değişim sonucunda artık nesneden çok

nesnenin doğa ve zamanla ilişkisi benim açımdan daha önemli hale geldi. “ Başlangıçta müze vitrininde görülen kck bir buluntuya ait envanter kodunun ardından girdiği bellek arayışında artık izlerin peşinde Kara, rtnen geçmişin ve geçmişe ait göstergelerin görünür kılınmasıyla ilgileniyor.

Devabil Kara, bazı yapıtlarında espas duygusunu salt renkle kurmaya çalışmış. Bazılarında ise bir çizgiyle geometrik alanlar yaratmış. Tuvaldeki her alan kendi içinde bağımsız, bütününe baktığımızda nerenin boşluğa işaret ettiğini kavramanız g. Kimi zaman fotoğrafik unsurlar ekliyor tuvallerine ressam. Ancak “apaçık olan “ dan daima kaçınıyor. Kendi deyimiyle, resimlerinde düz bir yazıdan çok şirin peşinde. O yüzden de dokuyu, dokunun kapaticılığını ve açıkta bıraktıklarını, gizemin bir göstergesi olarak kullanıyor. Malevitch’e gönderme yapmadan da geçmiyor. Kapatılan her imge sonsuz olanaklar içerir.

Gerçekten de kapatıyor resimlerini Kara. Bedenin giysiyle örtünmesi gibi, resimlerini bittikten sonra örtüyor. İstiyor ki izleyici biraz perdeyi aralamaya çalışsın, dş gücünü kullansın resimlerini okurken. Önceleri kullandığı beyaz akriliğin yerini mum almış şimdi: “Mumun resimlerde ki görsel değerini sevdim. Benim için önemli olan gizemlilik duygusunun altını çiziyor. Yarı geçirgen dokusu resimle izleyici arasına bir perde gibi giriyor. Ayrıca eski Mısır’da uygulanan zamana ve lme bir meyden okuma olarak karşımıza çıkar mumyalama. Hayatın değişmez ilkesi değişimi durdurmaya yönelik destansı bir meydan okumadır. Mumun bu zamana karşı geriye dönüştürücü anlamı da, zaman ve zamanın etkileri ile olan hesaplaşmamda bir zenginlik olarak resimlerime girdiğini düşünüyorum. Mum benim için resimlerimdeki dördüncü katmanın nesnelleşmiş elemanı.”

Kara’nın resimlerini izlerken isimlerine dikkat edin mutlaka: “Seçilmiş Alan”, “İşaretlenmiş Bölge”, “Mor Katman”, “Kırmızı Alan”, “Kırmızı Katman”, “Saklı Alan”, “Yüzeye ıkış”, “Kareli Alanda Kazı”, “Bir Bulgu yks”, “Giz Düşümü”...Her isim Kara’nın izleyicisini davet ettiği oyunun kurallarını anlatıyor. Tuvallerde ki boşluklarda bulduğunuz ipuçlarına bir başka bir tuvalde dolu sandığınız yerde rastlamanız mümkün.

Unutmayın boşluk olduğuna inandığımız alan, zamanı ve belleği gizliyor olabilir, yeter ki, perdeyi aralayın.”²⁶

Son on yılı kapsayan çalışmalarınız hakkında basında çıkan yazılarda resimleriniz ile arkeoloji arasında kurduğunuz ilişkilendirmelerden söz ediliyor. Bize bu konu hakkındaki çalışmalarınızdan bahsedebilir misiniz?

Geçmişten kalan buluntular nasıl insanlığın ortak bilincinde yeniden yorumlanıp insanlığın kültür birikimini yeni oluşumlara yönlendiriyorsa, bir sanatçının bilinçaltından seçip çıkardığı kalıntıların da asıl sanatsal yaratıcılığı oluşturduğunu düşünüyorum. Bir sanatçı olarak arkeoloji ile ilgilenmemek pek mümkün değil. Sanat tarihinde çeşitli sanatçı ve akımların da arkeolojiden etkilendiğini görüyoruz. Sanat insanın fiziksel ve zihinsel varlığının her boyutu ile ilgi kurar. Arkeoloji bize geçmişten izler, kalıntılar, veriler sunan insanlığın ortak bilincine genel anlamda etkisi olan bir bilim dalı. Sanat sıklıkla farklı bağlamlarda geriye dönüşler yaşayıp geçmişten farklı etkileri kendi zamanı içinde tekrar yorumlar. Örneğin Rönesans sanatının oluşmasına etki eden önemli koşullardan biri, o zamanda arkeoloji olarak tanımlanmıyor olsa bile eski çağların kalıntılarına sanatçıların ilgisini yöneltmesiydi. Sürrealizmi örnek alacak olursak, Freud’un psikanalizi geliştirmiş olmasından çok etkilenmiş bir sanat akımıdır. Psikanaliz, zihnimizin katmanları altında kalmış geçmişimize ait bilgi ve imgeleri ortaya çıkarmayı hedefleyen bir disiplin olarak tanımlanır. Bilinçaltımızda geçmişe ait imgelerin izini sürmesi bağlamında psikanalizi arkeoloji ile ilişkilendirebiliriz. Adeta beynimizin arkeolojik haritasını çıkarmayı hedefleyen bir anlayışa sahiptir.

Bunlara benzer sanat, yaşam ve arkeoloji ilişkisi üzerine pek çok örnek bulunabilir. Benim arkeoloji ile olan ilişkim aşama aşama gerçekleşti diyebilirim. Sanat yaşamımın başlangıcından bu yana yüzey üzerinde boya ve daha sonraları doku katmanlarını üst üste getirerek resimlerimi oluşturuyorum. Fiziksel anlamda resim yüzeyinde üst üste gelmiş katmanlarla arkeolojinin ilgisini fark ettim. Ben resimlerimde yüzey üzerinde katmanları oluştururken tam olarak önceden hesaplanamayan deneysel sonuçlara ulaşıyorum. Arkeolojiiyi oluşturan koşullarda buna benzer işliyor önceden

²⁶ Zeynep Şanlıer, **Milliyet Sanat**, 15.02. 2006

belli bir uzun vadeli plana bağı kalmadan üst üste gelen, zaman dizgesi içerisinde oluşan katmanlar arkeolojinin nesnesini oluşturuyor. Bir sanatçının deneyleri ile oluşturduğu serüven ve arkeoloji arasında tematik bir ilişkinin varlığı da beni bu konu üzerinde düşünmeye ve üretmeye itti. Tam bu farkındalığı yaşadığım dönemler de, sanırım 1997 yıllarıydı, katmanlarla oluşturduğum resimlerimde kazıyarak altta kalmış katmanları ortaya çıkarmaya çalışıyordum. Önce bir dizge halinde örtüp tekrar ortaya çıkarmak ve ortaya çıkardığıma yeni anlamlar yüklemek böylece eskiyi yeniye dönüştürmek aynı arkeolojinin oluşum süreci, yöntemleri ve sonuçlarına benzer bir nitelik taşıyordu.

Arkeoloji ve sanatım arasında böyle bir ilişki kurduktan sonra konu ile daha doğrudan ilişkilendirmelere yöneldim. Bu dönemde boya katmanları dokusal nitelikler kazanmaya başladı. Daha sonra arkeolojik buluntulardan fotoğrafladığım öğeler resimlerime girdi. Arkeolojik buluntuların, işlevinden, ait olduğu ortamdan, yaşamsallığından, zamanından koparılarak müze raflarında sergilenme düzeninde numaralandırılması gibi, ben de imgelerimi resimde kendimce numaralandırdım. Resmimi adeta bana özel arkeolojik bir müze haline getirdim. Arkeoloji müzelerinde görebileceğiniz bu küçük buluntular, bir nesneye ait parçacıklar bile olsalar, ait oldukları dönemin sanatı, yaşam koşulları, kültürü hakkında, bu gün ki teknolojiye kullandığımız cd, faks, disk gibi birer bilgi deposu işlevi görürler. Ne var ki bu işlev bu nesnelere kodlayıp arşivlemedikçe bilgi olarak pek bir anlam ifade etmez. Bir kullanım nesnesini kodlamak, ona yüklenmiş tüm psikolojik değerleri yok saymakla da eş anlamlıdır diğer taraftan. Nesne, öznellik, zaman, değerlendirme, duygu ve bilgi arasındaki bu paradoks benim için önem taşıyor. Duygu ve bilginin kavranma düzlemleri arasında bu karşıt tutum beni bu konu üzerine düşünce ve estetik üretmeme neden oluyor. O yıllarda yaptığım bir sergi için bu kodlanmış resimlerle ilgili bir yazıda, insanların da bir gün buna benzer bir şekilde kodlanabileceğinden söz edilmişti. Bu gün T.C. vatandaşı olarak hepimizin bir kimlik numarası var!

Resimlerinizde zaman içinde belirgin farklılaşmalar göze çarpıyor. Bu arkeoloji kavramına karşı ilginizi yitirdiğiniz anlamına mı geliyor?

Aslında bu değişime arkeoloji kavramından uzaklaşma diyemeyiz. Sadece resimlerimde ki arkeolojik imgeler zaman içinde görsel etkilerini kaybettiler.

Arkeoloji ile yoğun olarak ilgilendiğim dönemlerde kazı alanlarında gözlemler yapmaya başladım. Bu benim için son derece zevkli ve ilginç bir uğraş oldu. Ben hep doğada gözlem yapmayı seven bir insan olmuşumdur. Fakat arkeolojik kazıların yapıldığı alanlarda ki doğa gözlemlerim, bana farklı bir bakış açısı kazandırdı.

Kazı yapılan alanları örten şey toprak ve doğadır. Doğada pürüzsüz düzlemler yok denecek kadar azdır. Doğada dokunun oluşması zamana ve yaşanmışlığa dair ipuçları veren önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar. Oysa şehir ortamında, sıklıkla doğa tarafından değil de teknolojinin yardımı ile insan elinden çıkma pürüzsüz, geniş yüzeylerle karşılaşırız. Bu yüzeyler yaşanmışlıktan doğallıktan daha çok tek düze, özelliksiz, kişilsiz yüzeye ait imgelerdir. Dokusal yüzeyler böylece resimlerime girdi. Tekstür benim için önemli bir resim sorunsalı haline dönüştü.

Tekstürü benim resimlerimden kaldırırsanız ne olur diye düşünüyorum! Belki daha doğrudan bir anlatım olur. Benim resimlerimde kullandığım fotoğrafik öğeler, simgeler üzerlerini kapayan doku olmadığında düz bir okumaya dönüşürler. Oysa ben, resimlerimde düz bir yazıdan daha çok şiirsel bir anlatımın peşindeyim. Dokuyu, dokunun kapaticılığını ve açıkta bıraktıklarını gizemin bilinmeyen bir göstergesi olarak kullanıyorum. Kapatılan her imge (Malevich'in Siyah Kare'sine bir gönderme olarak) sonsuz olanakları içerir. Hayal gücümüz imgelemimizde sonsuz olanakları devreye sokar. Ben resmin izleyicisine, imgeleminde şiirsel bir izlek kurgulamaya çalışıyorum. Doğada karşılaştığımız her doku zamana ait bir hikâyeyi, geçmişi anlatır. Doğa görüntüsünde bizi ona bakmaya çeken bu çok katmanlı şiirsel oluşumdur. Doku aynı zamanda kişiye dokunma hissi veren, başka duyularımızı da uyaran bir görsel psikolojik etkiye sahiptir. Bir durum karşısında ne kadar çok duyumuz algı sürecine katılırsa o durumun insan üzerinde yarattığı yaşamsallık deneyimi de o kadar güçlü olur. Bu yüzden doğal şeyleri sıcak kendimize yakın hissederiz. Doku benim resimsel dilimin önemli elemanlarından biri. Çünkü yaşama dair, öze dair, zamana dair, duyguya dair pek çok öğeyi içinde taşıyor.

4.4. HÜSAMETTİN KOÇAN

“Koçan 1990 lı yıllardan bu yana çalışmalarını tarih coğrafya ve kültür eksenini etrafında oluşturan bir sanatçımızdır. “Doğup büyüdüğü toprakları tanımak” isteği ilkin onu halk resimleri üzerine çalışmaya iter. Anadolu olgusunun ve eski Anadolu kültürlerinin halk resimlerine uzanan izlerinin arayışına girer. 1990 lı yıllarda kendi deyişiyile artık “Anadolu anlatıcısı” olabilecek donanıma sahiptir. İşte Koçan’ın “Fasiküller I,II,III” adını verdiği çalışmalar bu dönemin ürünleridir. “Anadolu’nun belleğini oluşturan bir kaynağın katmanlarını gün ışığına çıkartmayı amaçlayan “ sanatçı tarih öncesi dönemden başlayarak Cumhuriyet dönemini de içine alan bir zaman dilimini görselleştirmektedir. Koçan, bütün bu dönemleri kişisel yorumlarıyla dile getirir. Metinlere tutsak olmak istemez; “Çünkü bir şey üzerine yazılmış metin bir çerçeve oluşturuyor ve benim oradaki yorumlama enerjimi ve yaratıcılığımı olumsuz etkiliyor.” der.

Anadolu’daki yaşamları irdelerken o yaşamlardan yeni sonuçlar çıkartmayı amaçlar. Sanatçı “Tüm dinamikleri içinde barındıran bu coğrafi alan Anadolu ve bu alan içindeki her kültürel olgu benim ilgi odağımdır.” Der. Özellikle üzerinde durduğu nokta Anadolu kültürlerinin bir bütün olarak algılanması zorunluluğudur. Kültürlerin dar bir zaman dilimine sığdırılarak ele alınması, ona göre çarpıtmalara yönelik bir davranışı ortaya koyar. Birbirleriyle bağları kopartılmış kültürlerin tek başlarına anlam taşımaları mümkün değildir.” Bu bağlamda Anadolu’da tarih öncesinden başlayan her kültürden bir figürü kesip alır, bir ölçüde yabancılaştırır. Figürün altına da o dönemi “kod”layan ikinci bir öge koyar. Alt sıradaki renklendirilmiş daireler üstteki maddi kalıntıların birer “kodu” olarak içinde filizlendiği toprağı simgelemektedir. Örneğin Bizans dönemi figürü altında altın varak bir daire, Roma dönemine ait mermeri simgeleyen beyaz bir daire, Cumhuriyet dönemini anlatan Mustafa Kemal’in resmi altına da bayrağı simgeleyen kırmızı bir daire yerleştirmiştir.

Bronz dönemi için Hasanoğlan gümüş heykelciğinin üst kısmını, dönem simgesi olarak kullanırken dönemi “kod” layan öge metaldir. Sanatçı 24 Şubat – 31 Mart 2000 tarihleri arasında İstanbul Aksanat Galerisinde açtığı “Benibul” başlıklı sergisi için “Anadolu’yu tasasız biçimde yürüdüm. Muallim Ahmet Sait’ in yaptığı gibi ilgi duyduğum, anlam yitimine uğramış motiflerden bir düzen kurdum. Buna son yıllarda yaptığım yapıtlarımı da taşıyarak bir bakıma kendi yaptığım tarihselleştirdim.” Diyor. Bu bağlamda resimlerine alıntılacağı figürlerden biri Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, İ.Ö 2300-2000 yıllarına tarihlendirilen çocuğunu emziren Ana Tanrıça figürüdür. Bu figürü, üçgen ve dairesel formlar ve Anadolu’nun Ana Tanrıçalarından Artemis’in simgesi olan hilal ile bütünleşmiştir. Artık belleği zorlayıp kültürleri kavramak ve bu sanat yapıtlarıyla bir diyalog kurmak alımlıyanın işidir.”²⁷

22 Mayıs 2006 tarihli Prof. Hüsamettin Koçan’ın arkeoloji, tarih, Anadolu ve kültür mirası olan Arkeolojik bulgular üzerine sanatsal yaklaşımı ile ilgili yaptığım röportajım.

Tarihi buluntuları resimlerinizde plastik öge olarak mı yoksa kavramsal olarak mı kullanıyorsunuz?

Türkiye’de ulusal sanat yaratma konusun da büyük tartışmalar yapılır. Nurullah Berk gibi Sabri Berkel gibi sanatçılar biz minyatürk kökenli bir sanattan yola çıkarak Bedri Rahmi buna Turgut Zaim’ide ilave edebiliriz. Bunlar biz halk sanatından çıktık diyorlar. Cemal Tollu gibi sanatçılarda, değışiklikten yola çıkarak üretim yapabiliriz diyorlar .Bugünün estetiğiyle geçmiş dönemin estetiği arasında biçimsel bir ilişki kurmaya çalışmışlardır. Bunların temel meseleleri ulusal yerli bir şey yaratmaktır. Bu bir ideoloji. Böyle bir maksadınız varsa bunu yapabilirsiniz.Bedri Rahmi Eyüboğlu nasıl yazmalardan yola çıkarak bir şeyler yaptıysa, söz konusu tarih olunca, onu kullananda sanatçı olunca, ideolojide kaçınılmaz oluyor.Sanat eseri, kişi eğer özgürse kişisel düşüncesiyle kişisel beğenisiyle kişisel dünyasıyla, felsefesiyle özel bir şeye işaret ediyorsa, o zaman sanat eseridir. Ötekisi biraz çoğaltma gibi geliyor bana. Yani burada özgürlük ve biriciklik kavramından söz etmek gerekir. Postmodernizmle birlikte

²⁷ Zühre İndir Kaş, “Ana Tanrıçalar, Kybele, ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, **T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, s. 44-45

sanatçı geçmiş kùltùrlere bakmaya başladı. İşte neo-akademik yapıda bir parça onu getirdi. Geleneđi yeniden inşa etmek geleneği farklı biçimde kavramlandırabilmek. Postmodernistler; bizim kùltürler karşısında herhangi bir önyargımız yok, ancak onları algılayabiliriz, onları algılayabilmek içinde onları belli bir platformda tekrar edebiliriz derler. Postmodernistler rönesansı da yargıladılar. Dediklerine göre; “hayal gücü gerçeklik karşısında erimiş”. Resim meselelerini insan tenine hapsedtiler.Onun için tarih ile sanatçı arasındaki ilişki bu tür büyük bağlamlar dışında birebir olduğunda, o birebiri bir kavramsal ölçekte ele almak lazım. Bir şeyin bir davası yoksa bir meselesi yoksa, o içeriksizdir içeriksiz olunca da dekoratif olur. İnsanoğlu hayattan beslenir, sanatçı hayattan çok çok beslenir. Onun için bu arkeolojik bulgu olsun ya da başka bir şey olsun bütün bunlar bizim kendi özgün dünyamızda yeniden yaratmaya neden olabiliyorsa, o zaman orda hiçbir sorun yoktur. Onu gayet net meşrulaştırabiliriz. İstanbul bienalinde bulunan Fransız Pöriyerler onlar doğrudan doğruya maskları alıyor, kullanıyorlar. birebir yeniden işi kurarak sergilediler.Böyle bakmaya başladığımız anlamda o zaman sanatçı eğer arkeolojik bulguya yeniden bir yaratma olarak bakıyorsa, orda hiçbir sorun yoktur .Yok yeniden bir yaratma olarak bakmıyorsa bir dizi imitasyon olarak bakıyorsa ciddi miktarda sorun vardır. Davut heykelini heykeltıraş birebir aynısını yapmış bu bir yaratım süreci değil taklit etme sürecidir . Ama o Davut’u oradan alıp başka bir yere koysalardı bir yabancılaşma sürecine tabi tutsalardı, o zaman Davut bir yeniden yaratımın malzemesi haline gelecekti diye düşünüyorum . Bana gelince ben tarihi okumaya çalışıyorum. Arkeolojik buluntularla, kalıntılarla, görsellikle tarih okuyup ve okuma metinlerinden bir tarihsel süreç çıkarmaya çalışıyorum .Ben uygarlığa da öyle bakıyorum. Kùltürün kendini sürdürme güdüleri vardır. Bir kùltür geldiğinde diğer kùltürü yıkmıyor. Kùltür taşınp dönüşerek devam eder, kùltürün sürekliliği üzerinde durmak gerekir. Yeni üretilenlerde o sürekliliğin taze parçaları diye düşünüyorum.Yaratının akkor halindeki durumudur. Ben Anadolu uygarlıkları ile ilgili yaptığım sergide ve tüm öteki sergilerde kopuş yerinde bir süreklilik gördüm. Bu biçim değiştirme ve dönüşerek devam ettiği için bütün bunları kaba bir bakışla algılamıyoruz. Benim tarihle ilgim oradaki öyküyü okuyup, onu çağa bağlamak doğrultusunda gelişıyor ve öđle bakıyorum ve öylede yararlanıyorum.

Arkeologların yöntem ve düşünce bazında sanatçılara yakın bulduğunuzda bir yazınızda belirtmişsiniz. Bu yakınlığı açıklar mısınız?

Benim işlerim biraz arkeoloji gibidir. Onlar kazara oradan buluntu çıkartırlar ve hedefleri o buluntuyu çıkarmaktır, bende tarihi ayıklıyorum yani benim yaptığım aslında toprağın içinde gizlenmişin, dışa vurmuş halini yeniden arayıp bulabilmek ve onu yan yana getirebilmek. Onun için bu da kendi açısından bir bulgudur. Yan yana getirip buluyorum orda öyle bir ilişki var .

Arkeoloji ve arkeolojik buluntularla anlam ve nesne olarak ilgilenen sizin dikkatinizi çeken yerli veya yabancı başka sanatçılar var mı?

Postmodernistlerin bir kısmı bu anlamda iş veriyorlar. Pöriyerler çok yaygın bir biçimde arkeolojiyi kullanıyorlar doğrudan doğruya bu malzemeyi kullanıyorlar Türk resminde bunu ilk kullanan Cemal Tollu' dur.

“Beni bul” derken , henüz keşfedilmemiş arkeolojik bulguların geleceğe seslenmesini mi kastediyorsunuz? Geçmişin yaşamsal verileri bulunmayı mı bekliyor siz ce. Bulunanlar herhangi bir arkeoloğun evinde ,tarih kaçakçılarının depolarında yada herhangi bir ülkenin müzesinde benzer seslenişini “beni bul “diye sürdürür mü ? Sizce arkeolojik bulgunun yeri bulunduğu topraklar mı? Değer verilip korunulduğu ülkeler mi ? Yoksa kendi toprağına ait sanatçının kendi yapıtında konu olup yaşaması mı?

Arkeolojik bulgu kendi toprakları içinde olmalıdır.Başka bir yere götürürseniz onu yabancılaştırmış olursunuz. Onun için doğal olan kendi coğrafyası içinde geleceğe yönelmesidir .Orda insanla ilişkiye girmesidir diye düşünüyorum. Arkeoloji saklanan bir şey ve çağıran bir şeydir. Bulmak gerekir. Benim öyküm Anadolu'da .Resimlerimde toprak çamur kullandım bunun nedeni de bu dur.Ben bir toprağın öyküsünü anlatmaya çalışıyorum .Onun acılarını ve onun değerlerini anlatmaya çalışıyorum.O açıdan toprak zemine girdi.Konunuzla sağlıklı ilişki kurarsanız o size yeni teknikler öğretir.

Alanya'da açtığım Selçuklu sergisinde mekan rutubetliydi. O rutubetli mekanla nasıl başa çıkacağız diye düşünürken aklıma bir şey geldi. O dönem Selçuklu sultanlarının mumyalıyorlarmış ,bende benmari yöntemiyle bütün tuvali mumyaladım ,

üç ay nemli ortamda hiçbir şey olmadı .Eğer tarih ile ilişki kurarsanız size yöntem gösteriyor Alanya'daki Selçuklu sergisi gibi.

4.5. SÜLEYMAN SAİM TEKCAN

Resimlerde açılan anların içinde katmanlaşan zaman, üst üste gelen transparan yüzeyleri, dönüştürdüğü algı için aynı anda görülebilir jeolojik katmanlar haline sokar. Birbiri üstüne yığılmış ağır kitlelerin katı engeller oluşturarak ulaşılmaz kıldığı derinlik, bu mekan-zaman boyutunun açtığı anlık algılama sayesinde katmanların saydamlaşmasıyla yüzeye doğru çıkar. Dolayısıyla resimsel mekan derinliği de, perspektif ya da onun yerini tutan başka etkilerle elde edilen bir "güçlü derinlik" değil, derinliğin yüzeye çıkması anlamında "yüzeysel" bir derinliktir. Geçmişe ait kurucu öğeler de, saydamlaşan jeolojik katmanları kateden güç vektörleri halinde, yüzeye çıkan bu derinlikten gelip duyum kitlelerine dönüşürler.

Resimlerin çoğunda, mezar taşının, taç ve onu yaşayan taş kitabeden oluşan bu coğrafyaya özgü anıtsal formu arka planda belirir. Ama leit motiv olmanın ötesinde bir işlev yüklenir. Kurucu öğeler, kimi zaman fondaki bu silik formun üzerine binerek onu kaplarlar, varlığı güçlkle hissedilebilir bir hayal haline getirirler, kimi zaman da formlarını konturlarıyla çakıştırarak onu ön plana çıkartırlar, belirginleştirirler. Her iki durumda da , resmin diğer planlarıyla bu form arasında sürekli gerilimli bir ilişki yaşanır. Bu ard yüzey, mezar taşı, taşıdığı bütün referans yüküyle, üzerinde yoğunluklar olarak yer alan güçlerin sahnesidir. İnsana ait bir anıyı kalıcı kılmak için dikilmiş olmasına rağmen, zaman içinde anonimleşerek zamanın gücünü ve tikel insani durumların gelip geçiciliğini gösteren bir saf zaman anıtı olarak mezar taşı, aynı zamanda yüzeye çıkan derinliği kateden güçlerin canlı oyununa kontrast oluşturarak güçlerin sürekliliğinin göstergesine dönüşür. İnsani durum bu güçlerle kurduğu özel ilişkide sürekli yeniden tenlendiği ölçüde onlardan pay alacak ve zamanın gücüne direnebilecektir. Sanat da her zaman bu ender ilişki tarzlarından biri olmuştur.

Gravürlerde ve serigrafilerde açılan paralel evrenler, kendilerine özgü plastik gramerleri içinde duyum kitlelerine dönüştürdükleri geçmişten gelen güçleri, farklı ama birbirleriyle ilişkili alanları kaplayan insana ait yoğunluklarla ilişkiye sokarak verimli bileşimler üretmektedirler.

“Türk Çeşitlemeleri” nden bu yana Tekcan’ın resimsel evrenlerini çeşitli bileşimlere girerek katettiğini gördüğümüz güç vektörleri, “Anadolu Uygarlıkları” serisinde merkezi figürler olarak orijinal formlarına bürünmektedirler. Güneş kursları, bereket simgesi Ana Tanrıça, boğa, arslan, geyik idolleri, ritonlar, amforalar, simgesel geometrik Hitit formları, sanatçının artık tanımaya başladığımız özgün tekniğiyle, üst üste binen çok sayıda yüzeyin renk ve doku modülasyonlarıyla oluşturduğu derinlik duyumunun içinden gelip yüzeyde belirirler.”²⁸

Tekcan’ın saf formları, her türlü figürasyondan yalıtılmış özgür figürlerdir. Herhangi bir şeyi yeniden temsil etmezler. Şimdiye kadar temsil ettikleri her şeyi bakışa sunarlar. Herhangi bir hikaye anlatmazlar. Zaman içinde taşınmış olabilecekleri bütün mümkün hikayelerin toplamıdır. Bakışın onlarda duyulmadığı her şeyden önce içkin güçleridir. Tezahür ettikleri yeni dünyada, bu saf estetik kompozisyon düzleminde, geçmişten getirdikleri bütün anlam yükü önce bir saf güç olarak duyumlanır, sonra da bu duyumun uyandırdığı algılam ve duygulam kitleleri zihinde sorular uyandırmaya başlayarak düşünceleri harekete geçirir. Saf figür, Cezanne’ın sözünü ettiği anlamda duyumdur ve öncelikle kendisi duyumsal bir varlığa sahip olan sinir sistemini uyarır. Beyin daha sonra harekete geçer, ama harekete geçiren sinir sisteminin ürettiği duyumsal yoğunluklar olduğu için, bu duygulam ve algılamlardan çok boyutlu kavramlar üretebilir.

Bir duyum mantığının iş başında olduğu bu figüral bakış, binlerce yıl önce oluşmuş kültürel formların anlamlarını, arkeolojinin , tarih biliminin ya da felsefenin yaptığından çok farklı bir biçimde, taşıdıkları güçlerden katışıksız duyum kitleleri çıkartarak, onları bugüne taşıyıp duyumsal bir hayat vererek açığa vurmaktadır. “Duyumsal Arkeoloji” açılımını, sanata özgü duyumlar mantığının işleyişinde ve bu

²⁸ Ahmet Günlük, **Özgün Baskının Virtüüzü Köklerini Açığa Vuruyor**, Sanat Çevresi, sayı134, Aralık 1989, s. 50

mantığının ürettiği zaman duyumunda bulur. Sonlu olanda sonsuzu bulmak, zamanı çizgisel bir ardılıklar dizisi yerine, güç vektörlerinin katettiği, bu kaçış çizgilerini izleyerek an'ın hakikatında açılan deliklerden bakan duyumun gözünün saydamlaştırdığı katmanları geçmenin mümkün olduğu bir yoğunluklar bütünlüğü olarak deneyimlemek.

“Kendisiyle yapılan bir söyleşide : “Zaman boyutu benim resimlerimde ilk çağlardan mağara dönemiyle günümüzdeki çağdaş sanat akımları arasında “zaman dilimi” olarak bütünü kapsayan bir dilim. Yani ben herhangi bir yerdeki bir zaman içersinde yaşadığımı düşünüyorum. Benim için bütün zamanların bir birleşimi vardır. Bütün zamanların birikimlerinin sunusu vardır diye düşünüyorum. Yani ben burada zamanla herhangi bir zaman içersinde herhangi bir tiyatrunun, herhangi bir sahnesi, ya da herhangi bir tarihin bir yaprağı ile ilgilenmiyorum. Zamanın bütünü beni ilgilendiriyor. Bu bütün içersinde yaşıyorum.” diyor Tekcan. ²⁹

4.6. CEMAL TOLLU

Çağdaşlaşma atılımının hızla gerçekleştiği, Anadolu'da yaşamış eski kültürlerin değer kazandığı bir ortamda yetişen Cemal Tollu'nun Türk resim sanatında seçkin bir yeri vardır. D Grubunun kurucularından olan Tollu, sanattaki devrimciliği, yaşamındaki ağırbaşlılığı, hocalığı ve eğitimciliğindeki başarısı ile bir Cumhuriyet devri aydınıdır. Yaşamı boyunca kendisini toplumu bilinçlendirmeye adanmış, bunu sanatçılığının yanı sıra yazarlığı ile de yapmaya özen göstermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebini bitiren Tollu bir müddet Erzincan Lisesinde resim öğretmenliği yaptıktan sonra, 1935 de Ankara Arkeoloji Müzesine atanır. Başından beri arkeolojiye meraklı olan Tollu için kazılardan çıkarılan Hitit heykellerinin ve alçak kabartmalarının Ankara'ya toplanmaya başlanması, sanatçının kübist-inşacı anlayışının Anadolu sanatında bir biçim ve hacim anlayışıyla birleştirmeye yöneltir.

²⁹ Muazzez Menemencioglu, **Süleyman Saim Tekan İle Bir Söyleşi**, Sanat Çevresi, sayı 204, Ekim 1995, s. 16

Tollu'nun özellikle D grubunun ilk yıllarında inşacı eğilimler taşıyan yapıtları bu görüşleri doğrultusunda giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim arayışına yönelmiştir.

Gençlik yıllarında Paris'te Gimond ve Despiau Atölyelerinde heykel etütleri, Lhote'un neo-klasisizminin etkileri, Ankara Arkeoloji Müzesi Müdür Yardımcılığı sırasında gözlemleri, Güzel Sanatlar Akademisi mitoloji dersleri hocalığı, giderek Tollu'nun sınırlı olsa klasisizmine zemin hazırlamıştır.

Cemal Tollu, Ankara Opera Binası fuayesi için duvar resmi hazırlık çalışmalarında etütler, eskizler ve kompozisyonlar gerçekleştirmiş ve kuru fresk tekniğinde duvara uygulanan beş insan ve bir hayvan altı figürlü idealist bir kompozisyon ortaya koymuştur. Opera, bale, müzik, tiyatro gibi sanat dallarını içeren bu alegoriyi, antik evrensel düşünceyi dile getiren mitolojik figürlerle gerçekleştirilmiştir. Bu şaşırtıcı değildir; çünkü Tollu'nun Akademide verdiği mitoloji derslerinde bu konuyu çok önemseydiği bilinir. Antik Yunan mitolojisine duyduğu ilgi sonraki yıllarda Hitit, Mezopotamya gibi öteki ilk çağ uygarlıklarını da kapsayacak ve bu konuları çağdaş yorumlarla görselleştirecektir. Ankara Arkeoloji Müzesinin kurulması nda yaptığı çalışmalar sırasında özellikle Hitit heykellerine ve kabartmalarına duyduğu ilgi, yapıtlarında bunları anımsatan bir kütle ve hacim yaratmasında etkili olmuştur. Anadolu kültürlerindeki sağlam desenler sanatçıyı etkilemiş, kübist anlayışla uzlaştırdığı çizgi ve renklerle bunları yapıtlarına yansıtmıştır. “ Eti Fırtına Tanrısı”, “Ekin” gibi yapıtları bu özellikleri gösteren örneklerdir. Tollu yapıtlarında Anadolu kültürlerine güçlü göndermelerde bulunan ilk sanatçımız olarak karşımıza çıkar. Hitit sanatını konu aldığı döneme ait yapıtları arasında “Ana Toprak” adlı kucağında çocuğu ile betimlediği Toprak Ana figürü Türk resminde görülen en erken Ana Tanrıça örneği olarak değerlendirilebilir. Kübist bir anlayışta gerçekleştirdiği yapıtında kucağında bir erkek çocuğu tutan Toprak Ana, bereketi çağırır.³⁰

³⁰ Zühre İndir Kaş, “Ana Tanrıçalar, Kybele, ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, **T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, s. 34-35

SONUÇ

Tarihi oluşturan kayıtlar(bulgular) hepsi bir belleğe hizmet eder. Bu bellek, insanlığın dünya üzerinde yaşamı anlamlandırma, egemen kılma çabasıdır. Aklını kullanan tek canlı olmanın verdiği kimlikleştirmeyi insan, yaşayarak ve keşfederek ortaya koyar.

Bütün bunlar insanın geleceği belirsiz bir dünyada, hayatı kendince belirli(anamlı) kılıp korkusuz ve mutlu yaşama bilincini yaratma serüvenini yaşamasıdır. Bir şekilde son bulan toplumlar, kendi kültürlerini bir sonraki toplumlara bırakıp, tortulanan bu kayıtları geleceğe bırakmışlardır. Bu bulgular geleceğe yol verdiği gibi, bizlere geçmişin yaşamsal izlerini de taşır. Zamanında yaşanmış o kadar çok iz bırakır ki, kimlerin nelerden etkilendiklerini, hangi inanışların hangi coğrafyalarda etkisini sürdürdüğünü rahatlıkla görebiliriz.

Bu etkileri önceden görebilmek için arkeoloji ve ortaya çıkarılan tarihsel bulguların plastik sanatlar açısından bakmak gerekir. Dönemin sosyolojik etkileri göz önünde bulundurularak, üretilme nedenleri, üreten kişinin plastik öge olarak ne amaç için bunu kullandığı, benzer formların üretilme ve kullanılma nedenlerini ortaya koyup günümüzle karşılaştırmak gerekir.

Bunu sağlayan arkeolog önceki ve sonra ki toplum kayıtlarını göz önünde bulundurarak belli veriler doğrultusunda akıl yürütür. Keşif gerçekleşmeden önce merak her şeyin önündedir. Bu, içinde türlü riskleri barındırdığı gibi cesaret ve inanç yürütülen aklın askeri gibidir. Merak her kez de belirli bir ölçüde bulunan doğal bir çevreye uyum içgüdüsüdür. Bu içgüdü genelde kendini koruma içgüdüsü ve sağduyu ile dengeler. Yaratıcı kişilerin sınırsız ve anlamsız ölçüde meraklı olma eğilimi vardır, ve bu eğilim engellenemez gibidir. Belirsizliğin, tehlikenin ve riskin bulunduğu konular yaratıcı kişiler için sınırsız bir çekim kaynağıdır.

Plastik sanatçı ve arkeolog ikisi de çalışmasına keşfetme duygusuyla yaklaşır. Mesela, bu iki alana daha detaylı bir çözümlemeyle yaklaşacak olursak; iki alanında bulunduğu veriler vardır. Bu verilerden yola çıkılarak ikinci ve üçüncü veriler bulunur,

bunların kendi aralarındaki ilişkiler ortak birlikteliğin yaşamsal verilerine kadar ulaşılır. Bu bir sanatçı içinde farklı değildir aslında, fırçasıyla tuvalinde beliren veriler sanatçının denge, bütünlük espas (boşluk) gibi bazı teknik yaklaşımla anlatımını yaşamından izlenimlerinden yola çıkarak ortaya koyar. Sanatçının yaşamındaki izler tuvalinde türlü formlarla ortaya çıkmıştır. Bunu daha iyi kavramak için Freud'un çalışmaları yol göstericidir. Söz konusu olan sanatın, bilinçdışıyla ayrılmazlığı ve bu ayrılmazlığın sanatçıya kazandırdığı özgürlüktür. Sanatçı üretirken rüyalarındaki kadar özgürdür. Rüyalarda nasıl fiziksel yasalardan, din, ahlak, toplum kurallarından bağımsız ve sansürden göreceli olarak uzaksa da, bu sanatta da farklı değildir. Sanatçı içinde yaşadığı düzenin üstüne çıkma, bir üst dil yaratma, resim ya da heykel yoluyla gerçekli deforme etme yetkisini kazanır.

Freud, bilinçaltını bilinç düzeyine çıkartarak insanları irrasyonel kuvvetlerin egemenliğinden kurtaran bir metodu geliştirir. Bu metot sadece gerçekler hakkında değil, aynı zamanda da özgürlüğe de yeni bir boyut kazandırmış olur. Bu şekilde İnsan çıplak bilincin aldatıcı yüzeyinin altına geçerek kendi içindeki gizli gerçeği kavrar. Bu da arkeologun alanındaki kazısına başlamadan önceki tarihsel sırdan farklı değildir. Bu noktada sanatçının bilinçaltı etkileri sosyo- kültürel yaklaşımı sanatında ne ölçüde açığa çıkıyorsa, bir arkeoloğun keşfettiği tarihsel sır da benzer şekilde açığa çıkar. Arkeoloğun kazısına başlarken duyduğu keşfetmenin heyecanı ile, sanatçının sanatını oluşturma heyecanları ve ortaya koydukları cesaret benzerdir.

KAYNAKÇA

AKSOY, Sevinç; “**Rüya Yorumları Ansiklopedisi**”, Omega Yayınları, 2004

ÇOTUKSÖKEN, Betül; “**Felsefeyi Anlamak Felsefeyle Anlamak**”, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2001

EYUBOĞLU, İsmet Zeki; “**Anadolu Uygarlığı**”, İstanbul, Der Yayınları, 1991

KAŞ, Zühre İndir; “**Ana Tanrıçalar, Kybele, ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri**”, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001

TURA, Saffet Murat; “**Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**”, Gözden Geçirilmiş Üçüncü Baskı, İstanbul, Kanat Yayınları, 2004

TURANİ, Adnan; “**Dünya Sanat Tarihi**”, Remzi Kitapevi, 8. Basım, 2000

WEYERS, Frank; “**Salvador Dali**”, Türkçesi: Sema Bulutsuz, İstanbul, Literatür Yayınları, 2005

DERGİLER

ALPTEKİN, Hüseyin B.; “**Akdeniz Uygarlıkları**”, Arradamento Dekorasyon, sayı 53, Kasım 1993

COGİTO, “**Yüzyılın psikolojik analizi**”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., (sayı 9 güz 1996), s. 179

GÜNLÜK, Ahmet; “**Özgün Baskının Virtüözü Köklerini Açığa Vuruyor**”, Sanat Çevresi, sayı134, Aralık 1989, s. 50

KARCA, Filiz; “**Sürrealizm ve Sanat**”, Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi, 20. sayı, Ankara, Mayıs 2003

MENEMENCİOĞLU, Muazzez; “**Süleyman Saim Tekcan İle Bir Söyleşi**”, Sanat Çevresi, sayı 204, Ekim 1995, s. 16

ÖZBAŞARAN, Mihriban; “**Değişen Geçmiş**”, Atlas, sayı 113 (ağustos, 2002), s. 164

ŞANLIER, Zeynep; **Milliyet Sanat**, 15.02. 2006

ANSİKLOPEDİLER

Ana Britannica, Ana Yayıncılık A.Ş., Cilt 2, 18, 22, İstanbul, 1986

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt 1, İstanbul 1997

İNTERNET SİTELERİ

[www. Psikoloji kütüphanesi.com](http://www.Psikoloji.kütüphanesi.com)

RESİMLER LİSTESİ

1. Halil Akdeniz; “Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası”, 1994
2. Halil Akdeniz; “Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası”, 1994
3. Tomur Atagök; “Ana Tanrıça”, 1996
4. Tomur Atagök; “Efesli Artemis”, 1997
5. Tomur Atagök; “Tanrıça Kibele”, 1996
6. Devabil Kara; “Bozulmuş Alanda Keşif”, 2001
7. Devabil Kara; “Kırmızı Bölgede Kazı”, 2002
8. Devabil Kara; “Geçmişe Dair”, 2002
9. Hüsamettin Koçan; “Benibul dizisinden”, 2000
10. Hüsamettin Koçan; “Benibul dizisinden”, 2000
11. Hüsamettin Koçan; “Benibul dizisinden”, 2000
12. Süleyman Saim Tekcan; “Uygarlıklardan Atlara”, 1989
13. Süleyman Saim Tekcan; “Uygarlıklardan Atlara”, 1989
14. Süleyman Saim Tekcan; “Uygarlıklardan Atlara”, 1989
15. Süleyman Saim Tekcan; “Uygarlıklardan Atlara”, 1989
16. Cemal Tollu; “Toprak Ana”, 1956
17. Cemal Tollu; “Eti Fırtına Tanrısı”, 1956
18. Cemal Tollu; “Eti Fırtına Tanrısı”, 1965