



**RESİM SANATINDA DÖRT ELEMENT:
SU, HAVA, ATEŞ VE TOPRAK**

Şükran AYDOĞAN

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
2017
Her hakkı saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Şükran AYDOĞAN

**RESİM SANATINDA DÖRT ELEMENT:
SU, HAVA, ATEŞ VE TOPRAK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

ERZURUM- 2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

24/02/2017

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "*Resim Sanatında Dört Element: Hava, Su, Ateş ve Toprak*" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

■ Tezimin/Raporumun ...2... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

Şükran AYDOĞAN



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU danışmanlığında, *Şükran AYDOĞAN* tarafından hazırlanan bu çalışma 24 / 02 / 2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. *RESİM* Anasanat Dalı'nda *Yüksek Lisans Tezi* olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Abbase Sultan KARAOĞLU

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Cemile Didem ÖZİŞİK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİLERDE VE FELSEFEDE ARKETİPSEL OLUŞUMLAR

1.1. HAYAT VERİCİ, ARINDIRICI VE YOK EDİCİ GÜÇ OLARAK ‘SU’	7
1.2. YAŞAM ENERJİSİ VEREN YARATICI GÜÇ OLARAK ‘HAVA’	18
1.3. KARŞIT GÜÇLERİ DENGLEYİCİ, KORUYUCU VE CEZALANDIRICI UNSUR OLARAK ‘ATEŞ’	25
1.4. ÜRETKEN, KORUYUCU-KOLLAYICI VE VAR-YOK UNSUR OLARAK ‘TOPRAK’	34

İKİNCİ BÖLÜM

RÖNESANSTAN GÜNÜMÜZE SANAT TARİHSEL SÜREÇTE DÖRT ELEMENTİN SEMBOLİK DEĞERİ

2.1. RÖNESANSTAN ROMANTİZME DEĞİN SÜREÇTE YERSEL OLANDAN GÖKSEL OLANA DEĞERLER HİYERARŞİSİ	43
2.2. ONDOKUZUNCU YÜZYILDA (D)EVİRİM GÜNEŞİ VE DİĞER ELEMENTLER	60
2.3. YİRMİNCİ YÜZYIL SANATINDA DÖRT ELEMENT VE PLASTİKİTE	69
2.4. GÜNÜMÜZ SANATINDA BEŞİNCİ ELEMENT	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÖRT ELEMENT KONULU RESİMLERDE KARŞILAŞTIRMALI GÖRSEL ANLAM

3.1. DÖRT ELEMENT ALEGORİSİ	88
-----------------------------------	----

3.2. SU ALEGORİSİ.....	92
3.3. HAVA ALEGORİSİ	103
3.4. ATEŞ ALEGORİSİ.....	116
3.5. TOPRAK ALEGORİSİ	126

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	137
4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR:	138
4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	146
SONUÇ.....	147
KAYNAKÇA	149
ÖZGEÇMİŞ.....	155

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA DÖRT ELEMENT: SU, HAVA, ATEŞ VE TOPRAK

Şükran AYDOĞAN

Danışman: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

2017, 155 sayfa

Jüri: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

Doç. Abbase Sultan KARAOĞLU

Yrd. Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK

İlkçağlardan günümüze, varlıkların ilkesi kabul edilip tüm maddi ve manevi dünyayı anlamlandırmaya aracılık eden, felsefeden dinler tarihine, simyadan, fizik ve kimyaya, tıptan ahlaka, psikolojiden kozmolojiye, farklı düşünce sistemlerinde ve disiplinlerde karşımıza çıkan ‘su’, ‘hava’ ‘ateş’ ve ‘toprak’ elementleri, sanat alanında da sembolik değer olarak önem taşımaktadır.

Sanatta ana tanrıça idollerinden Feminizm’e uzanan, doğurgan, erotik, egzotik ‘kadın’ konusunun vazgeçilmezliği, koruyucu/kollayıcı/var-yok unsur olarak yaşamımızı borçlu olduğumuz ‘toprak’la; sanat yapıtlarının eğitici, öğretici, eğlendirici vb. çok işlevli oluşunu hayat verici/arındırıcı/yokedici olan ‘su’ elementinin vazgeçilmezliğiyle; egemen olanın etkisinde olan sanatçının maddesellikten dönüştürdüğü eserinin iktidar sembolü oluşunun, karşıt güçleri dengeleyici/koruyucu/cezalandırıcı unsur olan ‘ateş’ elementiyile ve sanat yapıtlarının biricik ve hakiki oluşları sayesinde sahip oldukları auranın, yaşam enerjisi veren yaratıcı gücü barındıran ‘hava’ elementiyile ilintisinin olduğu görülmektedir.

Resim Sanatında Dört Element: Su, Hava, Ateş, ve Toprak isimli tez çalışmamız, sanatın kökeni, amacı ve işlevi ile ilgili yapılmış tartışmalara ‘dört element’ perspektifinden bakarak sanata atfedilen öneminin ve insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğinin bilinçle kavranması amacıyla geliştirilmiştir. Sanatsal ve bilimsel entelektüellik ile ilgili olduğu kadar, çevre duyarlılığını destekleyici bir yönü de bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dört Element Sembolizmi, Alegori, Resim Sanatı, Sanat Tarihi.

ABSTRACT

MASTER THESIS

THE FOUR ELEMENT IN PAINTING ART: WATER, AIR, FIRE AND EARTH

Şükran AYDOĞAN

Advisor: Assoc. Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

2017, 155 pages

Jury: Assoc. Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
Assoc. Prof. Abbase Sultan KARAOĞLU
Assist.Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK

From ancient times to today, the elements, 'water', 'air', 'fire' and 'earth' are of importance as symbolic value in the field of art. They have been accepted as the primordial principle of existence and mediate to understand both material and spiritual world, and appear in every system of thought and disciplines from philosophy to history of religions, from alchemy to physics and chemistry, from medicine to moral, from psychology to cosmology.

It is seen that the indispensability of the fertile, erotic, exotic "woman" issue, which extends to one of the mother goddess idols of Feminism, is associated with protective/defensive/present-absent element, which we owe our life to, 'earth'; educational, instructive, entertaining, and multi-functionality of the art pieces are related to the indispensability of the life-giving/purifying/destructive element, 'water'; an artist's piece being the symbol of the power, which artist, who is under the effect of the sovereigns, transformed from materiality is associated with the element of 'fire' which is a counterbalancing/protective/punishing element of opposing forces; thanks to their unique and authentic nature, the aura works of art have is related to the element of 'air' which holds the creative power of life energy.

Our study of the thesis titled, *The Four Elements in Painting Art : Water, Air, Fire and Earth* have been developed in order to understand their importance to art and the fact that it is an integral part of men's life with consciousness by looking at the discussions about origin, purpose and functionality of the art from the perspective of "four element" As far as artistic and scientific intellectualism is concerned, these elements also have a supporting aspect to environmental sensitivity.

Key Words: Four Element Symbolism, Allegory, Painting Art, Art History.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Lorenzo Bernnini, <i>Dört Nehir Çeşmesi</i> , Roma, 17. Yüzyıl	8
Resim 1.2. Manafi-el Hayayan, <i>Âdem ve Havva</i> , 1294-99.....	10
Resim 1.3. Sümer Mührü, Tanrıyı Selden Kurtaran Gemi, M.Ö. 3.Yüzyıl.....	11
Resim 1.4. Balık Kuyruklu At (Hipokampus)’a Binmiş Su Tanrıçası Thetis, Vazo süslemesi, M.Ö.5.Yüzyıl, J. Paul Getty Müzesi.....	14
Resim 1.5. Balık Kuyruklu İki At Tarafından Çekilen Arabasında Tanrı Poseidon, mozaik, M.S.3.Yüzyıl	15
Resim 1.6. <i>Hava başlığı ile Tanrıça Shu</i> , 18.hanedan, M.Ö.1336-1327.....	19
Resim 1.7. <i>Hraesvelgr ve Şahin</i> , İzlanda el yazması, 17.Yüzyıl.....	20
Resim 1.8. <i>Rüzgâr Kulesi</i> , Atina, M.Ö. 2.Yüzyıl (Solda kulenin karşıdan görünümü, sağda kule etrafında sekiz rüzgâr tanrısının kabartmaları).....	21
Resim 1.9. Adam Nicolas Sebastian, <i>Prometheus ve Kartal</i> , Mermer,1762, Louvre Müzesi	27
Resim 1.10. <i>Hestia (Vesta) Nimetler Arasında</i> , Goblen, 6.Yüzyıl, Mısır.	28
Resim 1.11. Ahura Mazda, Kuş-adam rölyefi, Persepolis Antik Kenti, İran	29
Resim 1.12. <i>Willendorf Venüsü</i> , kireçtaşı, 11 cm.	36
M.Ö.25000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi.....	36
Resim 1.13. Antik Anadolu’da Hoker pozisyonunda ölü gömme biçimi.	40
Resim 2.1. Michelangelo, <i>Âdem’in Yaratılışı</i> , Fresk, 1508-12, Vatikan, Roma	44
Resim 2.2. Masaccio, <i>Cenneten Kovulma</i> , Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine,1424-27	45
Resim 2.3. H. B. Grien, <i>Çağlar ve Ölüm</i> , t.ü.y.b, (151x61 cm), 1541-44, Prado Müzesi	45
Resim 2.4. Stanza di Raffaello, <i>Atina Okulu</i> , fresk, 1512-11, Vatikan, Roma	46
Resim 2.5. Lucas Cranach, <i>Dr. Johannes Cuspinian</i> , 1502-03, Özel Koleksiyon.....	47
Resim 2.6. Lucas Cranach, <i>Anna Putsch</i> , 1502-03 Özel Koleksiyon	47
Resim 2.7. Giorgione, <i>Fırtına</i> , t.ü.y.b., (83x73cm.), 1508, Venedik Akademisi Galerisi	48
Resim 2.8. Pieter Breugel, <i>İkarus’un Düşüşü</i> , t.ü.y.b.,(73 x 112 cm.), 1558, Brüksel Güzel Sanatlar Müzesi.	49

Resim 2.9. Sandro Boticelli, <i>Bahar</i> , 1478, Uffizi Galeri, Floransa.....	50
Resim 2.10. Joachim Beuckeleer, Dört Element serisi, Toprak, Su, Hava ve Ateş, 1559-70, Londra Ulusal Galeri	50
Resim 2.11. El Greco, <i>Laokaoon ve Oğulları</i> , t.ü.yb,(137x172 cm.), Washington Ulusal Sanat Müzesi	51
Resim 2.12. Peter Paul Rubens, <i>Dünyanın Dört Yönü</i> , t.ü.y.b., 1612-14, Viyana Sanat Tarihi Müzesi	52
Resim 2.13. Peter PaulRubens, <i>Son Yargı Günü</i> , t.ü.y.b.,(120x183 cm.) 1577-1640, Münih Alte Pinakothek.	53
Resim 2.14. Nicolas Poussin, <i>Arkadyalı Çobanlar</i> , t.ü.y.b., (85x121 cm.) 1637-38, Louvre Müzesi.	54
Resim 2.15. George de La Tour, <i>Mecdelli Meryem</i> , t.ü.y.b., (133x102 cm.), 1640, Metropolitan Sanat Müzesi	55
Resim 2.16. Jean Antoine Watteau, <i>Kefen İçin Hac Yolculuğu</i> , t.ü.y.b., (129x194 cm.) 1717, Louvre müzesi.....	56
Resim 2.17. Angelica Kauffman, <i>Renk</i> , t.ü.y.b., (130 x 150.3 cm.), 1778-80.	56
Resim 2.18. Anne Lous Girodet de Roussy-Trioson, <i>Danae</i> , t.ü.y.b., (170 x 87,5 cm.), 1799, Minneapolis Sanat Enstitüsü	58
Resim 2.19. W. Blake, <i>Yakup'un Merdiveni</i> , k.ü.kalem, sulu boya ve Mürekkep, (39x30 cm.),1805, British Müzesi.	59
Resim 2.20. Francisco de Goya, <i>3 Mayıs Katliamı</i> , t.ü.y.b., (266x345 cm.), 1808, Prado Müzesi.	59
Resim 2.21. Karl Briullov, <i>Pompei'de Son Gün</i> , t.ü.y.b., (456,5x651 cm.), 1830-33, Moskova Rus Devlet Müzesi.	61
Resim 2.22. John William Waterhouse, <i>Pandora'nın Kutusu</i> , t.ü.y.b., (152,x91cm.), 1896, Özel Koleksiyon.	62
Resim 2.23. Jean Aguste Dominiqueİngres, <i>Türk Hamamı</i> , Ahşap ü.y.b., (180x108 cm.), 1862-63, Louvre Müzesi.	63
Resim 2.24. C. Gustave, <i>Dünyanın Kaynağı</i> , t.ü.y.b., (55x46cm.), 1866. Paris Orsay Müzesi.....	63
Resim 2.25. J.F. Millet, <i>Angelus</i> , 1857-59, t.ü.y.b.,(55,5x66 cm.) Paris Orsay Müzesi.....	64

Resim 2.26. John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , t.ü.y.b., (876,2x111.8 cm), 1851-52, Londra Tate Galeri.....	65
Resim 2.27. J. M. William Turner, <i>Fırtına</i> , t.ü.y.b., (91x122 cm.),1842, Londra Tate Galeri.	65
Resim 2.28. A. Menzel, <i>Demir Dökümhanesi</i> , t.ü.y.b.,(153x253cm.), Berlin Yeni Ulusal Galeri.	67
Resim 2.29. Van Gogh, <i>Tutuklular Çemberi</i> , t.ü.y.b., (80x64 cm.), 1890, Moskova Puşkin Müzesi.....	67
Resim 2.30. E.Munch, <i>Çılgılık</i> , k.ü. mum boya ve tempera, (91x73,5 cm), 1893,Oslo Ulusal Galeri	67
Resim 2.31. Marcel Duchamp, <i>Veri: Aydınlatma Camı ve Şelale</i> , kadife kumaşa monte edilmiş alçı rölyef üstüne boyalı deri uygulaması, Stokholm Modern Sanat Müzesi.	71
Resim 2.32. Yves Klein, <i>Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri; Antropometri, Renkli kuru pigment boya eklenmiş sentetik reçine</i> ,(153x209, cm.), 1960.	71
Resim 2.33. Lucia Fontana, <i>Mekânsal Kavram</i> , kesilmiş tual, akrilik boyama, (65x81.5 cm.), 1960.....	73
Resim 2.34. Ad Reinhardt, <i>Mavi</i> , t.ü.y.b., (127x 71 cm.),1953, New York Whitney Müzesi.....	73
Resim 2.35. Salvador Dali, <i>Çarmıhta Hiperkübik Beden</i> , t.ü.y.b, (205x116cm.), 1951, New York Metropolitan Müzesi.	73
Resim 2.36. A. Mendieta, <i>Silüetler Serisi</i> , 1975-76	74
Resim 2.37. Carolee Schneemann, <i>İçerideki Kağıt Tomarı</i> , performans gösterisi, 1975	74
Resim 3.38. Robert Smithson, <i>Sarmal Dalgakıran</i> , 240 ton taş, toprak, tuz kristalleri, su, Yaklaşık 450 metre, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD. .	76
Resim 2.39. Walter Maria, <i>Aydınlık Alan/Şimşek Tarlası</i> , Paratoner işlevli çelikçubuklar, New Mexico, Amerika, 1977.	76
Resim 2.40. Michael Heizer, <i>Complex City/Kompleks Şehir</i> , 1971, Orta Doğu Nevada, ABD.....	77
Resim 2.41. A. Stratou, D.Stratou, S.Constantinides, <i>Desert Hearth/Çöl Nefesi</i> , 1997	78
Resim 2.42. Christo ve Jeanne-Claude, <i>Adalar Takımı</i> , kumaş, Miami, 1983.....	78

Resim 2.43. J. Beuys, <i>Yağ ve Sandalye</i> , yağ, tel, ahşap sandalye, (41,6x94,5cm.) 1964.	79
Resim 2.44. Jean Tinguely, <i>Maskaralık</i> , 1979.	81
Resim 2.45. Len Lye, <i>Döngü</i> , Metal, 1976	81
Resim 2.46. Richard Serra, <i>Devre II</i> , 4 Levha Çelik, (2,5 x 3,1 x 7,9 m.)1972-86.....	81
Resim 2.47. Louise Bourgeois, <i>Maman (Anne)</i> , çelik materyal, 1999.....	82
Resim 2.48. Anish Kapoor, <i>Bulut Kapısı</i> , 110 ton Çelik. 2006, Chicago.	83
Resim 2.49. Dennis Oppenheim, <i>Elektrik Öpücüğü</i> , 2009, Kore APEC Naru Parkı.	83
Resim 2.50. Mona Hatoum, <i>Bölünme Rendesi</i> , metal, 2002.	84
Resim 2.51. Marc Quinn, <i>Buck ve Allannah, Yaşam boyutu</i> , cilalanmış ve parlatılmış altın kaplı bronz, 2009.	84
Resim 2.52. Ken Goldberg, <i>Telebahçe</i> , Dijital Enstelasyon, 1995-2004.	85
Resim 2.53. Shahab Fotouhi, <i>Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı (No:137)</i> , Çelik, Neon, plastik, 2009.	86
Resim 2.54. Cai Gua-Giang, <i>Sessiz Mürekkep</i> , 2014, Shangai.	87
Resim 3.1. <i>Kells Kitabı</i> , 12. Yüzyıl	88
Resim 3.2. Johann Daniel Mylus, <i>Dört Element</i> , Litografi, 1622	88
Resim 3.3 <i>Memlük minyatürü</i> 13.Yüzyıl	88
Resim 3.4. A. Janssens van Nuyssen, <i>Dört Element Alegorisi</i> , t.ü.y.b., (150x209,5 cm.), 1573	89
Resim 3.5. Louis Finson, <i>Dört Element Alegorisi</i> , t.ü.y.b., 1611.....	89
Resim 3.6. Dante Gabriel Rossetti, <i>Dört Element: Hava, Su, Ateş, Toprak</i> , k.ü. mürekkep ve grafit, her biri (179x63 cm.), 1910.	90
Resim 3.7. Adolf Ziegler, <i>Dört Element: Ateş, Toprak, Su ve Hava</i> , t.ü.y.b., 1937, Münih Modern Sanatlar Müzesi.....	90
Resim 3.8. Mark Ryden, <i>Dört Element Alegorisi</i> , t.ü.y.b., (71x99 cm.), 2006.	91
Resim 3.9. Katsushika Hokusai, <i>Kisokaïdo Yolu'ndaki Amida Şelalesi Ağaç Baskı</i> , (35.5x25.5 cm.), 1830, Greensbora Weatherspoon sanat Müzesi.	93
Resim 3.10. Francisco Clemente, <i>Ay</i> , kumaş ile 12 parça kağıt üzerine guaj, (244.5 x 231.1 cm), 1980, New York MoMA	93
Resim 3.11. Francesco Albani, <i>Su Alegorisi</i> , panel ü.y.b., (180x180 cm), 1627, Torino Sabauda Galeri.	94

Resim 3.12. <i>Denizen Yükselen Venüs</i> , Yunan Fresk'inin Roma Kopyası, MÖ 80 öncesi	94
Resim 3.13. Yaşlı Lucas Cranach, <i>Gençlik Çeşmesi</i> , ahşap ü. y.b., (122,5 x 186,5 cm.),1513.	96
Resim 3.14. Abdullah Buhari, <i>Hamamda Yıkanan Kadın</i> , 1741, Topkapı saray kitaplığı.	96
Resim 3.15. Michelangelo, <i>Nuh Peygamber ve Tufan</i> , Fresk, 1508-12, Sistine Şapeli, Vatikan.....	97
Resim 3.16. Theodore Géricault, <i>Medusa'nın Salı</i> , t.ü.y.b., (491x716 cm.), 1818– 1819, Louvre Müzesi	98
Resim 3.17. Winslow Homer, <i>Kıyıya Vuran Kütük</i> , t.ü.y.b.,(67x72,5 cm.), 1909, Museum Fine Arts, Boston	99
Resim 3.18. David Hockney, <i>Daha Büyük Bir Sıçrama</i> , t.ü.akrilik., (242,5x244 cm.) 1967	99
Resim 3.19. Peter Paul Rubens, <i>Toprak ve Su Birliği</i> , t.ü.y.b., (60x45 cm.),1618, Hermitage Museum, St.Petersburg	100
Resim 3.20. Gülsüm Erbil, <i>Su</i> , t.ü.y.b.,1983	100
Resim 3.21. Gülsüm Erbil, <i>Fetüs</i> , t.ü.y.b. (150x150 cm.) 1984.....	100
Resim 3.22. Antonio Balestra, <i>Toprağın Bolluğu</i> , t.ü.yb., 1698.	102
Resim 3.23. J. Chicago, <i>Doğum Projesi</i> , 1981-87.....	102
Resim 3.24. Canan, <i>Çeşme</i> .Video Enstelasyon, Uluslararası İstanbul Bienali, 2009. .	102
Resim 3.25. Üstad Sahıbdın, Krishna Govardhan Dağı'nı Havaya Kaldırıyor, 1630 ..	103
Resim 3.26. G. Reni, <i>Eos (Aurora)</i> , Fresk, 1612-14, Raspiglosi-Pallavicini Sarayı, Roma.....	105
Resim 3.27. Francesco Albani, <i>Hava Alegorisi</i> , (180x180 cm.), 1625-26 Galleria Sabauda, İtalya.....	105
Resim 3.28. Francesco Albani, <i>Venüs'ün Tuvaleti</i> , t.ü.y.b.,(2.02x2.52 cm.), 1621-33, Louvre Müzesi.....	105
Resim 3.29. Giorgio Vasari ve Cristofano Gherardi, <i>Uranus'un Saturun Tarafından Hadım edilmesi</i> , a.ü.y.b., 1560, Vecchio Sarayı elementler odası, Floransa.	107
Resim 3.30. Leonardo da Vinci, <i>Meryem'e Müjde</i> , a.ü.y.b., (98x217 cm.), 1472, Floransa Uffizi Galerisi.	108

Resim 3.31. Tiziano Vecellio, <i>Meryem'in Göğe Yükselişi</i> , t.ü.y.b (690 x 360 cm.), 1516-18, Venedik.....	108
Resim 3.32. Maurices Denis, <i>Zephyr Psyche'yi Deight Adasına Taşıyor</i> , t.ü.y.b., (267.5x395 cm).1908, Hermitage Müzesi	108
Resim 3.33. Dijon, <i>Deli Annenin Bayrağı</i> ,15.Yüzyıl	109
Resim 3.34. Honore Daumier, <i>Don Kişot</i> .1850.....	111
Resim 3.35. Paul Cezanne, <i>Don Kişot</i> .1875.....	111
Resim 3.36. Salvador Dali, <i>Don Kişot, k.ü.mürekkep. ve suluboya</i> , 1945	111
Resim 3.37. Pablo Picasso, <i>Don Kişot. k.ü.mürekkep</i> , 1955.....	111
Resim 3.38. Charles Demuth <i>Yel Değirmeni</i> , k.ü.s.b. (37x 43 cm.), 1896.....	111
Resim 3.39. El-Kazvinî,1270.....	113
Resim 3.40. Naci Kalmukoğlu, <i>Haliç, t.ü.y.b.</i> , 1940'lı yıllar.....	113
Resim 3.41. Mustafa Ata, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , t.ü.y.b., (130x200 cm.), 1997.....	114
Resim 3.42. Chris Ofili, <i>When</i> ,k.ü.litografi, (129.5 x 180.3 cm.),2010.....	114
Resim 3.43. Daniel Maclise, <i>Nuh'un Kurbanı</i> , 1847-53, t.ü.y.b., (13x15.cm.), Chantilly Condé Müzesi, Fransa.....	115
Resim 3.44. Case dieVetti, <i>Pirapos'a Yalvarma</i> , Fresk, 1.yy.Pompei.....	118
Resim 3.45. E.Schiele, <i>Eros</i> , t.ü.y.b., (56x37 cm.) 1911.....	118
Resim 3.46. Allessandro Marchesine, <i>Vesta Kurbanı</i> , t.ü.y.b, (118x169 cm.) ,1710, Hermitage Müzesi.....	119
Resim 3.47. Anonim, <i>Büyük Londra Yangını</i> ,(detay) 1666.....	120
Resim 3.48. J.M.William Turner, <i>Lordlar Kamarasının Yanışı</i> , t.ü.y.b, (92x123 cm.), 1843, Philedelpia Sanat Müzesi.....	120
Resim 3.49. Hz. Muhammed'in Cehennem ziyareti, 15.yüzyıl İran Minyatürü.	121
Resim 3.50. Sandro Botticelli, <i>Cehennem Haritası</i> ,1480-90 Vatikan.	121
Resim 3.51. Anselm Kiefer, <i>Dörtleme, Yeryüzünde Yangın</i> , t.ü.y.b., (300x 435 cm.), 1973.	122
Resim 3.52. Hokusai Katsushika, <i>Fuji Dağı</i> ,1826-33	123
Resim 3.53. Joan Miro, <i>Kırmızı Güneş</i> , 1950.	123
Resim 3.54. Aliye Berger, <i>İstihsal</i> , t.ü.y.b., (200 x 300cm.), 1954	124
Resim 3.55. Erol Akyavaş, <i>Miraçname</i> , k.ü. litografi (63x49 cm.) 1987, British Müzesi.....	124

Resim 3.56. R. Bayrakoğlu <i>İmam'ın Kutsal Ateşi</i> (225x145cm)., t.ü.dikilmiş kumaş, 2011.	125
Resim 3.57. R. Bayrakoğlu, <i>Yangın</i> , (224x 300 cm.), Pleksiglas Panel Üzerine Serigrafi Mürekkebi, 2010	125
Resim 3.58. <i>Olmec Canavarı</i> , M.Ö.5.yy.	127
Resim 3.59. Louisa Chase, <i>Pembe mağara</i> , t.ü.y.b., 1983	127
Resim 3.60. Limbourg Kardeşler, <i>Saatler Kitabı</i> , Parşömen Ü. Guaj, 1413-89.....	128
Resim 3.61. Anselm Kiefer, <i>Serafim</i> , t.ü. emülsiyon boya ve lak, (320x330 cm.) 1983-84, S.R.Guggenheim Müzesi.	128
Resim 3.62. Gustave Courbet, <i>Ornans'ta Cenaze Töreni</i> , t.,ü.y.b., (314x666 cm.), 1849-1850 ,t Orsay Müzesi Paris.....	130
Resim 3.63. El Greco, Kont Orgaz'ın Gömülmesi,.....	130
t.,ü.y.b., (460 cm × 360 cm 1586 ,Toledo Santo Tome Kilisesi	130
Resim 3.64. Edward Munch, <i>Hayat Dansı</i> , t.ü.y.b, (125.5x190.5 cm.), 1899	132
Resim 3.65. Henri Matisse, <i>Dans</i> , t.ü.y.b., 1910, Moma New York.....	132
Resim 3.66. Marcel Duchamp, <i>Bekârları Tarafından Soyulan Gelin, Büyük Cam</i> , (272.5x175.8 cm), 1915-23, Philadelphia Müzesi.....	133
Resim 3.67. Marcel Duchamp, <i>LHOOQ</i> ,1919	133
Resim 3.68. Neşet Günal, <i>Başakçı Kadın II</i> , t.ü.y.b., (102x141 cm.),1979	134
Resim 3.69. Neşet Günal, <i>Sorun-Sorum I'</i> t.ü.y.b.,1990.....	134
Resim 3.70. Georgia O'Keeffe, <i>Pas Kırmızısı Tepeler</i> , t.ü.y.b.,(40x76cm.),1934.....	135
Resim 3.71. Georgia O'Keeffe, <i>Arka Bahçem</i> , t.ü.y.b.,(40x76cm.),1937.....	135
Resim 4.1. Şükran Aydoğan, <i>Adem'in Kaburgaları I</i> , t.ü.akrilik, (140x100 cm.), 2012.....	139
Resim 4.2. Şükran Aydoğan, <i>Adem'in Kaburgaları II</i> , t.ü.akrilik, (140x100 cm.), 2012.....	139
Resim 4.3. Şükran Aydoğan, <i>Kibele</i> , k.ü. kolaj, (63x80 cm.), 2013.	141
Resim 4.4. Şükran Aydoğan, <i>Ea</i> , k.ü. kolaj, (63x80 cm.), 2013.	141
Resim 4.5. Şükran Aydoğan, <i>Üç Element: A</i> , t.ü.akrilik, (110x110 cm.), 2014.	143
Resim 4.6. Şükran Aydoğan, <i>Üç Element: B</i> , t.ü.akrilik, (110x110 cm.), 2014.	143
Resim 4.7. Şükran Aydoğan, <i>Nympha'lar I</i> , t.ü. akrilik, (110x90cm.), 2014.	145
Resim 4.8. Şükran Aydoğan, <i>Nympha'lar II</i> , t.ü. akrilik, (110x90cm.), 2014.....	145

ÖNSÖZ

Doğada bulunan dört element, maddi koşulları anlamlandırmada, manevi değerleri anlamada etkin bir role sahip olduğu tarihsel süreç boyunca gözlemlenmektedir; sanatta, dinde, felsefede velhasıl hayatın her alanında, insanoğlunun yaşamını sürdürebilmesinin önkoşulu olarak her daim dikkate değer önemi vardır.

Böylesi bir çalışmayı gerçekleştirmemde, eğitimci ve sanatçı kimliği ile beni yönlendiren, büyük bir özveriyle katkı sağlayan saygıdeğer hocam Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU'na teşekkürü bir borç ve minnet sayarım. Özellikle de, varlıklarını her daim yanımda hissettiğim, tüm içtenlik, güven, inanç ve sevgileriyle beni destekleyip cesaretlendiren 'Geniş Ailem'e çok teşekkür ediyorum.

Erzurum, 2017

Şükran AYDOĞAN

GİRİŞ

Kâinatın nasıl yaratıldığını, ilk maddesinin ne olduğunu merak eden insanlar, en yalın düşünce halinden en karmaşık düşünce yapısına kadar birtakım varsayımlar ileri sürerek, cevap bulmaya çalışmışlardır. Çevrelerini dikkatle incelediklerinde, toprağın, suyun, havanın ve ateşin etkisi altında kalan ve bu unsurların varlığın özü olabileceğine inanan ‘insan’, yarattığı medeniyetleri de bu bulgulara göre temellendirmiştir.

Tüm medeniyetlerin mitlerine bakıldığında, insanoğlunun, varlığın özü ile ilgili soruları cevaplama dört element -*ateş, hava, su, toprak*- üzerinden gelişmiş düşünce ve inanışları biçimlendirdiği gözlemlenir. Örneğin, dinin yaşamın her aktivitesini ve açısını sarmaladığı eski Sümer’de en önemli tanrılar, Anu¹ (hava); Enlil² (ateş) Ninhursaga³ (toprak) ve Enki⁴ (su) dört elemente karşılık gelmiştir. Antik Yunan felsefesi de element doktrinine dayanmaktadır ve insanın dört yetisiyle eşitlenmiştir: bunlar, ahlak (ateş), estetik ve ruh (su), akıl (hava) ve fiziksel olan (toprak)’dır.

¹**Anu:** Sanskritçede Anu, atom ve molekül kelimelerini de içeren pek çok anlama gelir. Sümer mitolojisindeki tanrı Anu’nun ve dünyanın üzerindeki atmosferik katmanların tanrısıdır. Hammurabiden önceki eski Babil döneminde, Anu adı, göklerin tanrısı olarak gök ile eş anlamlı hale geldi. Evrende gözlemlenen ilahi güçleri üçlü sembol ile gök, toprak ve su olarak üçleme yapmak üçüncü binyıldan önceki düşünce şeklinin bir sonucudur. Anu göklerin, Bel (Marduk) toprağın ve Ea da suyun kontrolünü elinde tutan tanrılar olarak ortaya çıkmıştır. Önce Sümer, sonra Asur ve Babil mitolojilerinde Anu, gökyüzü tanrısı, cennetin tanrısı, takımyıldızların efendisi, tanrıların kralı olarak adlandırılır ve göksel katmanların en üstünde oturur. Suç işleyenleri yargılayacak güce sahip olduğuna ve kötülükleri yok etmek için asker olarak yıldızlar yarattığına inanılırdı. Bknz:<http://tr.wikipedia.org/wiki/An> (30.06.2014)

²**Enlil:** Yeryüzü-tanrısı, Bel ya da Belum adıyla da anılır. Baal’le birlikte bütün bu adlar, Mezopotamya’nın en büyük tanrısını dile getiren tanrı anlamındadır. Enlil, tanrı Anum’un oğluydu, zamanla babasının yerine geçerek baştanrılığa yükseldi. Yeryüzüne hâkim olan, onu yöneten oldu. Sümer inançlarında bir tufan meydana getirerek insanları cezalandıran, Atmosferik güçleri yöneten, şimşekleri fırtınaları elinde tutandır. Karısı Ninlil ya da Belit’le birlikte Elam dağlarında oturur. Nippur sunağı ona adanmıştır.<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enlil>(30.06.2014)

³**Ninhursaga:** veya Ki, Sümer mitolojisindeki ana-tanrıça, Yer tanrıçasıdır. Genellikle Enlil’in kız kardeşi olarak gösterilir. *Ninhursag* ‘Sıradağların Tanrıçası’, ‘Doğum Tanrıçası’, ‘Ağustos Tanrıçası’ manalarına gelir. Dingirmah, Aruru ve Enki’nin karısı olarak çoğunlukla Damgalnuna olarak da anılır. Akadda ise Belit-ili yani "Tanrıların Tanrıçası" ve Mama, Ea’nın karısı olarak da Damkina diye anılmıştır. Zamanla İştar’ın önemi arttıkça onun itibarı ve önemi düşmüşse de, Babilin baş tanrısı Marduk’un annesi Damkina olarak Panteonda her zaman önemli bir yer tutmuştur. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ninhursag>(30.06.2014)

⁴**Enki:** Sümer mitolojisinde su, zekâ ve yaratmanın tanrısıdır. Babil mitolojisinde Ea olarak anılmıştır. Enki’nin baş tapınağı Eridu’daki *é-engur-ra* yani "(su) derinliğin evi"dir. Enki, Me olarak anılan kutsal güçlerin koruyucusuydu. Enki, Sümer panteonunun tepesindeki 4 yaratıcı tanrıdan biridir. Panteonda yeri An ve Enlil’den sonra gelmesine karşın zamanla An’ın önemini kaybetmesi ile 2 sıraya yükselmiştir. Sümer panteonunun en güçlü tanrısı Enlil olmasına karşın icra edici olan tanrı Enki idi. Bu yüzden Sümer destanlarında adına en çok rastlanan tanrıdır. Sümer ülkesine bereket veren Dicle ve Fırat nehirleri Enki’nin penisinden fışkıran sudur. İnsanı yaratan, tohumların yeşermesini, hayvanların üremesini sağlayan, en güçlü büyülerini yapan tanrı Enki’dir. Enki’nin resimlerinde keçi ve balık sıklıkla kullanılmıştır. Balık figürü zaman içinde su ya da nehre dönüşmüştür, bu yüzden nehirli tanrı da denilir.<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enki> (30.06.2014)

Antik Yunan'da antropomorfik⁵ tanrı inancı hâkim olduğu için yaratma ve yoktan var olma düşünceleri yoktu. Yani tanrı veya tanrılar kâinatı yoktan var etmemişler, kâinatın ilk maddesine sadece şekil verip düzene sokmuşlardır.

Antik felsefenin Doğa Felsefesi veya Presokratik felsefe olarak sınıflanan ilk döneminde, bizim bugün kendilerini natüralistler ya da fizikçiler olarak sınıfladığımız ilk doğa filozofları, varlık üzerine sistematik bir düşünüm olarak varlık felsefesi ortaya koymuşlar, görüşlerin ya da fenomenlerin gerisinde düzenli bir yapının veya kalıcı bir gerçekliğin var olduğuna inanmışlardır. Bununla da kalmayıp, doğanın kendi içinde kapalı bir sistem meydana getirdiğine inanmışlar; doğaya ilişkin açıklamanın yine doğanın kendi içinde aranması gerektiğini ileri sürmüşler; doğayı, dış dünyada gözlemledikleri çokluk ile açıklanabileceğini düşünmüşler; *arkhe* problemi üzerinde yoğunlaşmış ve dış dünyadaki varlıkların kendisinden doğduğu ilk maddeyi belirlemeye çalışmışlardır.⁶

Antik Yunan düşüncesinde *arkhe* kavramı, İslam felsefesinin anâsır-ı erbaa anlayışını oluşturmuştur ve de İslam felsefesindeki anâsır-ı erbaa kavramı Aristo fiziğinin temel konusu olan dört unsur teorisinin İslâm felsefesine geçmiş halidir. Kutsal antik dört element düşüncesi, Arap simyacılar arasında gelişme göstermişti Ki bu konudaki ilk araştırmacılardan olan ve en bilineni El Cebir olarak bilinen Ebu Abdullah Muhammed bin Musa El Harzemî (yaklaşık olarak 760-?)'nin çok sayıda simya tezleri vardır.⁷

Dört unsuru ele alan ilk İslam filozofu Kindî'ye göre, unsur tüm fiziki varlıkların ilkesidir (tînet-madde). Birleşik cevherlerin ilkesi olan ustukus ise nesnelerin kendisinden oluştuğu şeydir ve de tekrar kendisine dönüşendir. Keyfiyetler bulunmadığından oluş ve bozulmanın olmadığı ay üstü âlem ile belirli miktarlarda karışarak varlıkların oluşmasına neden olan ay altı âlem unsurların kendine has mekânları (hayyiz)dır. Bunlardan ay altı âlemin en tepesinde ateş küresi, onun hemen altında ise hava, onun da altında su, en alta ise toprak unsuru yer kaplamaktadır. Dört

⁵ **Antropomorfizm** ya da insan biçimcilik, insan niteliklerinin başka bir varlığa atfedilmesidir Hayvanlar, cansız varlıklar, doğa güçleri, çok ve tek Tanrılı dinlerdeki tanrılar, melekler, şeytanlar, cinler ve daha başka kavramlar da Antropomorfizm" konusudur. <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nsanbi%C3%A7imcilik> (31.10.2014)

⁶ Ahmet Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi*, Say Yayınları, Ankara 2012, 35.

⁷ Rebecca Rupp, *Dört Element*, (Çev.: Hasan Kaya), Profil Yayıncılık, İstanbul 2007, 31.

unsur ikiye grup halinde ters yönden hareket etmektedir. Düz çizgi istikametinde hareket etmekte olan unsurlardan hava ve ateşin hareket ettiği yön merkezden çevreye doğru iken diğer iki unsur olan toprak ve su ise tam tersi ikamete yani çevreden merkeze doğrudur.

İslam düşünürü, Farabi'nin felsefesi, İskenderiye geleneğindeki Yeni-Aristotelesçiliğin, Yakın Doğunun yeni kültürel anlayışına uyarlanması suretiyle devam etmiş ve daha ileriye götürülmüş halde geliştirilmiştir.⁸ Farabi unsurdan ziyade ustukustan söz etmeyi seçmiştir. Ona göre ustukuslar yani birleşik cevherlerin ilkeleri basittir ve varlıkların en alt seviyesindedir. Ardından, madenler, bitkiler, hayvanlar mertebesine ulaşılmaktadır. En tepe noktasında ise nâtık (düşünebilen) canlı bulunur. Küre formundaki ustukuslar dört parça olup her birinin cevheri kendi suretini ya da zıddının şekline sahip olabilir vaziyettedir.⁹

Elementlere verilen önemi gösteren bu tür örneklere Uzak doğu medeniyetlerinde, Japonya'da da rastlanır. Mesela, Bodhidharma ile ilgili M.S.1004'te yazılmış bir Zen Budist eserde, yaratılışın dört niteliği olarak dört element sunulmuş ve bunlar, *ışık (ateş), havailik, akıcılık ve katılık* olmuştur. Dört yeryüzü maddesinin, önsel ve şekilsiz olmadığına birebirinden türediğine inanan Budistler, ateşin göğe doğru hareketinden ışığın mutlaklığına, toprağın mutlak ağırlığına, havanın görece hafif, suyun ise ağır olduğuna kani olmuşlardır.¹⁰

Ortaçağ Avrupa kültüründe, dört ilksel nitelik (sıcak, soğuk, kuru ve ıslak) arasında olası kombinezonlar ele alınırken, bunların matematiksel olarak altı kombinezonun meydana getirebileceği belirtiliyordu. Ancak, sıcak / soğuk ve kuru / ıslak kendi aralarında bağdaşmaz olduklarından, kozmolojinin geçerli kombinezonları sınırlandırdığından dem vurdular. Yalnızca şu kabul edilebilir kombinezonların üretilebileceği sonucuna vardılar; Toprak, (soğuk ve kuru), Ateş (kuru ve sıcak), Hava (sıcak ve ıslak) Su (soğuk ve ıslak).¹¹

⁸ Peter Adamson, Richard C. Taylor, *İslam Felsefesine Giriş*, (Çev.: M. Cüneyt Kaya), Küre Yayınları, İstanbul 2007, 59.

⁹ H. Bekir Karlıağa, Anâsır-ı Erbaa maddesi, *TDV, İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1991, 149.

¹⁰ Bertrand Russell, *Batı Felsefesi*, (Çev.: Muammer Sencer), Say Yayınlar, İstanbul 2004, 349.

¹¹ Umberto Eco, *Avrupa Kültürü*, (Çev.: Kemal Atakay), Yeni Binyıl, 1993, 145.

Ortaçağ ile Rönesans Avrupa'sı element fikri, fizyolojinin kurucusu olarak kabul edilen ve de ilk spor hekimi olarak bilinen Galen (129-212)'nin metinlerinden ithal edilmiş dört belirgin 'ruh hali' ile bağıntılı olarak savunulmuştur. Fizyolojinin kurucusu Galen, ayrıca, insanın sağlığını dört vücut sıvısı (safra, kan, kara safra, irinli iltihap) arasındaki dengeli uyuma bağlamıştır. Bu bilgiye, Avrupa'daki ilk tıbbi metinlerin yanı sıra, Shakespeare'in ve birçok yazarın edebi eserinde de rastlanmıştır.

Batı toplumların medeniyetinde insanın yaratılması hususu, hava, su, ateş ve toprak temel alınarak, insan ve evren anlamlandırılmaya çabalanmıştır. Denilir ki insan güneşin ısıttığı topraktan ve sudan yaratılmıştır. Bilinen ilk kadının yaratılmasında da su, ateş ve toprak kullanılmıştır. Ayrıca ilk erkek, ateş tanrısı tarafından çamurdan yaratılırken, su ile şekillendirilmiş ve hava da bir şekilde etki etmiştir.

Dört unsurdan ilki olan su, yeri çevrelemiş cevherlerden biri olarak kaosu tanıtmakta, başlangıç ile bağlantılandırılmaktadır. Suyun, evrenin mayasında bulunan madde olarak edindiği kutsal değer ona dinsel açıdan çok yönlülük kazandırmış, pınarlar, nehirler ve ırmaklar çevresinde birçok tapınım doğmuştur. Okyanusun derinliklerinde barınan hayvanlar suyun kutsal gücüyle sarmalanmış, gökyüzünden gelen yağmur, dünya üzerindeki bereketi kontrol eden güç olarak kabul edilmiştir.

Kaostan sonra ortaya çıkarak yeryüzünün ve insanın yaratılmasında, tanrılar tarafından ham madde olarak kullanılması nedeniyle yaratıcı unsur olarak kabul edilen toprak, canlı varlıkların yaşam kaynağıdır. Üretken bir rahim olma özelliği yanı sıra, toprak, doğum-ölüm döngüsü ile bağıntı kuran insanın, bereketi güvence altına alma ve sonsuza dek yaşama arzusunun temsili olarak 'Toprak Ana'yı kutsaması şaşırtıcı olmamaktadır.

Evrenin oluşumunda etkin unsurlardan üçüncüsü olan ateş, tanrılar panteonunda en yaşlı tanrı olarak karşımıza çıkar. Klasik dönem öncesi çağlardan beri, kambur, buruşuk yüzlü ve dişsiz bir ihtiyar olarak tasvir edilir. Ateşin özel bir tohum özünden doğduğu inancından beslenen bu tasvir biçimi, ateşin belli bir yaşa ulaşınca yaratma gücünü yitirip kısırlaşmasını, giderek yaşlanıp ölmesini gerektirdiğinden cinsellikle bağdaşık olarak düşünülmektedir. Farklı kültürlerde ateşin eril, ocağın ise dişil bir öge olarak kabul ediliyor olması, bu düşünceyi desteklemektedir.

İlk Çağ Yunan felsefinde su, ateş ve toprakla birlikte evrenin temel modelleri olarak düşünölen hava, sonsuz ve sınırsız sayılan dördüncü elementtir. Hava terimi soluk ve yaşamla birlikte anılmaktadır. Muhakeme, zihin, fikir ve iletişimi simgelemektedir.

Göröleceğı üzere, dört element'e ilişkin kısa bir değeriendirme bile geniş bir kapsamı gerektirmektedir. Felsefe, mitoloji, dinler tarihi, antropoloji, sosyoloji, fizik, kimya, tıp, psikoloji...vd. için dört element, nereden bakılırsa bakılsın, köken, varoluş, nedensellik, gelişim süreci, işlevsellik dolaylarında hayatı anlama ve anlamlandırmanın yolu yöntemi olmaktadır. Hayatı kuşatan sanat için ise dört element, binlerce yıla yayılan sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik değışim ve gelişimleri belgeleyen, insanlığı daha doğru, daha iyi ve daha güzel olana sevkeden sanat formlarının üzerinde de etkisi azalmadan devam ettiğı görölmektedir.

Günümüz sanatını anlama ve adlandırmada, sanatın kökeni, amacı, işlevinin ne olduğı ve sanat yapıtlarının ne işe yaradığı ile ilgili yapılmış tartışmalara, 'dört element' perspektifinden baktığımızda, geleneksel sanat, (Post)modern sanat ve güncel sanat ayrımlarına ihtiyaç duymaksızın sanatı bütöncöl bir yapı olarak değeriendirmek mümkün görönmektedir. Bu olasılık, sanat alanındaki kuramsal çalışmalarda sıkıcı tarihsel tekrarlara dönuşen akım tariflerinin görsel süsü olan sanat yapıtlarını –*çok önemli, daha önemli, az önemli*- sınıflandırmasına tabi tutup, göz önünde olmayanları yok saymaya varan 'körleşme'den uzaklaşma olanağı yaratmaktadır. Örneğın, sanatta ana tanrıça idollerinden feminizme uzanan doğurgan, erotik, egzotik 'kadın' konusunun egemenliğinin varlığı 'toprak'la; sanat yapıtlarının eğitici, öğretici, eğlendirici vb. çok işlevli oluşu, 'su' elementiyle; egemen olanın üretici gücünün etkisiyle girdiğı yaratıcı süreçte, sanatçının maddesellikten dönuştürdüğü eserinin iktidar sembolü oluşunun 'ateş' elementiyle ve sanat yapıtlarının biricik ve hakiki oluşları sayesinde sahip oldukları auranın 'hava' elementiyle eşleştirilmesi halinde, günümüz sanatında tartışılan pek çok konunun, 20.Yüzyıl başlarında sanatın ilkele bakışından doğan 'ilerici' diyalektiğın yükselişten, düşüşe geçişine panzehir olarak sunulmakta olan ekolojik sanatın neden gündeme oturduğu da anlaşılır olmaktadır.

Tüm bu belirlenmişlikler çerçevesinde, tez çalışmamız dört bölümden oluşmaktadır;

Birinci bölüm, tüm mitolojilerde ve felsefede, bütün varlıkların ilkesi kabul edilen ‘dört element’ kavramının açıklandığı temel bölümdür ve dört alt bölüm ile geliştirilmiştir. Dört elementin nasıl algılandığı, yaşamı anlamlandırma amacına uygun olarak nasıl konumlandırıldıkları incelenmiştir.

İkinci bölüm, sanat tarihi dönemlerinde, sanat akımlarında karşımıza çıkan dikkate değer dört element konulu resim örneklerinin sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel değişkenlerin yansıması olarak görünür kılınacağı asıl bölümdür.

Üçüncü bölüm ise, su, hava, toprak ve ateşin konu olarak, sembol olarak, materyal olarak kullanımlarının karşılaştırmalı olarak inceleneceği bir bölüm olarak geliştirilmiştir ve ikinci bölümü pekiştirmektedir.

Dördüncü ve son bölüm ise, tez eserinden elde edilmiş verilerin, özgün sanat eserleri ortaya koymada, olası etkisi ve katkısının değerlendirildiği, dört elementi konu edinen bir dizi resimle geliştirilmiş sanatsal uygulama alanıdır; ‘Uygulamanın yapılış gerekçesi’, ‘İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar’ ve ‘Uygulamanın Düşünsel Yönü’ olmak üzere üç alt bölümden oluşmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİLERDE VE FELSEFEDE ARKETİPSEL OLUŞUMLAR

Felsefe biliminde “ilk örnek” “ilk imge” “kök örnek” anlamı taşıyan, her şeyin kendisinden varlığa geldiğine inanılan arketip, “*arkhe*” (ilk model) “ve “*typos*” sözcüklerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. İlkçağ filozoflarının ilk ilke (arke) olarak kabul ettikleri su, ateş, hava ve toprağın zamanla felsefenin sınırlarını aşarak dinler tarihine, simyadan, fizik ve kimyaya, edebiyata, tasavvufa, tıptan ahlaka, psikolojiden kozmolojiye varıncaya değin farklı düşünce sistemlerinde ve disiplinlerde - kimi zaman ayrı ayrı kimi zaman birlikte- varlık türlerini ve de insanın kökenini temsil eden temel unsur haline geldiği görülmüştür.

Evrenin yaratıcı gücü ve varlıkların ilkesi kabul edilen ‘dört element’in kapsamının tüm maddi ve manevi dünya hakkında olduğu, tanrı, doğum, ölüm ve yaşam gibi mitsel simgeleri içererek, tüm bu arkatiplerin çok sayıda arkatiplere kaynaklık ettiği anlaşılmıştır.

1.1. HAYAT VERİCİ, ARINDIRICI VE YOK EDİCİ GÜÇ OLARAK ‘SU’

Su unsuru en yalın düşünceden en karmaşık düşünce şekline değin tüm dikkatleri üzerine toplayan yaşam kaynağıdır. Su yaratılıştan bugüne değin kıymetini her daim muhafaza edebilmiştir. Bu konu sadece fen bilimleri için değil tıp, coğrafya, antropoloji, sosyoloji, psikoloji, sanat ve din bilimleri gibi başka birçok bilim alanında araştırma konusu olmuştur. Dünyamızda canlılardan önce var olmuş olan su, yaşamın başlangıcı kabul edilmiştir. Dünyanın yaratılışı hakkında her toplumun kendine göre bir inancı vardır; bu inanışların çoğunun temelinde ise, farklı şekillerde de olsa hep zorunlu yaşam kaynağı sudur.

Su, bütün potansiyel ve üretken güçlerin temsili olduğu gibi ‘su kavramı’ ile ilgili ilk dillere baktığımızda; insanlığın ilk sesi olan ‘A’ sesi ile dile getirilmiştir. Eski Germen dillerinde su anlamında ‘AA’ sözcüğü, Farsça’da ise “canlılık ”anlamına da gelen “ab”

sözcüğü kullanıldığı bilinmektedir.¹² Sümerlerde de “a”, su demektir. Bunun döl suyu anlamı da vardır. Mezopotamya’nın rölyeflerindeki su ve balık figürlerinin, doğurganlığı simgelediği bilinmektedir. Su aynı zamanda bir kaostur, derinliklerden çıkarılan çamur/toprakla yeryüzü oluşur.

Su içerisinde barındırdığı yaşamın sembolüdür. Üreme, doğurganlık, berekete bağlı olarak Ay kültürünün vazgeçilmezidir. Dört element hiyerarşisinde, uzun devirler süresince birinci dereceyi alan suyun yok edici özelliğinin de olması suya kutsallık atfetmektedir. Çünkü su, öteki elementler arasından onu tercih eden kutsal Ruh’un ikametidir.

Potansiyel gücün ve ayrışmamışlığın ilkesi, her tür kozmik oluşumun temeli ve tüm tohumların taşıyıcısı olan suyun evrenin mayasında bulunan madde olarak edindiği yer, çok yönlüdür. Tarihte pınarlar, nehirler ve ırmaklar çevresinde gelişen pek çok tapımlarda, akan su ‘yaşar’; hareketlidir; esin kaynağıdır; iyileştirir ve rehberlik eder. Dolayısıyla her tür su kaynağı, güç, yaşam ve sürekliliğin ifadesi olarak "vardır" ve "canlıdır" yaratılışın her aşamasında suyun, yaşamın ve gelişmenin kaynağı olduğu bilinmektedir.



Resim 1.1. Lorenzo Bernnini, *Dört Nehir Çeşmesi*, Roma, 17. Yüzyıl

Tarih öncesi anlatımlarda denir ki, suların en görkemlisi cennetteki hayat ağacının altından fişkıran, ölümsüzlük sağlayan ‘Hayat Suyu’dur. Söylendiğine göre bu su kaynağından ayrılıp dört nehir şeklinde ilerler, her daim değiştiğinden sonsuzluk ve gelişmenin temsili olmaktadır (Resim 1.1). Her bir çeşme, insanoğluna *hayat*, *ölümsüzlük*, *gençlik* ve *bilgelik* özellikleri bağışlayarak, onu sonsuzluğa ulaştırmaktadır.

¹² Birsal Çağlar, *Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir inceleme*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü, Kocaeli 2008, 76.

Sözgelimi gençlik pınarından içen biri geçici değişim ve dönüşümlerden azade olup sürekli genç ve diri kalacaktır. Yaşam iksiri (Hidromel) içenler de ölümsüzlüğe erişip her daim hayat süreceklermiş. Bilgelik ırmağı *Mimir*'den içenler için ise sular seller gibi bir zekâyâ sahip olunacağı inanıcı mevcut. Tanrı Odin'nin bu sudan içebilmek için gözünün ferini feda ettiğine, karşılığını kehanet ve şiir olarak aldığına inanılmaktadır.

Neşideleriyle bütün canlıları büyüleyip kendine bağlayan Orpheus'un bilgelik ve kehanetlerine inanan İskandinav mitolojilerine göre ise: cennet kapısının sağından akan iki sudan biri olan “bellek pınarı”ndan içebilmek için sıradan değil de, tanrıların soyundan olmak gerekiyormuş. Yer altı tanrısı Hades'in konutuna yakın olan ise “unutma pınarı” imiş. Çok susamış olarak bu pınara uğrayan ruh sabretmek zorundaymış çünkü “bellek pınarı”na ulaşma şansı elde edebilirse tanrılar gibi ölümsüzlük hakkını elde edermiş.¹³

İslam geleneğine baktığımız zaman Kuran'da da sıkça insan mayası olan sudan bahsolunur. İçenlere ölümsüzlük veren *Âb-ı Hayât*,¹⁴ ya da “*Bengi su*” hayatsuyu motifi olarak Kur'an'da yer almaktadır. Ayrıca göklerin ve yerin yaratılmasından bahseden bir ayette (Enbiya/30) “*Hayatı olan her şeyi sudan yarattık*” der. Tüm canlılar, cennet ve yeryüzünden önce var olan su tarafından meydana getirilmiş, hayat verip bulduğu gibi sel olup can almıştır.

Allah, Âdem'i¹⁵ topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğu üfledi (Resim 1.2) Suyla topraktan ilk yaratılan insan olan Âdem'den sonraki insanlar bir damla su olan meni vasıtasıyla hayat bulur. Eski Ahit'in Yaratılış kitabına göre ise su, Tanrının onun görünüşü içerisinde hareket ederek gece ile gündüzü yarattığı ‘ilk gün’de bile vardır. Tanrı, kuru toprağı daha sonra, üçüncü günde yaratmıştır. Hz. Mûsâ, Hz. Hızır'ı ararken pişmiş balık suya düşüp canlanıvermiştir. Ancak ikinci anlatıda Hz. Hızır ile İskender, Âb-ı Hayât'ı Kaf Dağında Zulmet denilen bir yerde aramış, ancak hem dünyayı, hem de manevî saltanatını birleştirmek isteyen İskender suya gidememiş, ama Hz. Hızır gidebilmiş ve sudan içtiği için ölümsüzlüğü elde edebilmiştir. Yine buna benzer bir konu

¹³ İskender Pala, *Dört Güzeller*, Kapı Yayınları, İstanbul 2008, 76.

¹⁴ **Ab-ı Hayat:** içenlere ölümsüzlük verildiği düşünülen kutsal su. *Âb-ı Hayat*'ın başka adları da vardır: *Âb-ı Beka*, *Âb Câvid*, *Âb-ı Hızır*, (Hızır'ın da bu sudan içtiği ve ölümsüzleştiğine inanıldığı için halk arasında *Ab-ı Hızır*'da denir) *Âb-ı İskender*, *Âb-ı Zindegi*, *Mâ'ü'l – hayat*, *Bengi su*, gibi isimlerle de bilinmektedir.

¹⁵ **Âdem** kelimesinin kökü tartışmalıdır. Arapça veya İbranice olduğu söylenir. Hangi dilde olursa olsun Âdem kelimesi, toprak, esmer, kırmızı, yerin kabuğu ve yerin tozu gibi anlamlara gelir. [http://www.nurnet.org/ilk-insan-hz-âdem%E2%80%99in-yaratilisi/\(3.7.2015\)](http://www.nurnet.org/ilk-insan-hz-âdem%E2%80%99in-yaratilisi/(3.7.2015))

Yunan mitolojisinde Akhilleus'un annesi Thetis, oğlunu Stys ırmağına daldırmış ve artık vücuduna hiçbir silah işlemez oluvermiş. Ve Jüpiter sevgilisi Juventa'yı, suyunda yıkananları gençleştiren büyülu bir çeşmeye dönüştürmüştür.¹⁶



Resim 1.2. Manafi-el Hayayan, Âdem ve Havva, 1294-99

“Temsil ettiği dinsel görüş ne olursa olsun suyun işlevi her zaman aynıdır: hayat yaratan bir güçtür; bütünü parçalayıp, biçimleri yok edendir; canlandıran, günahlardan arındırandır. Suyun kaderi, yaratılışın öncülü olmaktır ve sonra bu yaratılışı yutmaktır; ama su hiçbir zaman kendini aşmaz, yani “biçime” girmez. Su, potansiyel tohum ve gizli güç olma kaderini aşmaz, biçimi olan her şey sudan çıkmıştır ve suyun üstündedir. Buna karşılık, sudan çıkan her biçim, artık potansiyel değildir; böylece ‘her biçim’ yaşamın ve zamanın kurallarının eline düşer; sınırlanır, tarih dâhil olur, evrensel bir geleceğin parçası olur ve özünden koparak yok olur; tabi eğer düzenli olarak suyun içinde eriyip giderek yeniden canlanamaz, kozmogoninin ardından gelen “Tufan” tekrarlanmazsa.”¹⁷

Uygarlıkların inanışlarında suyun hayat verici özelliğinin yanı sıra, Tufan inanışlarında yok edici özelliği söz konusu edilir. İnsanlığın suyun altında yok olacağı ve yeni bir dönemin kurulacağı fikri, kozmik düzlemde önemli bir yer tutar. Tamamen yok oluştan ziyade, geçici bir yeniden bütünleşme süreci ile karşılaşılır; su altında kalınan sürecin ardından yeni bir yaratılış, yeni bir yaşam ve yeni bir insan doğar. Dinsel bir amaç için suyla arınma ve yıkanma ritüelleri, kozmik ritmin temel iki döngüsünü, dünyanın ya da “yeni insanın” doğumunu sembolize eden, simgesel tekrarlarıdır.

¹⁶ Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı –İslâm Mitologyası*, YKY, İstanbul 2008, 40-42.

¹⁷ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev.: Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003, 215-217.

İncil'deki Nuh Tufanı efsanesinin Sümer versiyonu olan Gılgamış destanındaki kahraman Utrapishtim, Nuh'un da yaptığı gibi, bir dağ zirvesine gelinceye kadar ailesi ile birlikte büyük bir sele tutulur. (Resim 1.3) Sel sadece efsanevi şeyleri sarsmaz aynı zamanda hayatta da gerçek yıkımlar bırakır. Evler taşınır, hayatlar farklılaşır, ağaçlar yok olur, tarım durur. Seller aslında korkutucudurlar da, çünkü kendi içimizdeki doğa gibi tahmin edilemez güçleri vardır. Sel insanı sayısız duygu dalgalarına sürükleyebilir. Efsaneler selin var olmasının kirliliğe dayandığını söyler. Hikâyelerde tek bir aile ya da küçük bir grup hayvan hayata tekrar tutunur. Bu da bize yeniden doğuşun bir sorunla başladığını öğretir. Seller aslında hasar verici değildirler. Aynı yer çekimi, denizin suyunu çeker ve büyük bir gelgite, harekete sebep olur. Eski Mısır'da Nil'in yıllık akışı yaradılışın tekrarıydı, hatta hiçbir şeyin ilkel suları diye adlandırılırdı. Bizler bu aşırılığı, aşkın duygularına karşı gelme, var oluş hazzı, erotik tutku, dini çile ya da Dylan Thomas'ın dediği gibi, yaratıcı anın sancılarının sembolü olarak da düşünebiliriz.¹⁸



Resim 1.3. Sümer Mührü, Tanrıyı Selden Kurtaran Gemi, M.Ö. 3.Yüzyıl

“Tüm elementler arasında su uysaldır ama bütünüyle istilacıdır da. Örneğin su ateşi söndürdüğü gibi, kendini yenilemek üzere, şekil değiştirip buharlaşıp kaybolur. Su elementi yumuşak toprak elementini yıkar daima, ya da önüne bir engel çıkarsa kıyısında yeni bir yol arar... Su göğü öyle bir doldurur ki rüzgârın ölümüne neden olur. Su engellere aldatıcı bir alçak gönüllülükle boyun eğer, zira onu hiçbir güç, denize doğru yöneleni varış yerinden alıkoymaz. Su teslimiyetle fetheder; katiyen saldırmaz, ama son savaşı hep kazanır.”¹⁹

¹⁸ Ami Ronnberg, Kathleen Martin, (Editörler), *The book of Symbols*, Taschen, China 2010, 50-52.

¹⁹ Stephen Arroyo, *Astroloji, Psikoloji ve Dört Element*, (Çev.: Barış İlhan), B. İlhan Yayınevi, İstanbul 2009, 117.

M.Ö.6. yüzyılın yarısında yaşamış olan ilk çağ doğa filozoflarından “*Her şeyin başlangıcında su var*” diyen Thales, ilksel madde olarak ‘su’yu kabul etmiş, bitki ve hayvanları gözlemleyerek dünyanın, içinde su bulunan varlıkların ilk hallerinden evrimleştiğini öne sürmüştür. Thales, çokluğun gerisindeki birliğin, çokluğun kendisinden türediği ‘su’ olduğunu öne sürmüştür. Ona göre su, her sureti kabul eder. Gökyüzünde ve yeryüzünde ve her ikisi arasında bulunan bütün cevherler sudan yaratılmıştır. Su her yaratılanın ve cismanî unsurlardan meydana gelen her bileşik şeyin illetidir. Suyun donmasından, arz/yeryüzü, çözülmesinden hava, havanın temizliğinden ateş, duman ve buharlardan da gökler oluşmuştur.²⁰

Yunanlılara göre dört elementin içerisinde su, dünyamızın temel yaşam elementidir. Yaşam onun içinde başladı, onun içinde gelişti, onun içinden çıktı ve çoğaldı. Ve yaşam her nereye gittiyse suyu da beraberinde götürdü: Hücre protoplazmasının yaklaşık yüzde doksani ve insan vücudunun yüzde yetmişi dünyanın dörtte üçünü kaplayan, sadece basit bir kimyasal bileşikten ibaret olmayan gökten yağmur olup düşen, topraktan besin olup insana can katan, bir yudumuyla hayatın kurtarıcısı, taşkınlığıyla ölümün sevgilisi olan Su’ya insanlar, diğer tüm canlılar ve de mitolojik tanrıların ihtiyaç duyduğu bilinmektedir.

Medeniyetler suyun etrafında doğmuş ve suyun yokluğunda yok olmuşlardır. Su konusunda görüşlerini belirten tarihçi Yaşlı Pliny²¹, birinci yüzyılda kaleme aldığı *Naturalis Historia (Doğa Tarihi)* adlı kitabında “yeryüzündeki bütün güçler suyun armağanıdır,” diyordu, aradan iki bin yıl geçmiş olmasına rağmen onun yanıldığı henüz kanıtlanmış değil.

Pek çok din ve kültürde arınmanın, bereketin, ölümsüzlüğün simgesi olarak karşımıza çıkan su, Veda geleneğini özetleyen Hintçe bir metinde önemini açıkça ortaya koyar; “*Su, sen her şeyin, tüm varoluşun kaynağısın.*” Su dünyanın temelidir; bitkilerin

²⁰ Milet Şehristani, Nihal Şehristani, *Dinler, Mezhepler ve Felsefi Sistemler Tarihi*, (çev. Mustafa Öz), Litera Yayıncılık, İstanbul 2011, 288.

²¹ **Gaius Plinius Secundus Maior:** (İ.S. 23- 79) Yazar ve filozof. Plinius, bilim tarihindeki yerini, dönemine ait bilgileri derlemek amacıyla kaleme aldığı, insanlık tarihinin ilk ansiklopedisi sayılan dev yapıtına borçludur. "Doğa tarihi" (Naturalis Historia) adı altında birleştirilmiş 37 kitaptan oluşan bu yapıt, 500'e yakın Yunanlı ve Romalı yazarın bıraktığı 2 bini aşkın kitabın içeriğinden özetlenmiş yoğun bir bilgi derlemesidir. Yunanca bitki ve hayvan adlarının Latince karşılıklarını veren terimleme çalışmaları yapıtın ününün bugüne değin süregelmesini sağlamıştır. http://tr.wikipedia.org/wiki/Gaius_Plinius_Secundus (30.06.2014)

özüdür, ölümsüzlük iksiridir; uzun ömür sağlayan yaratıcı güçtür; dertlere devadır. Veda rahibi “su bize hayır getirirsin” diye dua eder. Su gerçekten de tüm dertlere çaredir; insanoğlundan hastalıkları uzak tutar, tüm hastalara şifa verdiği gibi tohumlar bakımında bereketli olan su; kadınları, hayvanları ve toprağı bereketiyle döller.²² Mitolojilerde kâinatın tüm potansiyelini taşıyan olarak tasvir edilen su, aynı zamanda tohumları içinde barındıran rahim olarak düşünülmüş, cinsellik simgesi olmuştur ki suyun tohum, yağmurun ise ersuyu olarak simgelediği bu kozmogonilerde gök yeri yağmur aracılığıyla kucaklamakta ve döllemektedir. Cinselliği simgeleyen çeşmenin, “Yeryüzü ana” kavramıyla birlikte ele alınması kaçınılmaz olmuştur. Yine, doğumla alakalı mitlerin derinliklerinde topraktan, taştan, bitkiden gelen yaşamın yani gerçekliğin evrensel bir hakikat olan su ile buluştuğu görülmüştür. Suyun özünden ya dolaysız ya da simgesel araçlarla türemiş yaşamda, deniz canlıları özellikle de balıklar, bereketli bir cinselliğin simgesi olarak kutsanmışlardır.²³

Kâinatın tüm potansiyelini ve tüm tohumlarını bağrında barındırdığından, insan türünün de sudan geldiğine inanılan mitler/efsaneler bulunmaktadır. Kadim Karelysalılar, Moldovalılar, Estonyalılar ve başka Çin-Uygur halklarında, kadınların çocuk sahibi olmak adına dua ettikleri bir “Su Ana” vardır. Kısır Tatar kadınları su kenarında diz çöküp dua ederler. Anne karnındaki fetus dünyaya gelmeden evvel ana rahmindeki suyun içindedir. Hayat verici bir başlangıç olan su, içme suyundan gebe kalınabileceği inancına temel oluşturmuştur. Mesela Anadolu Yörüklerinde çocuk sahibi olamayan kadınların, nisan yağmurlarını içerek çocuk sahibi olacağına inanılmıştır; öyle ki o, iyileştirir, gençleştirir ve yaşamı sonsuz kılar.²⁴

Sürekli tekrar eden motiflerden biri de su tanrılarının, su perilerinin sudan doğma inancıdır. Coğrafik konumdan dolayı denizlere hâkim eski Yunan söylencelerinde kayda değer su tanrısı, su tanrıçası ve su perisi grubu ile karşı karşıya kalıyoruz. Antik Yunan’da su tapımına ait emareler Helen uygarlığının yok oluşuna kadar korunmuştur. Suyun kutsallık barındırdığına inanılan eski Yunan’da önümüze çıkan nehir tapınmaları Homeros’un “İlyada” isimli yapıtında da geçiyor. *Homeros*’un söylediklerine dayanarak Truvalılar’ın Skamandros’a adak olarak hayvanlar kurban edip, atları dalgalara canlı canlı

²² Eliade, 196, 197.

²³ Çağlar, 79.

²⁴ Eliade, 190, 200.

attıkları, Posedon'a ve diğer deniz tanrılarına at ve öküz gibi büyükbaş hayvan adadıkları belirtilmiştir.

Tarihöncesi dönemlerden beri su, ay ve kadın üçlüsü, hem evrenin hem de insanın üretkenliğini simgelemektedir. Görüyoruz ki Yunan mitolojisinde sudan doğan su tanrıları mitlerde ve efsanelerde sağlam bir yere sahiptirler. Örneğin Thetis, bir deniz Nymphas'ıdır. Nympha'lar, kırlarda, ormanlarda ve sularda yaşayan, bereketi temsil eden doğanın dişi perileridir ve Yunancada "genç kadın" anlamına gelmektedir; genel bir sıfattır. Nerdeyse tüm zamanlarını avlanarak geçiren Nymhalar, yaşadıkları yere göre çok sayıda çeşitlilik gösterirler ve bunlar yaşadıkları yere göre farklı isimlerle adlandırılırlar. En eski Nymhalar Dişbudak nymhpalar olan Meliadlar'dır. Bunlar Quranos'ın kızlarıdır. Sonra pınarlarda ve akarsularda yaşayan Nisalar gelir. Dağlarda Oreas denen Nymphalar ile Alseidler yaşardı. Akarsu ve pınarlarda yaşayan Nisalar; sakin deniz Nymph'aları olan Nereus kızları olup, bulundukları suyun kızları olarak kabul edilirdi (Resim 1.4).



Resim 1.4. Balık Kuyruklu At (Hipokampus)'a Binmiş Su Tanrıçası Thetis, Vazo süslemesi, M.Ö.5.Yüzyıl, J. Paul Getty Müzesi

Yunan mitolojisinde dişil-tanrı Nympha'lar, su bereketin kaynağı sayıldığından tanrıçadırlar. Doğanın bereketi ve lütfu sayılan Nympha'lar Tanrıça olarak, aynı zamanda Erinyenlerin kız kardeşidir ve denizden -doğan Aphrodite ile özdeşleştirildiğinden dolayı Okeanos unvanını taşırlar, çocuk yetiştirip, onlara nasıl kahraman olunabileceklerini öğretirler. Hemen tüm Yunan kahramanları gerek Nympha'lar gerek Kentaur'lar - doğanın güçlerini paylaşan ve kontrol eden olağanüstü varlıklar - tarafından yetiştirilirler. Bu nedenle Nympha'lar kendilerine duyulan tüm dinsel saygıya karşın (doğadaki diğer tüm canlılar gibi) korkulan varlıklardır. Ormanlarda, kırlarda, sularda ve mağaralarda yaşayan Nympha'lar sık sık çocuk çalarlar; hatta bazen kıskançlıktan onları öldürürler. Bu

inançların hepsinde, suyun vahiyle ilgili erdemi, kaçınılmaz olarak mitlerle, hikâyelerle birlikte varlığını sürdürdüğü anlaşılır. Aslında varlığını sürdüren daha çok, hem parçalayan (Nympha'ların "büyüsüyle" akli dengesini yitirip, kişiliğini kaybeden) hem doğuran, hem öldüren hem de yaşam veren suya karşı duyulan korkuyla karışık iki yönlü bir çekim duygusudur.

Yunan mitolojisinin Zeus'tan sonraki en önemli tanrısı Poseidon'dur. Hem bütün denizlere hükmeder hem de yabasıyla karalarda kopardığı kara parçalarını denize fırlatmak suretiyle, adaları meydana getirir. Poseidon, denizlerden başka toprağın da sahibiydi. Hesiodos onu, 'toprağın efendisi', 'yeri sarsan' diye niteler. Yeryüzünün görünümünü değiştiren depremlemin yaratıcısı oydu. Üçlü yabası topraktan ve kayalardan su fişkırttığı için, bol su kaynaklarının da tanrısı sayılmıştır. Hiç eskimeyen ve tamamı altından olan görkemli sarayında yaşayan deniz tanrısı Poseidon, saraydan çıktığında tunç toynaklı ve altın yeleli atların çektiği bir savaş arabasına binermiş. Bu onun aynı zamanda at ırkının atası ve koruyucusu olduğunu, yularından tutarak atları nasıl evcilleştireceğini insanlara öğrettiği kabul edilmiş (Resim. 1.5).



Resim 1.5. Balık Kuyruklu İki At Tarafından Çekilen Arabasında Tanrı Poseidon, mozaik, M.S.3.Yüzyıl

Yaratılışın her aşamasında yaşamın ve gelişmenin kaynağı olan su, arındırıp, yenileyendir; “geçmiş” siler; suçtan arındırır; ölümlerin varlığından kaynaklanan kötülükleri ve günahları temizler; deliliği geçirir; bir an için de olsa, fiziksel ya da ruhsal bölünmeyi giderip, bütünlüğü yeniden kurgular.²⁵ Örneğin, İranlı su tanrısı Ardisura Anahit veyahut Arkadya'daki Clitor çeşmesi vb. mitlerin kökeninde, suyun kutsal idaresini sağladığı, kutsal mekânlara girmeden önce ve kurban törenlerinden önce suyla

²⁵ Rupp,86,87.

yıkanma ritüellerinin olduğunu bilmekteyiz. Buna benzer biçimde, müslümanların namazdan önce abdest alması, Katolik papazların cemaate vaaz vermeden evvel el yıkama merasimi gerçekleştirmesi, Yahudilerin kutsanmış bir havuz veya *mikvehte* banyo yaparak ruh temizliği yapması, Hinduların günahlarından arınmak için nehirde yıkanması; Hristiyanların vaftiz²⁶ olması birbirine paralel ritüellerdir.

Eski Ahit, “*beni kötülüklerimden ve günahlarımdan tamamıyla arındır*” ifadesinde olduğu gibi, yıkanma betimlemeleriyle doludur. Yeni Ahit’te su ile ilgili en önemli ritüel hiç şüphesiz ki vaftizdir: Kutsal Kitap İncil’de vaftizden çokça bahsedilmektedir. Çünkü vaftiz etmek, katekümenin,²⁷ suya daldırmak, batırmak “Mesih’in ölümünde gömülmesini ve onunla birlikte dirilerek ‘yeni bir yaratık’ olarak ortaya çıkmasını sağlar. Yeni Ahit’te tarihteki en ünlü yıkanma sahnelerinden biri haline gelecek olan yıkanma olayı betimlenmiştir. Pontius, Nasralı İsa’nın suçlanması ve cezalandırılmasından aklanmak için herkesin gözü önünde ellerini yıkamıştır. Bu, etkileyici bir imgedir. İnsanlar o zamandan beri *ellerini yıkayarak* suç, sorumluluk, taahhüt ve geçmişteki kötü kararlardan arınmışlardır.²⁸

Tarih boyunca gelişen uygarlıklarda, insanların bugün de geçerli üç farklı amaç için yıkandıkları görülür: rahatlama, dini bir gereklilik ve ruhsal arınma. Örneğin, suyun içine batarak yenilenme inancı, eski dönemde tanrı heykellerinin neden suya batırıldığını açıklamaktadır. Kutsal banyo ritüelleri, bereket ve tarım tanrıçalarına tapınmada başvurulmuş bir eylemdir. Bu eylemin nedeni ise tanrıça güçlerinin bir araya gelmesi bereketli bir hasat elde etmektir. Hristiyanlıkta suya daldırmanın, arınma ve yenileme aracı olarak görülmesinden oluşan dinsel simge, suyun “Kutsal Ruh’un” ikameti olarak kabul edilmesidir.

²⁶ **Vaftiz:** kelime anlamı, Yunanca “suya daldırmak” anlamına gelen, baptizmos=asimilasyon kelimesinden gelmektedir. Terim olarak ise, Ortodokslarca suya girilerek, Katoliklerce de üzerine su serpme şeklinde yapılan bir tür su ile kutsama törenidir. Hristiyan olmanın belli başlı bir şartı olarak kabul edilmektedir. Manevi arınma aracı olup, İsa’nın ölümünü ve yeniden dirilişini, doğumunu sembolize etmektedir.

²⁷ **Katekümen:** Hristiyanlığa girmeye hazırlanan kimse. Ortodoks veya Katolik olabilmek için verilen eğitimidir. Bu eğitimin süresi Ortodokslarda en az 1 yıl, Katolikler de ise en az 3 yıldır. Her kilise kendi dilinde eğitim verir. Ortodokslarda uygulamalı Ortodoks yaşantısı eğitimidir. Bu eğitim süresince kutsal kitaplar (yeni ahit) öğrenilir, kilise deki ayinlere katılır. Dualar öğrenilir, kutsal yerler eski manastırlar ve kiliseler ziyaret edilir. Manastırda bir kaç gün kalınarak manastır yaşamı öğrenilir. Pederler ile tanışılıp, azizlerin hayatları öğrenilir. Ortodoks inancı yerinde uygulamalar ile öğrenilir. Daha sonra vaftiz hazırlıkları yapılır. Bu eğitime katılan tüm katılımcılar bir araya gelir ve son aşama olan vaftiz ile eğitim biter. <https://eksisozluk.com/katekumen-egitimi--4105725> (9.7.2015)

²⁸ Rupp, 86,87.

Canlı varlıkların yaratma emrini ilk alan suyun, ölümle eşdeğer bir anlamının varlığını ispatlayan suya batma ritüeli ile kozmik düzlemde dünyayı yaşam kaynağı okyanusun içinde eriten tufan felaketi bir araya getiren insanlığın su tapımlarını özellikle iyileştirici güçleri olduğu kabul edilen kaynakların, termal kuyuların ve tuz ocakların yanında geliştirmesine neden olmuştur.

Hiçbir din devriminin yok edemediği bu tapımlar, mucizevi suların yanında gerçekleşen kehanetlerin de kaynağıdır; *Pythai (Delphoi kehanet merkezindeki kadın kâhin) Kassotis çeşmesinin sularının içerek kehanete hazırlanır. Colophon'da, kâhin bir mağara oyuğunda bulunan kutsal pınar suyunu içer, Claros'ta rahip mağaraya iner, burada gizemli bir çeşmeden su (hausta fontisarcani aqua- gizemli kaynağı yudum yudum içilen su) içer ve düşünceleri okuyarak kendisine sorulan sorulara (rebus quis arcani aqua -ruhumla kavradığım meseleler üzerine-) manzum cevaplar verir. Suyun vahiy gücü, çok geniş alanda karşımıza çıkan eski bir inanışa götürür bizi. Örneğin okyanus, Babilliler tarafından "bilgelik evi" olarak adlandırılmıştır. Babil mitolojisinde yarı balık yarı insan kahramanı Oannes, Erythrai denizlerden çıkar ve insanlara kültürü, yazıyı, astrolojiyi getirir.*²⁹

Yaşamın vazgeçilmez kaynağı ve yapısız bir madde olarak bilinen su aynı zamanda balçığa çevrilmesi ve de ondan toprak parçasının yaratılması; mitsel anlatılarda kaosun düzene – evrene dönüşüm sürecinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojik kahraman Korkut Ata'nın "suya ecel gelmez" sözleri ve ölümün olmadığı bir dünya ararken suların üstünü seçmesi, suyun kozmogonik süreçteki rolü bakımından önemlidir. Suyun bir de "iye"si (sahibi) vardır. Bu sebeple suya tükürülmez, pislik atılmaz ve su kirletilmez. Aksi takdirde su iyisi (çay ninesi) insanı cezalandırır. Su, aynı zamanda gezegenimizin sakral merkezi olarak biliniyor. Sakral enerjinin toplandığı yer dünyanın merkezinde, su üzerindedir ve tıpkı Korkut Ata' da olduğu gibi mitolojik inanca göre o yere ecel gelmez. Mitolojik inançlara göre kutsal sularda yaşayan varlıklar diğerlerinden farklı olarak ne yaşlanırlar, ne ölür ne de çirkinleşmezlermiş.³⁰ Ayrıca mitoslarda ve dinlerin teolojilerde yeniden varoluşu temsil etmekle birlikte ölümsüzlüğün/Ahiretin de kaynağı olarak da anlatılmıştır.

²⁹ Eliade, 208.

³⁰ Çağlar, 83,84.

Sonuç olarak, su, mitolojik, teolojik, antropolojik bir kavram olarak yaşamın içindedir, yaratılış efsanelerinin her aşamasında gelişmenin, arınmanın ve yok oluşun kaynağı olarak görülmektedir. Su tüm dünya medeniyetleri için önemli bir yere sahip olan su, hem medeniyettir hem de dinamik bir yapıya sahiptir; canlılar gibi doğar, büyür, ölür ve şekil değiştirerek tekrar doğar, tekrar büyür. Hangi inanç sisteminde karşımıza çıkarsa çıksın, hem saflaştırma hem de tekrar yaşam verme niteliği ile günahlardan arındırır; biçimleri çözer, biçimleri çözüp yok etme özelliği sayesinde de en mkemmell öldürücü olarak görülür.

1.2. YAşAM ENERJİSİ VEREN YARATICI G OLARAK ‘HAVA’

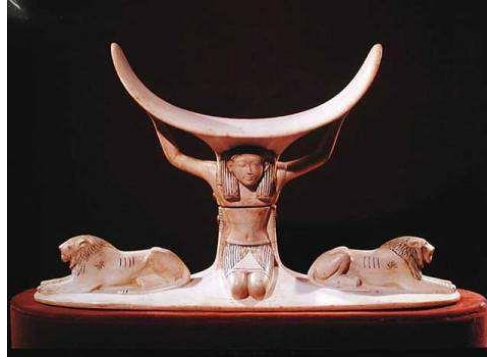
Klasik düşüncede, su, ateş, toprak elementleri ile birlikte evrenin temel modellerinden biri sayılan hava (Yunanca *Aer*), Sokrates ncesi filozoflardan Anaximenes’in sonsuz ve sınırsız saydığı arkhedir. Havanın canlılık verici bir tin ve Tanrı olduğu yönüyle ilgilenmiş olan Anaximenes’e göre, her şeye can veren hava, hayat için çok önemlidir ve bütün cisimler havanın yoğunluğunun çeşitli derecelerde artması veya azalması sonucu meydana gelmektedir. Sıkışan hava sırasıyla rüzgâr, bulut, yağmur, buz, su, çamur, toprak ve taş haline gelmektedir. Havanın yoğunluğunun azalması neticesinde ise ateş oluşmaktadır. Hava (soluk) olan ruhumuz bizi nasıl ayakta tutuyorsa, bunun gibi bütün evreni de hava sarıp tutmaktadır.³¹

Hava terimi, soluk ve yaşamla birlikte anılmıştır. İlk ağ Yunan felsefesinde, özellikle de Stoaculukta önemli bir yeri olan “yaşam soluğu”, “tin”, “hava” ya da nefes Yunancada *Pneuma* terimi ile karşılanmaktadır. *Pneuma*, insanın yaşam gücünü harekete geçiren soluk ve ruh gibi yaratıcı enerjidir. Stoa fiziğine göre, evrendeki tüm hareketlilik, canlılık soluktan kaynaklanır. Stoacılıkta *Pneuma*, dört ögeden ikisinin hava ve ateş birleşiminden oluşan etkin yaratıcı gken diğer iki öğe; yani toprak ile sudan bu gücün edilgen taşıyıcısı ortaya çıkmaktadır.

Eski Mısır’da Hava Tanrısı Shu, güneş olarak betimlenen kralın kafasını taşır. Kafa ve güneş arasındaki çatışmayı simgeleyen bu duruş, doğuyu yükselten, batıyı sonlandıran dağın sırtlarını temsil eden aslanlarla desteklenir (Resim 1.6). Diğer bir yandan da Shu

³¹ Ramazan Erdoğdu, *17.Yüzyılda Sebki Hindi şairlerinden Neşati Divanında Ateş ve Su*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi),Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2004,15.

cennetle dünya arasındaki boşluğu doldurur. Uykusu boyunca zaferi yüklenir, omuzlarındaki gökyüzünün dünyaya akışını sürdürebilsin diye.



Resim 1.6. Hava başlığı ile Tanrıça Shu, 18.hanedan, M.Ö.1336-1327

Hava, hayvan hayatı için gerekli olan nefestir, atmosferdir. Aslında dünya atmosferi oksijen, ısı güneş ultraviole ışınlarını saklar. Bazı basit hücreler denizden besinleri emer, güneş enerjisini yiyeceğe çevirme olarak bilinen fotosentezi yaparlar. Havada ruhun var oluşu hapsedilmiştir. Eski Yunan filozoflarından bazıları havayı evrende var olan her şey olarak görürler. Plato'ya göre hava ruhun sonsuz evidir.³²

Dört element içerde en görünmez- ruhani- olanı havadır. İngilizcedeki 'spirit' kelimesi, Latince nefes almak anlamındaki 'spirare' kelimesinden gelir. Latince anima kelimesi-hava, nefes veya ruh anlamına gelir-ise 'animate', yani hayat vermek fiilini doğurmuştur. Yunanca 'aura/psyche/pneuma' kelimesi, eş zamanlı biçimde nefes, can ya da ateştir, daha doğrusu ilahi nefesin bir parçası olan, ateşten bir nefestir. Yani hava elementi nefesle ya da yogilerin 'prana' dedikleri şeyle ilişkilendirilen yaşam enerjisidir. Ve de evrende var olan tüm enerjinin toplamı olan kozmik evrensel enerjidir. Hava âlemi fiziksel dünyanın perdesinin arkasındaki arkatipsel tasavvurlar dünyasıdır; belirli düşünce biçimleri haline gelmiş kozmik enerjidir. Akıl kanalıyla işlev gören gücün geometrik çizgileriyle, yani oluşan bir şeylerin düzenini biçimlendiren enerjiyle bağlantılıdır.³³

İslam âlimlerinden İbn-Sinâ (980-1037) duygusal, zihinsel durumlar, tavır ve rüyaları dâhil edilerek dört unsurun insan organları ve mizacı üzerinde etkili olduğunu söylediği 'Kanun fi't-tıbb' adlı eserinde, havanın özelliklerini şöyle bir düşünce ile geliştirmiştir: "*Hava, (doğal olarak) suyun üstünde ve ateşin altında yer alan bir*

³² Ronnberg ve Martin, 54-57.

³³ Arroyo, 114.

cevherdir. Bu, onun nisbî hafifliğini açıklamaktadır. Mizacı sıcak ve nemli olan havanın gayesi, yaradılıştta, nüfuz edilebilirliğini, hafifliğini ve inceliğini maddeye vermek ve cisimlere yukarıya doğru yükselebilm kabiliyetini sağlamaktır.”³⁴

Görünmezliği yüzünden büyüleyici olan hava, hiçliğin mecazi anlamı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Aslında havanın da tıpkı su gibi sesi vardır. Onu göremiyor olabiliriz ama onun orada olduğunu ve işbaşında olduğunu hissederiz. Rüzgârın da kendine göre bir dili vardır; fısıldar, inler, ulur, çığlık atar yani şarkı söyler. Çimen dalgalanır, ağaçlar sallanır, bulutlar gökyüzünde gezinir, yelkenliler yol alır, su yüzeyinde dalgalar oluşur ve yeryüzü vınlar.³⁵

Genel fiziğin sahneye çıkmasından önce rüzgârların büründüğü farklı rolleri vardı. Rüzgârlar genelde insan veya hayvan olarak tasvir edilirdi. Eskiden Norveçlilere göre rüzgâr, dev kanatlarını çırparak kuvvetli fırtına ve rüzgârlara neden olan ürkütücü boyutlardaki Hraesvelgr’in işiydi (Resim 1.7).



Resim 1.7. Hraesvelgr ve Şahin, İzlanda el yazması, 17.Yüzyıl

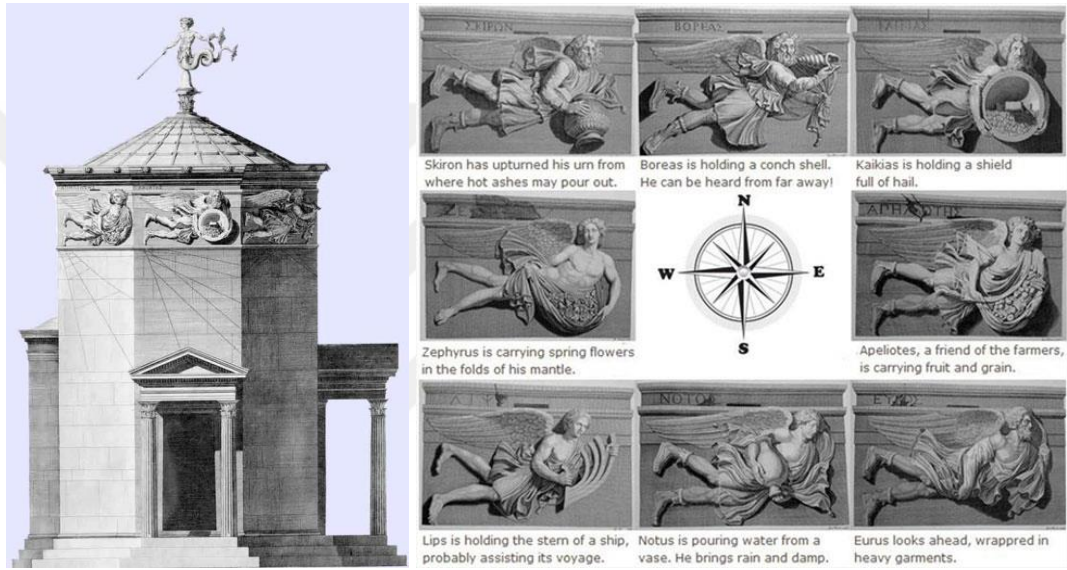
Yunan mitolojisinde ise rüzgârlar denizlerin hükümdarı Poseidon’un oğlu Aeolus’un kontrolündeydi. (Resim 1.8) Aeolus, Akdeniz’in merkezinde tunç duvarlarla kaplı adasının altındaki bir mağarada, oğulları Notos, Boreas Euros ile Zephyros adlı dört büyük yeli - sırasıyla dört yönü yani kuzey, güney, doğu ve de batı’yı temsil ediyorlardı- bir tulum içinde kapalı tutar ve ancak Zeus’tan aldığı buyruklarla ortaya salardı.³⁶

³⁴ <http://byvm.kapadokya.edu.tr/1.-TIBBIN-TANIMI-VE-KONUSU-IBN-SINA> (05.08.2016)

³⁵ Rupp, 184.

³⁶ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996., 18.

Latin şair Ovid ‘Metamorphoses’ adlı eserinde rüzgâra ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir. En güçlü rüzgâr olarak bilinen soğuk kış rüzgârı acımasız Boreas’ı Shakespeare, kendini beğenmiş bir kabadayı olarak nitelendirmiş. Genelde silindirik şeklindeki göğsü, gri, dalgalı saç ve sakalı ile denizkabuğundan olan borusunu üflerken tasvir edilmiştir. Daha genç ve sakalsız tasvir edilen genç Notus genelde bir buluta sarınmış şekilde ve ellerinde yağmur suyu ve kilden su kabı ile tasvir edilmiştir. Euros ise yaşlı, esmer ve de kasvetlidir; batı rüzgârı olan Zefiros da çoğunlukla çiçek ve meyve desenli süslü kıyafetler içinde uzun saçlı ve sevimli bir çocuktur.³⁷



Resim 1.8. Rüzgâr Kulesi, Atina, M.Ö. 2.Yüzyıl (Solda kulenin karşıdan görünümü, sağda kule etrafında sekiz rüzgâr tanrısının kabartmaları)

Mitolojik söylencelerde genellikle, rüzgârın özünün bilinemezliği, ne yapacağını önceden kestirilemez olması konusunda birleşiyor. Şiddetli ya da hafif olsun, rüzgârın her zaman kontrolden çıkıp, tehlikeli boyutlara varma riski bulunmaktadır. Bazı mitik söylencelerde rüzgâr genellikle kendine âşıktır; kendini beğenmiş kaprisli tanrılar tarafından yüksek kayalık mağaralardan birçok meyvenin içine varıncaya kadar her şeyin içerisindeki yaramaz, mızıkçı bir cin misali doğaüstü şekilde hapsedilmiş varlık olarak betimlenmektedir. Örneğin Havai’de Molokai Adası’nda yaşamış rüzgâr tanrısı Laamaomao’nun rüzgârları içleri boş olan su kabaklarının içinde gizlediği düşünülür. Buna benzer başka bir düşünce ise Çin Rüzgâr tanrısı Feng Po’nun rüzgârları sırtında sarı bir çuvalda taşıdığıdır.

³⁷ Rupp, 181.

Kâinatın ana modeli hava, çok fazla olduğunda acımasız bir katildir. Ancak, Kuzey Amerika’da rüzgârın yokluğunda neler yaşanabileceğinin bahsedildiği Abenaki efsanesinden çıkarılması gereken bir ders vardır; “*Gluscabi adında genç bir savaşçı, göl üzerinde ördek avlamak ister, ama rüzgâr yüzünden kanosunu suya indiremez. Sinirlenen Gluscabi, uzaktaki bir dağa gider ve burada rüzgârın kaynağını – zirveye tünemiş bir kartal bulur. Gluscabi, Rüzgâr Kartal’ını yakalar, kanatlarını yanlarına bağlar ve onu kayalıkların arasındaki bir yarığa baş aşağı bağlayarak muzaffer bir edayla evine doğru yola koyulur. Ne var ki çok geçmeden genç adamın korkunç bir hata yaptığı anlaşılır. Artık hava sıcak ve durgun; su kirli ve hareketsiz; toprak ise kuru ve çatlamıştır. Dehşete düşen ve aklı başına gelen Gluscabi, hızla dağa giderek Rüzgâr Kartal’ını serbest bırakır ve eski yerine götürür. Hava yeniden serin ve temizdir, su berraktır ve toprak da yağmurla yıkanmıştır.*”³⁸

Orta Çağ’a gelindiğinde, rüzgârların, kurnaz cadıların işi olduğuna inanılmaya başlanır. Laponya’da Samiler -hava durumu büyücüleri- rüzgârlara kement atarak zapt etmeleriyle ün kazanmışlardır. Otuz Yıl Savaşları sırasında Almanya’yı işgal eden ve böylece Schoenberg’in memleketi Pomeranya’yı ele geçiren İsveç Kralı Gustavus Adolphus’un zaferlerini kısmen -imdadına rüzgârları çağıran- Laponyalı kurnaz büyücülerin gücüne borçlu olduğu söylenmiştir.

Hava, elementler arasında en ruhani olandır; melekler havada uçmakta, cinler, hayaletler, cadılar havanın içinde farklı bir boyutta kendilerince hayat sürmektedir. Tam anlamıyla korkunç olan rüzgârlar da vardır. Yunan düşünür Empedokles, hava, su; ateş ve toprak elementlerinden oluşan dünya modelini ilk kez ileri sürdüğünde, her bir elementi başlıca tanrılardan birine bağlamıştı. Örneğin toprak Hera’nın; Ateş Hades’in; su Nestis veya Persefon’un yetki alanındaydı. Hava ise tanrılar tanrısı, öfkeli Zeus’un kontrolündeydi³⁹ ve havanın değişik şekiller alması Hera ile Zeus’un iniş çıkışlı ilişkilerine bağlı olarak geliyordu. Tanrı ve tanrıça iyi geçinirlerse hava iyi, kötü geçindiklerinde ise hava kötü oluyordu. Yaşlı Pliny’e göre, insanoğlunun yaşadığı felaketlerin çoğu, bulutlar, gök gürlemeleri, yıldırımlar, dolu, don yağmuru, fırtınalar, hortumlar ve doğanın elementleri arasındaki savaşlardı.

³⁸ Rupp, 181.

³⁹ Rupp, 200,201.

Havanın yol açtığı felaketlerin en büyükleri, kasırğa olarak bilinen olağanüstü rüzgârlardır. Kasırğa adını Maya hava tanrısı ‘Huaracan’ dan almıştır. Huaracan’ın sinir krizlerinin Karayip Adaları’nı her yıl yakıp yıkan korkunç fırtınalara yol açtığı söylenir. Bu tür ürkütücü rüzgârlar saatte 400 kilometreye varan hızlara ulaşır ve altlarında büzülen yeryüzüne günde yaklaşık 20 milyar ton su boşaltırlar.⁴⁰

Hava tüm kırılganlığına rağmen güçtür; Persler, 6. veya 7. yüzyılda yel değirmenlerinin çalıştırılmasında rüzgâr gücünden yararlanmıştır. Bugünkü İran’ın rüzgârlı düzlüklerinde rüzgârın gücüyle dönen ilk değirmenler, üzerinde atlıkarınca ve Noel çanını anımsatan kanatlı, yatay bir çarkın olduğu kare biçimli fazla yüksek olmayan kulelerden oluşmaktadır. Değirmen taşı, kendisine bağlı bir çark sayesinde dönüp tahıl tanelerini una dönüştürüyordu. Dönüştürme işi için bugüne gelene dek kadınlar veya eşek gücünden yararlanılmıştır. Yel değirmeni Avrupa’ya ancak 11. Yüzyılda gelebilmiştir. Kimi kaynakların verdiği bilgiye göre haclı seferlerinde Orta Doğu’ya taşınmış ve de Orta Çağ Hollanda’sının tarım arazilerinin oranını yüzde kırk oranında artmasına neden olduğu anlaşılmıştır. Yel değirmeninin saltanatı 700 yıl sürmüş, odundan sonra dünyanın en büyük enerji kaynağı olmuştur. Bu, James Watt’ın buhar makinesini icat etmesi ile - yani sanayi devrimiyle birlikte- sona ermiştir.

Maddesel dünyanın perdesinin görünmeyen tarafındaki arketipsel tasavvurlar dünyasında hava, varlık türlerinin oluşumuna sebebiyet verdiği için tüm ruhaniliğiyle, ezeli ve ebedi olan kozmik enerjidir. Us vasıtasıyla işlev gören gücün geometrik çizgileriyle, yani oluşan bir şeylerin düzenini biçim veren enerji ile ilintilidir.⁴¹ Batinilikte hava “ilah” kelimesinin gerçek manası olarak algılanıp, yorumlanmaktadır. Kelime-i tevhidin “la” sözcüğü ateşe; “ilah” sözcüğü havaya; “illa” sözcüğü suya ve “Allah” sözcüğü de toprağa kanıt olarak gösterilmiştir.

Dokuz ya da yedi gök katından doğan varlıkların oluşmasına katkıda bulunan hava toprak, su ve ateş elementlerinden mineral, bitki ve hayvanlar âlemi meydana gelmiştir. Hacı Bektaşî Veli’nin “Makalat” ve “Vilâyetname” isimli kitabında da Allah’ın yaratmış olduğu dört unsurdan bahs olunur. “Ateş, Hava, Su ve Toprak” ile simgelenen dört kapı, bu kapılardan varılan kırk makam ve dört türlü insan vardır; Abitler, şeriat kapısı, simgesi

⁴⁰ Rupp, 200,201.

⁴¹ Arroyo, 114.

yel (hareket eden hava)dir; zahitler, tarikat kapısı, simgesi od (ateş)tur; arifler, marifet kapısı, simgesi sudur; muhipler, hakikat kapısı, simgesi topraktır.

Benzer bir örnek Âşık Paşa'nın *Garipname* adlı eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Âşık Paşa'nın belirttiğine göre Allah ilk önce kudretinden akl-ı küllü var etmiştir, yaratıklarından dünyaya direk yapmak için dört büyük kulu yarattı. Ve oturma, çekme, kaldırma ve de sakinlik halleri de bunlardan oluştu. Bu dört unsur; hava, su, ateş ve toprak olarak isimlendirilip âleme temel kıldı. Vücudun aslı da bu dört unsurdan meydana gelmiştir ve de tüm besinler bunlardandır. Bu dört unsurdan biri olan havanın insana nefes olduğu ve ona paralel vücutta hayat bulduğu kabul edilir.

Anlatılan bir Çuvaş hikâyesinde ise Tanrı gökyüzünü taştan yaratmıştır ve boyu da bir meşe ağacı kadardır. İnsanlar, ekmeklerini soğutmak amacıyla oraya tırmanıp bırakmış. Tanrı insanların üzerine düşme kaygısıyla gökyüzünü üfleyerek yukarıya doğru çıkmasını sağlamış. Böylelikle de oraya konan ekmekler de yükselmekte, Tanrı o ekmekleri yiyerek yaşamaktaymış.⁴²

Havanın ısı derecesinin değişimi ve atmosferdeki hava hareketleriyle meydana gelen farklılıklar, mevsimleri oluşturur; zamanı iklim şartlarına göre hesaplamaya başlayan Avrupa, Hint ve Arap kıtalarında insanlar onu önce ilkbahar, yaz ve kış olarak üç parçaya ayırmış, asırlar boyunca böyle yaşamışlardır. Kuzey yarım kürede yaşayan insanlar ise diğer üç kıtadan farklı olarak yalnızca yaz ve kış ayrımı yapabilmıştır. Yunanlılar, Romalılar ve Galyalıları bu üç mevsime bir mevsim daha eklediler ve ona sonbahar adını verdiler. İnsanoğlu dört bin beş yüz yıl boyunca bu dört mevsimi eşit zaman dilimleri olarak ölçtü.

Mevsimler, insanoğlu üzerinde daima farklı duygular ve ilhamlar vermiştir. Pek çok sanat dalında mevsimlerden ilham alarak pastoral, natural, realist anlayışlarla eser veren sanatçılar yetişmiştir. Louvre Müze'sindeki "Mevsimler" salonuna bakıldığında ise ısı ve hava değişiminin en çok resmi etkilediği söylenebilir. Peyzajlardan veya natürmortlardan evvel ikonograflarda da mevsim etkin unsur olmuştur. Plastik sanatların objeleri arasında mevsimler önemli yer tutar.⁴³

⁴² Çağlar, 132.

⁴³ Pala, 232, 233.

1.3. KARŞIT GÜÇLERİ DENGLEYİCİ, KORUYUCU VE CEZALANDIRICI UNSUR OLARAK ‘ATEŞ’

Doğa filozofu, İonia’lı düşünür Heraklitos, (MÖ 540-480) Thales’in "dünyanın kendisinden yapıldığı ana madde nedir?" sorusuna yanıt olarak “-ateştir” der.⁴⁴ Her şeyin akış içinde olduğu teziyle ün kazanmış olan Heraklitos’un ana tezi, çatışma ve savaşın her şeyin atası olduğu düşüncesinden doğar. Varlık ya da oluşun tek ve önemli koşulu savaştır. O olmaksızın hiçbir şey var olmayacaktır. Bundan dolayı varlıkların doğuşu ya da varlığın gelişi, birbirlerine karşıt olan ve dolayısıyla, birbirlerini varlıkta tutan karşıt güçlerin çatışmasına bağlıdır.

Karşıtların savaşının kötü bir şey olmaması bir yana, varlığın olmazsa olmaz koşulu olduğunu, evrendeki bütün varlıkların varlıklarını sürdürebilmesi için karşıt unsur veya güçlerden meydana gelmesi gerektiğini öne süren Heraklitos, bu savaş ve değişmeyi ifade edebilmek için *arkhe* olarak ateşi seçmiştir. Ve bu konuda çok ısrarlıdır. Çünkü ona göre ateş’in devingenliği, dönüşme ve dönüştürme özelliği su’dan ve hava’dan fazlaca canlılık içermektedir. Ona göre, oluş’u, değişme ve birlikten çokluğa geçiş sürecini en iyi, yakarak ve yıkarak yaşayan ateş ifade etmektedir. Ateş maddi bir varlık olduğu kadar, hareketin kendisidir.⁴⁵

İslam felsefesine antik Yunan’dan geçen *arkhe* kavram teorisi, İslam düşünürlerin hemen hemen tamamının felsefe sisteminde yer bulmuş ve bu düşünürlerden İbn-Sinâ, dört unsurun insan organ ve mizacı üzerinde etkili olduğunu söylediği tıp eserinde ateşin özelliklerini şu şekilde tarif etmiştir: Ateş, tüm diğerlerinin üstünde olan bir cevherdir. Ateşin mizacı kuru ve sıcaktır. O, şeylerin çeşitli hallerinin oluşması için şarttır, çünkü o, olgunlaşmayı, hafifliği nüfuz edilebilirliği sağlar. Bu dört unsurdan en ağır ikisi olan organların şekillenmesi ve dinginliği için gerekliken, geriye kalan diğer ikisi, hayati güçlerin hareketlerine yardımcı olmak üzere çok önemlidir. Aslında hareket, özde şeylerin ‘özel’ doğası tarafından belirlenmiştir.⁴⁶

⁴⁴ W.T. Jones, *Klasik Düşünce Batı Felsefesi Tarihi*, 1. Cilt, (Çev.: Hakkı Hünler) Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2006, 26.

⁴⁵ Cevizci, 42.

⁴⁶ İbn-i Sînâ, *El-Kânûn Fi’t-Tıbb*, (Çev.: Esin Kâhya), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara 1995, 7.

İnsanlık tarihinde insanlık için çok mühim olan ateş, hemen tüm ilklerde saygı duyulmuş ve kimileri içinde tapınım konusu olmuştur. İlk insanların ateşi buluşları konusunda bir sürü teori geliştirilmiştir. Bu teorilerden bir ikisinde şöyle denilmektedir: insanlar ya iki taş birbirine sertçe vurmasıyla *-ki burada dikey bir hareket söz konusu-* aydınlanma kavramını bitimler. Ya da odun parçalarının birbirlerine sürtüşmesiyle *- ki genelde birinin dairevi hareketlerle diğerinin içine girmesi şeklinde-* gerçekleşir böylece ateşin seksüel ve döllendirici tarafı öne çıkmış olur: antik çağlarda ateşin genç kızları döllendirilebileceği düşünülürdü. Bu ateşin phallus işlevini hatırlatmaktaydı.⁴⁷

Ateş aynı zamanda tutkuların, tehlikenin elementidir. Ateş yakar, yıkar, yok eder cezalandırır, ısıtır, pişirir, dost olur. İki tarafı keskin kılıç misali: iyi bir hizmetkâr, aynı zamanda korkunç bir efendidir. Ateş korkunç kimliğine büründüğünde, tam bir ateşten gömlektir ve büyük bir sıkıntı olur; içinden geçilirse, dönüşmüş olarak çıkılır. Ne var ki dünyadaki kültürlerin çoğuna göre ateş, aslında insanlar için yaratılmış bir element değildir. Tıpkı Aden bahçesindeki ünlü yasak elma gibi ateş de, mutlu bir cehalet içinde yaşamamız için tanrılar tarafından insanlardan esirgenen yasak bilgiyle ilişkilendirilir. Ve ateş ancak çalınarak elde edilmiştir.

Bazı Kızılderili efsanelerinde merhametli ve akıllı hayvanlar, ateşi çalıp insanlara getirmek için riskli zahmetlere girmişlerdi. Apaçi Kızılderililere göre cesur bir tilki, insanlar için çok gerekli olan ateşi, ateşböcekleriyle dolu bir köyden çalmış ve yeryüzünün dört bir yanına dağıtmış; bir Kızılderili kavmi Nez Perce insanlarına göre ise bir kunduz, ateşi çam ağaçlarından çalmıştı. Karganın siyah tüylerinin, kurbağanın kuyruğunun olmamasının, tarih öncesinde yaptıkları ateş hırsızlıklarının izleri olduğu söylenir.

En ünlü hırsızlık olayı ise büyük olasılıkla Olimpos Dağı'ndaki tanrılardan ateş çalmış olan Titan Prometheus'tur. Asiklos'a göre, Tanrı Zeus'un tekelindeki ateşi çalıp insanlığa armağan ettiği için öfkelenen Zeus, ceza olarak Prometheus'u Kafkasya Dağları zirvesine zincirlettirip büyük acılara maruz kalması için karaciğerini yesin diye kartal gönderir ve her gün ciğerinin bir parçasını kopartarak cezalandırır.⁴⁸ (Resim 1.9)

⁴⁷ <http://www.girgin.org/yazilarim/toprak.htm>. (26.06.2014)

⁴⁸ Rupp, 224, 225.



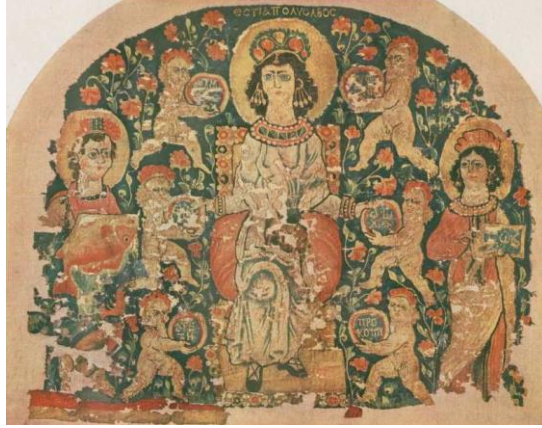
Resim 1.9. Adam Nicolas Sebastian, *Prometheus ve Kartal*, Mermer, 1762, Louvre Müzesi

Ateşin tam olarak insanlar tarafından ne zaman bulunduğu bilinmiyor, ama eldeki bazı kanıtlar, bunun şimdilik Homo Sapiens'den önce gerçekleşmiş olduğunu kanıtlıyor. Ateşin denetim altına alınması, yani istenilen zamanda yakılıp istenilen zamanda söndürülebilmesi ise uygarlığa giden yolun başlangıcı kabul ediliyor.

Toprağa düşen ilk yıldırımlardan sonra ateşin efendisi olmak isteyen insanoğlu aslında, onun ardındaki ışığı ve ısıyı elde etmek istemekteydi. İnsanoğlu zamanla bu iki temel umuda eriştikten sonra da diğer nimetlerini keşfetmekte gecikmediler. İşe önce ormanları ateşe vermekle başladılar; yerine oluşan topraklarda yeni yaşamlar başladığını gördüler. Ateşin bünyesinde yeniden doğumu barındırdığı anlaşıncı, günahı arınma ayinlerinde onun manevi himmetine başvuruluyor.⁴⁹

Ateşin kötü ruhları kovduğu inancıyla beraber ceza unsuru olarak görülmesi ve hayatı kolaylaştırıyor olması, insanoğlunun ateşe boyun eğmesine, onu ilahlaştırıp kült haline getirmesine neden olmuştur. Çok eski zamanlardan beri insanlar, doğaüstü olayları sakinleştirme ve manevi paylaşım aracı olarak ateşe tapmışlar, verilen adakların yakılmasıyla, özlerinin göklere doğru yükselen dumanları eşliğinde tanrı ve ya tanrılara erişeceğine inanılmıştır.

⁴⁹ Pala, 245.



Resim 1.10. *Hestia (Vesta) Nimetler Arasında*, Goblen, 6.Yüzyıl, Mısır.

Yakın Doğu’da Moloch’a tapanlar, tanrılarına adak olarak hayvan yerine küçük çocuklarını kızgın ocaklara acımadan atıyorlardı. Eski Çinliler ise sunak ateşlerinde şarap, tahıl taneleri ve ipek gibi kıymetli şeyler yakıyorlardı; aynı şekilde Yunan ve Kudüs’teki tapınaklarda da adak ateşleri yakılıyordu. Roma’daki ateş tanrısı, Yunan ocak tanrıçası Hestia’nın Roma mitolojisindeki karşılığı olan Vesta’ydı. (Resim 1.10) Tapınağında gece gündüz hiç aralıksız olarak kutsal bir ateş yanardı. Bu ateş, çocukken seçilen ve tapınağı otuz yıl boyunca hizmet eden Vesta bakireleri olarak bilinen altı rahibe tarafından canlı tutuluyordu. Aslında bu çok istenen bir mevki idi; çünkü bu kadınlar, erkeklerin egemenliği altındaki kadınlara oranla özgürlerdi -kendi adlarına mülk edinebiliyorlardı ve festival oyunlarında tıpkı erkekler gibi ön sıralarda oturma hakkına sahip olabiliyorlardı. Vesta bakireleri bekâretleri bozulmama şartıyla, görev süreleri sona erdiğinde evlenebiliyorlardı ama öncesinde evlenmeleri veya bakireliklerinin sona ermesi durumunda diri diri yakılıyorlardı.⁵⁰

Tabiatın günahlardan arındırıcı güçlerine duyulan inanç, Orta çağ Avrupası’nda Engizisyon’ca yürütülen cadı avları ile devam etmiştir. Engizisyon düşüncesine göre, her kim Katolik Kilisesi’nin dini, ahlaki, siyasi ve bilimsel görüşlerinde farklı düşünürse cadı kabul ediliyor ve cezalandırılıyorlardı. Orta Çağ’da çok sık rastlanmayan bir durum olsa da kiliseye göre dini açıdan yanlış yolda olanların yakılması, 11. yüzyıldan başlayarak çok tutarlı bir politika haline getirilmişti. Bu politikaya örnek olarak 1200 yılında Fransa Kralı olan Robert şüpheli olduğuna kanaat getirdiği on üç vatandaşını Orleans’ta diri diri yaktırmıştır. Cadı avının doruk noktasına ulaştığını 16.yüzyılın sonları ile 17. yüzyıl

⁵⁰ Rupp, 245.

boyunca görürüz; çoğunluğunu kadınların oluşturduğu on binlerce insan kazığa bağlanarak vahşice yakılmıştır.⁵¹

Ateş elementinin âlemi kuşatıcılığı, onun Doğu ve Batı medeniyetlerini bir kült olarak etkilemesine zemin hazırlamıştır. Yunan ve Roma’da ateş hakkında, özellikle Olimpos’tan dünyaya yansıyan şekliyle, birçok inanış söz konusudur. Ama ateşin ilahlaştırılması Batı’dan ziyade Doğu’da gerçekleşmiştir. Hindistan ve İran gibi doğu ülkelerinde köklü bir ateş inancının varlığı görülür.⁵² Bu İki milletin mitolojisinde görülen ateş ilahları, ateşe adak adama, evde, tapınakta ateşin sürekli yakılması, sık sık görülen motiflerdir.

Hindistan’da ateş kültü canlılığını hala korumaktadır. Ve de tedavi edici gücüne inanılır. Evlenme törenlerinde kutsal ateş tutuşturulur cenaze törenlerinde de aynı şekilde cesedin yakıldığı yerde kutsal ateş yakılır, töreni yöneten kutsal din adamı ölünün yakıldığı üç farklı yeri ateşe verir. Bu eylemle ölümün ruhunun, ateşten etkilenmeyen iskeleti giyinmiş olarak duman eşliğinde göğe yükseldiğine inanılır. Hindularda sadece ölüleri yakmazlar; sağ olanlarında kendilerini ateşe vermeleri geleneksel bir adettir. Kocaları ölen dul Hindu kadınları, cenaze töreninde yanmakta olan eşlerinin yanında kendilerini trajik bir şekilde kurban ediyorlardı.



Resim 1.11. Ahura Mazda, Kuş-adam rölyefi, Persepolis Antik Kenti, İran

“İyilik ve kötülük aynı kaynaktan çıkmaz” diyen Zerdüşt’ün vatanı İran’da da ateş kültürünün en eski dönemlerden bu yana devam ettiği biliniyor (Resim 1.11). Ayrıca Zarvanizm ve Zerdüştiliğin birleşmesinden doğan Mecusilikte de ateş kültürünün yeri büyüktür. Zerdüşt dininin tapınakları ateşin sürekli yanık tutulduğu yüksek höyüklerde

⁵¹ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi, Rönesans’tan Yüzyılımızda- Gelenekselden Moderne’*- Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 309.

⁵² Pala, 274.

olur; ateş tapınaklarına ise ağırdan adı verilirdi. Ağırdanın ateşine ilham ve güç vermek için yüksek sesle ilahiler okurlar, ağırdana yaklaşıırken ellerine eldiven takıp, yüzlerine peçe örterlerdi.⁵³

Kuşkusuz ateş tapımı en eski dinsel inançlardan biridir. Ateşe tapınma özellikle eski Mısır'da, Slavlarda, Cermenlerde, Keltlerde, eski Yunanistan'da ve Roma'da, Hindistan'da, Meksika'da, Çin'de, Afrika'nın büyük bir bölümünde, Kuzey Amerikan yerlilerinde ve Polinezya'da rastlanmıştır. Hristiyanların ermiş Yahya için her yıl kutladıkları ateş gecesi yortusu da ateş tapımı kalıntısıdır. Bu yortuda büyük meydanlarda ateşler yakılır ve üstünden atlanarak ilahiler okunur.

Ateşin arındırıcı özelliği Çin mitolojisinde de görülmektedir; ateş Çin mitolojisinde dönüşüm halindedir. Ateş ile ilgili ritüeller ve kaçınmalar hatırı sayılır bir yer tutmaktadır. Tibet Tantrizmi'nde ise ateş eril bir simge iken ocak ise dişil simgedir. Yılın ilk ayının 15. gününde gerçekleştirilen ilkbahar ayinidir. Ki bu adet günümüzde şaman uygulamalarında ve de arındırma törenlerinde daha görülmektedir.

Birçok eski kültürde, en eski inanışlardan biri ocak ateşinin kutsallığıdır. O, bir ailenin kuvvet ve kudret kaynağı olarak bilinmiş, toplumun kutsal mabedi olarak büyük önem arz etmiştir. İnsanlık tarihinin en mühim keşiflerinden biri olan ateş, ailenin süregiden yaşamını sembolize eder. Ateş elde etme; insanın 'Doğal Tarih Zekâsı' sayesinde edindiği bilgi, deneyim ve pratikleri ile alet yapabilmek için doğanın bir parçası olan hammaddelerin dinamiklerini anlayıp bunu daha önce olmuş bir dizi akılsal kalıba uyacak ürün elde edebilmek için değerlendirebilme zekâsı olarak adlandırılabilir. 'Teknik Zekâ'nın uyum sağladığı noktada ortaya çıkmıştır. İnsanoğlu Bakır Çağından Tunç Çağına geçerken bakır ile birlikte kalayı eriterek daha sert bir karışımı olan tuncu elde etmeyi başardılar.⁵⁴ Ve böylelikle insan doğanın ona ne vereceğini görmek için durup beklemiyor, istediğini ona vermesi için doğayı zorluyordu. İnsan giderek doğayı her gün biraz daha çok kendi kölesi yaptı. Ve belki de bu eylemi ile doğadan kendisine bir düşman yarattı⁵⁵

⁵³ Cemil Aydoğan, *Hız. İbrahim'den Bugüne İnsanlığın Direniş Tarihi*, Evren Yayınları, Ankara 2010, 82.

⁵⁴ Çağlar, 101.

⁵⁵ Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliği*, (Çev.: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2005, 24.

Ateş ve ocağın çok önemli olması, dinsel bir takım özellikler yüklenmesine neden olmuş ve ateşin kutsallığıyla ocak kültü olarak adlandırılan inanç biçimlerinin meydana çıkmasına vesile olmuştur. Başlangıç için söylemek gerekirse, hemen hemen kültürlerin genelinde ateş ve ocağın kutsallığı kendine ateşin veya ocağın tanrı veya tanrıça olarak kabul edilmesi ya da tanrının gücünü gösteren bir imge olarak ateşin varlığı şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ateş, Eski Mısır, Babil, İskit Kùltürleri gibi birçok medeniyetin kùltürlerinde arındırıcı, temizleyici ve cezalandırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca insanüstü bir konuma yerleşmekte ve onun yanarken çıkardığı sesler; kıvılcım, közü, dumanı, rengi farklı mitolojik anlatımlara konu olmakta, bu özellikleri ile ateş unsuru, falcılık, büyüçülük için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Medeniyetin yazılı dönemlerine gelindiğinde ise öncelikle, Hint-Avrupa dil ailesinin en eski yazılı kaynağı olarak kabul gören Hititçe metinlere baktığımızda ocak kültüyle ilgili olarak, bir ateş tanrısının varlığı mevcuttur. Ocağın kutsal sayıldığı metinlerde, ocak tanrıları anlamında *dhassas* ve *dingirmeskine* terimleri geçmektedir. Hitit dilinde ocağı temsil eden sözcük, Sümerce gunnideogramı ile gösterilen hassa'dır. - Luwicesi de hasanitti'dir- Olasılıkla adytonda bulunan ocağa sunu yapılarak tapıldığı, kapı, pencere ve taht gibi kutsal eşyalar arasında sayıldığı yine bu metinlerden öğrenilmektedir. Hitit medeniyetine ait olan bu kült ocaklar yazılı belgelerin verdiği bilgiler ışığında bu ocakların taşınabilir olduğu ve de kutsal yerdeki bu törenlerde tanrılar adanan sunu eğer sıvı ise ilk kez ocağa sunulmakta lakin kutsal ateşin sönmemesi için ocağın kenarlarına dökülmektedir. Et adağında ise ilkin ciğerin sunulduğu duvar, ikinci olarak da ocak almaktadır.⁵⁶ Ayrıca Hititler'de savaşta yenilmek günah sayılır ve bu gerekçe de içinde olmak üzere, her türlü günahlardan ve pisliklerden arınmak adına ateş ayinleri düzenlenir ve ateşin üzerinden atlanırdı.

Fransız yazar Gaston Bachelard, 'Ateşin Psikanalizi' adlı eserinde "...aslında ateşin bir doğal varlık olmaktan çok bir toplumsal varlık olduğuna belki yeterince işaret edilmemiştir. Bu işaretin haklılığını anlamak için ne ilkel toplumlarda ateşin rolü üstüne değerlendirmeler geliştirmeye, ne de yana durmasının teknik zorlukları üstünde ısrar etmeye ihtiyaç var; hakikaten, ateşe saygı öğretilmiş bir saygıdır; doğal bir saygı değildir. Parmağımızı mumun alevinden çektiren refleks bilgimizde bilinçli hiçbir rol

⁵⁶ Çağlar, 102.

oynamaz. Hatta bıkmış usanmadan, bir çeşit düşünmenin refleksi, bilginin en kaba duyuma karışmasının bir örneği olarak sunulduğu temel psikoloji kitaplarında ona bu kadar önem verilmesine şaşılabilir”⁵⁷ demiştir. Yine Bachelard ‘Bir Kandilin Alevi’ adlı kitabında, alevinin nesnel âlemde hayali davet eden nesnelerin en büyük imge yapıcılardan olduğu görüşünü savunmuştur.

Bachelard, Pierre-Jean Fabre’den örnekler vererek bu dört elementin insan mizacı üzerindeki etkisinden bahseder. Erkeklerin kadınlardan güçlü olmasını yapılarındaki ateş ve suya; kadınların güçsüz ve çekingen olmalarını ise yapılarındaki nemli ve soğuk yapılarına bağlar. Pierre-Jean Fabre bu nedenle “ateş ve hava erkek, su ve toprağa dişi öğeler”der. Bir simyacı da ateşin bir cisim değil, dişi üzerinde canlılık veren erkeklik olgusu olduğu görüşünü savunuyor. Ve bu dişi maddenin de su olduğunu söylüyor. Ateşin ise, cinsel kaynaklı olduğunu ve de cinselleştirilmiş ateşin madde ve tin’i, kötülükle erdemi birleştirilmiş bir durumda olduğunu söyler.⁵⁸

Frazer, *Altın Dal* adlı kitabında, ateş festivalinin başlangıcıyla ilgili iki ana teori öne sürmektedir. Birincisi *güneş teorisi*dir. Halkbilimciler, sonbahar hasadı için sulu ve bol güneşli *-bereketli günler-* getirmesi umuduyla soğuk ayların cılız güneşini, ilkbahar ekimi için eski kuvvetine kavuşturmak niyeti ile yakılan ateşlerin gerçekte güneş büyülleri olduğunu iddia ediyor. İkinci teori ise Farez’in tercih ettiği, *arındırma teorisi*, ateşlerin, şeytani güçleri kovmak, kötü şans, sağlık sorunları ve ölümden sorumlu cadıları, kötü ruhları, cinleri uzak tutmak amacıyla yakıldığı fikridir. Ateşin, gecenin karanlığına gizlenmiş bilinmeyen tehlikeleri uzak tutacağı inancı büyük olasılıkla tarih öncesi dönemlere uzanır. Ve belki de ısınmak ya da başka bir nedenle ateş çukurunun etrafında toplanan insanlar, vahşi kurtların, mağara ayıları ve korkunç, keskin dişli kedilerin ateşe yaklaşmadıklarını fark etmişler.⁵⁹

Ayrıca; Frazer’in ateş unsuru ile ilgili bu törenlere, konuya ruh çözümsel bakış açısıyla yaklaşan Bachelard tarafından yapılan ciddi anlamda itirazlar da bulunmaktadır. “Ateşin Psikanalizi” isimli eserinde, insanların ateşi ilk olarak kullanılmasından başlayıp farklı medeniyetlerde benzer biçimde kültürel açıdan kazanmasını tümüyle psikolojik açıdan açıklamakta ki bu tür törenlerin altında yatan anlamın cinsel kaynaklı olduğunu ve

⁵⁷ Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi* (Çev.: Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995, 15.

⁵⁸ Erdoğan, 16, 17.

⁵⁹ Rupp, 243.

cinselleştirilmiş ateşin tüm simgelerinin birleştirilmiş hali olduğunu dolayısıyla, madde ve ruhun, kötülük ile erdemin birleştirdiğini söylemektedir.⁶⁰

Cinsellik denince incelenmesi gereken araştırmacılardan biri de kuşkusuz Sigmund Freud'dur. Rüya yorumları ile ilgili yazılarında Freud; ateş yakmanın genelde erkek cinsel organını, ocak ve fırının ise kadın rahmini simgelediği görüşünde. Bu görüşünü de mitoloji ve folklordan aldığı destekle açıklamaya çalışıyor. Freud'da göre *Herodotos*'ta geçen Korinthoslu Periandros'un sevgili eşi Melisa'yı öldürmesini kesinlikle cinsellikle bağlantılı bir hadiseye bağlıyor. Hikâyede anlatıldığına göre Periandros, kıskançlık sonucu öldürdüğü Melissa'yı gölgesine bir şeyler söylemesi için yalvardığında gölge ona iletmek üzere, "Periandros hamuru ekmeğe dönüşmesi için fırına koyduğu zaman fırının ısını kaybetmiş," der. Bu söylenenler Periandros'a iletildiğinde kendisinin bu yaşananlardan bir mana çıkardığını ve bu mananın, Periandrosun Melissa'nın bedenine sahip olduğunda kadının yaşamını yitirmiş olduğu şeklinde anlaşılması gerektiği görüşündedir. Freud bu öyküyü Almanya'nın bazı yerlerinde oranın yerlilerin çocuk sahibi olmayan kadın için, "fırını parçalandı" tarzı deyimleri kullanmasının altını çizerek, daha önce belirtildiği gibi ateş, ocak ve fırının cinsel imgeler olduğuna işaret etmektedir. Bu konuda Freud'la benzer bir görüşü de Ahmet Uhri vermektedir; Türk dilinde bulunan "mercimeği fırına vermek" deyiminin aynı anlama geldiğini söylemektedir.⁶¹

Tek Tanrılı dinlerin sonuncusu olan Müslümanlıkta ateş kültüne işaret eden bir şey bulunmamaktadır. Ancak, ateş Arap tasvir ve dil bilgini Râgıp el-İsfahânın (Kasım 954 - ? İsfahan) söylediğine göre "Kur'ân-ı Kerim'de ateş üç şekilde geçmektedir: ısı ve ışık kaynağı olarak duyularla algılanabilen doğal ateş; mutlak anlamda sıcaklık veya cehennem ateşi, üçüncüsü bozguncu siyasetten kinaye olarak kullanılan harp ateşi. Bunun yanı sıra içinde bulunduğu cin taifesinin çok kızgın, dumanı olmayan ateşten yaratıldığı belirtilir. Cehennemin en belirgin unsuru da yine ateştir."⁶²

Yapılan araştırmalar neticesinde ateşin bütün dünya dinlerinde önemli bir yere sahip olduğunu görüyoruz. İnsanlık tarihinde ateşe ve suya, rüzgâra yüklenen anlam hiçbir şeye yüklenmemiştir. Eski *Veda* metinlerinde ateş anlamına gelen "*Agni*," insanlara tanrılar arasındaki haberci özelliğinin yanı sıra aynı zamanda kurbanlık ateşinin

⁶⁰ Çağlar, 106.

⁶¹ Çağlar, 106.

⁶² Çağlar, 106, 107.

kişileşmiş şekli olarak karşımıza çıkar. Eski Romalılar da ateş ve ocak tanrıçası Vesta'ya hizmet eden bakirelerin yanık tutmak zorunda olduğu kült ateşini evlerinde eksik etmezlerdi. Yine Sibirya'da ilkel Koryak Çukçi halkları ile daha gelişmiş olan Buryatlar, her tür pisliğin, kötülüğün, kötü sayılan nesneleri ocak ve ateşlerinden uzak tutarak ateş tanrısını yüceltirler. Kuzey ve Güney Amerika'da yine ateş kutsaldır. Meksika'da yaşayan Aztekler ve Peru'da yaşayan İnkalılar ateş tanrılarına tapınmak için, kutsal ateşler yakarlardı. Adeta ateş insanın izini sürmüş ve nerede bir kutsallık varsa, orada kendini kutsallaştırmıştır.⁶³

Kimi zaman tanrı, kimi zaman tanrıça, kimi zaman dost, kimi zaman düşman kimliğiyle ateş, bir gölge gibi insanı yalnız bırakmamıştır. Bu nedenle ateşle ilgili yazılanlar, anlatılanlar kimi zaman insanın ateşe karşı sevgisini dile getirirken, kimi zaman çaresizlik bildirmiştir. Bu ikisinin çatıştığı yerde ise inançlar ve semboller eksik olmamıştır.

1.4. ÜRETKEN, KORUYUCU-KOLLAYICI VE VAR-YOK UNSUR OLARAK 'TOPRAK'

Toprak su kaynaklarını, maddeleri ve de bütün cevherleri bağrında barındıran-saklayan hazine olup içindeki yararlı maddeleri -*cömert, doğurgan bir ana misali sütünü-*vererek üretimi ve çoğalmayı sağlayan bir kültür. Doğanın yeşermesi, suyun balık vb. canlıların çoğalması dişi karakterlidir. Su, hava, ateş ve toprak tek tek yaşamın simgeleri olduğu halde, lakin dördü aynı yerde olması koşuluyla yaşam sürdürülebilir olmakta, biri olmayınca yaşam varolamamaktadır.

Bilindiği üzere, ilk doğa filozlarının “Arkhe” diye ifade ettikleri ilk madde olarak -Thales'e göre “su”, Anaksimenes'e göre “hava”, Herakleitos'a göre “ateş”tir –üç unsuru dile getirmelerini reddeden Empedokles, tüm bunlara ek olarak toprak ile birlikte dördünün kâinatın ana maddesi olduğunu söylemiş, seleflerinin çelişkili bir şeyin kaynağı bir elementtir kuramını tutarlı bir bütüne dönüştürmüştür.

Empedokles'e göre bu oranları belirleyip doğaya biçim veren güçler ise “Philia (sevgi)” ile “neikos” (nefret)”tur. Tıpkı evrende süregiden “oluş” ve “denge”yi

⁶³ Nergishan Tekin, *Türklük ve Alevilik-Bektaşilik*, İlgi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2011, 301.

karşıtlıkların çatışmasıyla açıklayan ilk doğa filozoflarından biri olan Heraklitos gibi Empedokles de evren bilgisini bu iki kavramın birbiriyle daima bir çatışma içinde olması olgusuna dayandırmıştır. Empedokles'in itina gösterdiği dört element düşüncesini savunanlar arasında Platon da vardır. Ama bu dört elementi sistemleştirip doğa bilimlerinde baskın bir görüş haline gelmesine neden olan kişi ise aslında Aristo (İ.Ö.384) olmuştur. Ona göre evren, "Ay üstü âlem" ve "Ay altı âlem" olmak üzere ikiye ayrılır. Ay üstü âlem ebedilik diyarı olduğundan burada "oluş" veya "bozulma" yoktur; bu sebeple ay üstü âlemde bir tek unsur vardır. Aristo buna esîr adını vermiştir.

Antik dört element kavramı İslam simyacılar, filozoflar arasında da kendini gösterir. İslam düşünürlerinden Erzurumlu İbrahim Hakkı "*Mârifetnâme*" adlı eserinde toprak unsurun özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır: "*Toprak unsuru, bir küre iken iki tabakaya bölünmüştür. Önceki tabakası çamur tabakasıdır ki; bütün madenler, bitkiler, hayvanlar, kaynaklar, zelzeleler onun üst nahiyesinde oluşup, vücuda gelmiştir. Bu toprak unsuru renksizken, onlarla karıştığında ince muhalif renklerle renklenmiştir. İkinci tabakası ise halis topraktır ki, merkezi kuşatan asli unsurdur. O, tamamen soğuk ve kurudur ve renksizdir.*"⁶⁴

Yer kabuğu yani toprağın mitolojilerde tanrılık özelliği taşıdığına inanılır. Toprak unsurunun kutsal olduğu inancı en eski inançlardan en gelişmiş dinlere kadar süre gelen bir gerçektir. Hemen tüm inanç sistemlerinde temel, üç evrensel olgu gök, su ve topraktır. Yunan mitolojisine göre, ilkin kaostan "*Gaia*" olur ve evreni bir düzene sokarak göğü ve denizi yaratır sonra onun çocukları olan tanrılar ve de tanrıların yarattığı insanlar ki onun meyvesidir.

Dört element içerisinde toprak, mitlerde, kozmosun temelini oluşturan yere, dinsel açıdan pek çok simgeye, anlama ve boyuta sahiptir. "Var olduğu", kendini ve başka varlıkları ifade ettiği, baş ettiği, ürettiği ve her şeyi cömertçe bağrına bastığı için kutsallaştırılıp tapınım haline gelmiştir.⁶⁵ Bu durum farklı uygarlık sistemlerinde "Toprak Ana", "Yeryüzü Ana", "Yer Tanrıçalar", "Yer Ruhları" kavramlarına neden olmuştur. Toprak varoluş tasarımları dışil olarak betimlenmiş, canlı-cansız varlık türlerinin varlığa gelmesine neden olan, bolluk veren, erdemi sağlayan tanrısal kudret olarak gösterilmiştir.

⁶⁴ Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Mârifetnâme* (Çev.: Durali Yılmaz, Hüsnü Kılıç), Çelik Yayınları, İstanbul (1310), 53.

⁶⁵ Çağlar, 144,149.

Pek çok mitolojik söylencelerde toprak, bize yalnızca en uygun unsur değil, aynı zamanda hamurumuzda bulunan unsurdur da. Doğu Kanada'nın Micmac Kızılderilileri, ilk insanın kumdan; Hopiler ise renkli balçıktan var olduğunu iddia eder. Eski Ahit'in yaratılış kitabına göre ilk insan "toprağın tozundan" yapılmıştı; ilk kadın da erkeğin kaburga kemiğinden oluşmuştur.

Yunanlı filozof Milletli Thales'in dünyanın tamamen sudan oluştuğunu varsaydığı yüzyıldan bu yana su, rüzgâr ve ateş, belki de bizleri korkuttukları için zoraki saygımızı kazanmışlardır, ama toprak ilk insanlara oldukça nazik biçimde görünmüştür. Toprak unsuru her daim bağı geniş, doyuran cömert bir anadır; gıda, barınak sağlayıcı, küçücük çocukların ve mahsullerin koruyucu azizesi olmuştur.



Resim 1.12. *Willendorf Venüsü*, kireçtaşı, 11 cm.
M.Ö.25000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi

İlk toprak analar Taş Devri'nin sonlarına kadar uzanır. Bu heykelciklerin en bilineni ise, kabaca patates biçimindeki kireç taşından yapılmış küçük bir figürdür. Yaklaşık olarak on santimetrelilik bu heykelciğin adı Willendorf Venüsü'dür (Resim1.12). Yapılan araştırmalar sonucunda arkeologlar, bunların tarih öncesi bereket ve cinsellik kültürünün kalıntıları olduğunu kabul etmektedir. Taş Devri'nin şişman bayanları zamanla daha narin ve daha baştan çıkarıcı toprak tanrıçalarına dönüşmüşler. Bunlardan en çok bilinenleri; Sümerli Ninhursag, Babilli İştâr, Mısırlı İsis, Romalı Tellus'tur.

Toprak anaların, esrarengiz kökenleri vardır. Çoğunlukla kaos, sonsuz karanlık veya başlangıçtan beri var olan büyük bir sis tabakasının içerisinde birdenbire çıkarlar.. Yunan Toprak Anası Gaia Khaos'tan hemen sonra ikinci günde doğmuş ve hiçbir erkek

elementin yardımı olmaksızın, çevresini saran Gök'ü (Ouranos) ve Dağlar'ı, deniz unsurunun kişileştirilmiş erkek şekli olan Pontos'u doğurmuştur. Gök'ün doğuşundan sonra, Gaia onunla birleşerek ilk kutsal evliliğini yapmıştır. Üretimin devamlılığını sağlayan, yaşamı yeniden yaratan dişi bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Eril unsur olarak kabul edilen Gök ile ilişkisel çift oluşmaktadır.⁶⁶

İnsanoğlunun kökenine dair bizi aydınlatan en az dört hikâye vardır. Dördü de birbirinden öyle değişik ki, bu yüzden çoğunluğun tercihini varsaymak gerekir.⁶⁷ Bazı mitolojilerde toprağın, kozmogonik öge ve tanrıça olarak algılandığını ve yaratmanın ana maddesi olarak karşımıza çıktığını görüyoruz.

Yunan mitolojisinde tanrı Zeus bir kadın heykeli yaptırıp ona ruh verir. Sümer mitolojisinde, bilgelik tanrısı olarak bilinen Enki, suların dibindeki balçıktan ilk insanı yaratmıştır. Altay ve Sibirya Türkleri söylencesinde de ana motif yine topraktır. Şamanist Türklerin inanışına göre tanrı ilk insanı topraktan yaratmıştır. Görüldüğü üzere tarımcı toplumlar için büyük önem arz eden toprak, kaos'un ardından gelmektedir. Ve belki bu yüzden ki Toprak, var oluş ve yok oluş döngüsüyle biz insanların bereketini güvence altına alabilmesi adına bir ulu tanrıça olarak düşünmüş ve küçük heykelciklerle sembolleştirilmiştir.⁶⁸

“Toprak Her Şeyin Anasıdır,” der Çin atasözü. İncil ise “Topraktan geldik toprağa gideceğiz ”der. Bu cümle, açıkça nereye gideceğimizi gösterir. Yaşamdan sonra insanları bekleyen güzel, mutlu bir dünya olduğuna duyulan inanç, belki de ölümlerin toprağın bağrına gömülmesinde çok önemli bir etkeni. Ölüyü toprağa gömmenin, bir sonraki yaşamlarında ihtiyaç duyacakları şeyleri sağlamanın dışında, amaçları, hayatta kalan kişileri kızgın, öfkeli ruhlara karşı korumaktır; ölüyü yakma âdeti olan kültürlerde bile bebekler yakılmaz toprağa gömülürler. Bunun sebebi ise, toprağın boğründe yeni bir yaşamın kazanılacağı umududur. Maorilerde, *whenna* sözcüğü “yer” ve “plasenta” anlamı taşımaktadır. Bunun dışında yetişkinlerin toprağa gömülmesinde - *ya da yakılan ölünün küllerinin gömülmesi*- aynı amaca hizmet etmektedir. Rig Veda'da “Yere, annene doğru sürün,” denir. Atharva Veda'da “ Yer annemdir; ben yerin kızılım babam Parjanya'dır.

⁶⁶ Rupp, 278.

⁶⁷ Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, (Çev.: Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, Cilt: I, İstanbul 2000, 81.

⁶⁸ Çağlar, 151,152.

Senden doğanlar, sana dönerler... Yanmış kemik ve küllere tohum eklendikten sonra yeni sürülmüş bir tarlaya savrulur ve de şöyle denir: “Sāvitri, etini Yeryüzü anamızın bağrına yaysın. Böylece Yeryüzü Ana’nın bağrına geri dönüp yeniden doğabilirler. *“Bir döngüdür hayatımız. Döneceğimiz yer, başladığımız noktadır. Ve toprak bir kez daha annemiz olur; evimize, annemize toprağa döneriz”*.⁶⁹

Din tarihçisi *Mircea Eliade*’nin belirttiğine üzere “yer” anlamında kullanılan birçok kelimenin kökeni aslında mekânla alakalı izlenimlerden kaynaklanmaktadır: “yer,” “geniş,” “arazi”; “kıtı” “kara” vb. yerin toprakla alakalı olarak önem arz etmesi çok sonra gerçekleşmiştir. Yer/toprak özellikle de tarım döngüsünde değer kazanmıştır. Daha önce “yer tanrıları” diye bilinenler daha çok belli ortamın kozmik tanrıları olarak varolmuşlardır. Yapılan araştırmalar neticesinde mit ve ritüel örüntülerinde, ‘yer’in her daim ön planda olduğu, bunun ise sınırsız cömertliğine-üretkenliğine bağlı olmasından kaynaklı bir durum olduğu anlaşılır. Bundan da şöyle bir sonuca varıyoruz; zamanla Yeryüzü Ana Tahıl Ana olarak anılmaya, dönüşmeye başlamıştır. Buna paralel yer ile ilişkili tarımsallık göstergelerinin izleri hiçbir zaman “Ana “figürlerinden ve Yunan pagan dininin dışı figürlerinden kopmamış, yeryüzü anaya ait sıfatları kullanmayı sürdürmüşlerdir. Tarım tanrıları, yavaş yavaş yer tanrılarının yerine geçmiştir.⁷⁰

Toprağın “Ana” olarak anılması ve adlandırılması tarımın kadınların bir buluşu olması eylemi ile ilintili olmalıdır. Sürülere gözcülük eden ya da av peşindeki erkekler hemen hemen her zaman her daim evinden uzaktadır. Erkekten farklı olarak kadın ise keskin ama sınırlı gözlem becerisi sayesinde doğal olayların sürecini, tohumun toprağa düşüşünü, filizlenip büyümesini ve meyvelenmesini gözlemler ve de aynı döngüyü yapay olarak tekrarlamayı dener. Ayrıca öteki kozmik üretkenlik merkeziyle - yer, ay - ilişkisinde olduğu için kadın bir süre sonra üretkenliğe sahip olma ve onu dağıtma becerisi edinir. İşte kadının tarımın bulunuşundaki rolünün -*özellikle tarımın kadınların tekelinde bir teknik olarak görüldüğü zamanlarda*- önemi budur; bazı uygarlıklarda hala, tarım konusunda kadın ön plandadır.⁷¹

Doğal olarak ekili-dikili tarlalar kadınların mülkü haline gelmişti. Bu tarz sebeplerden dolayı birçok bölgede özellikle de Uganda’da kısır bir kadın, bahçe sınırları

⁶⁹ Rupp, 310,311.

⁷⁰ Çağlar, 146,147.

⁷¹ Eliade, 259.

içerisinde tehlikeli-uğursuz sayılır ve eşi onu ekonomik sepeplerden ötürü boşayabilir. Yine buna benzer bir örnekte kadının verimsizliğini-kısırlığını tarımı olumsuz etkilediği için tehlikeli olduğu düşünülen Hindistan ve Güneydoğu Asya'daki Bhantu kabilesinde de karşımıza çıkmaktadır.⁷² Görüldüğü gibi kadının ekilmiş toprakla özdeşleştirilmesine pek çok kültürde ve Avrupa halk inanışında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; bir Mısır halk türküsünde şöyle denilmektedir: sevgili “ben toprağım”der. Masallarda ise “hiçbir şeyin yetişmediği bir tarla gibiyim” der kısır kraliçe. Yapılan araştırmalar neticesinde kadınla tarlanın özdeşleştirilmesi en fazla Sami halklarında yaygındır. Ayrıca İslami metinlerde de kadın “bağ” “tarla” olarak geçmektedir. Kur'an-ı Kerim'in, Bakara suresinin 223. ayetinde de “Kadınlarınız sizin tarlanızdır,” ifadesi geçmektedir. Hindular ise ekili toprakla kadınlık organını (*yoni*), tohumla ersuyunu özdeşleştirirler. “Bu kadın yaşayan bir toprak gibi oldu: ona tohumlarınızı ekin ey erkekler!” Bir Asur metninde “sabanıyla toprağı dölleyen” bir tanrıya yönelik bir dua vardır.

Bugün bile birçok halkın, toprağın bereketini artırması için üreme organları tasvirlerinden oluşan muska kullandığı bilinmektedir. İlginç üreme ayinlerine sahip bir diğer halk da Avusturalyalılardır. Avusturalyalılar erkeklik organına benzer oraklarla, kadın üreme organını temsilen açtıkları bir çukurun etrafında dans ederler; sonra da toprağa sopalar dikerler. Kadın ve cinsellik, tarla ve hasatın bereketi ile olan ilişkiye dikkat etmeliyiz. Mesela tarlaları sabanla ilk kez kızların sürme geleneği vardır ki bu da bizlere ilkbaharın başında Yunan tanrıçası Demeter'in İasion'la daha tohum tarlalara yeni ekilmişken bir araya gelmesini anımsatmaktadır⁷³

Toprak diğer üç elementten farklı olarak merkezde olması nedeniyle farklılık göstermektedir. ”Garip-name” adlı eserinde, Âşık paşa, ateş, su, hava ve toprak unsurlarının sureti meydana getirdiğine işaret ederek yaratılış sürecinde toprağı dört ana öğeden biri olarak zikredip; Allah'ın Âdem'i toprağın insana yer-yurt-mekân olsun diye var ettiği ve insan vücudunda öteki elementlerle birlikte toprağa da kattığını söyler. *Yunus Emre* “Risalütü'n-Nushiyye” isimli eserinde Allah'ın Âdem'i su ve toprak unsurlarını temel alarak diğer unsurlardan yarattığını söylemiştir. Ayrıca toprak unsuru ile insan vücudunun dört ahlaki sıfat sahibi olduğunu da anlatmaktadır. Toprakla insan “sabr”,

⁷² Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, 74, 75.

⁷³ Eliade, 260,261.

“eyü huy”(iyi huy), “tevekkül”, (iş Allah’a bırakma), “mekrûmet” (yücelik) huylarının verildiği ve toprak unsurunun Allah’ın nuru ışığında olduğu belirtmektedir.

Annemarie Schimmel, toprakile kadını buluşturma ve analık vasfı yükleme durumunun İslami açıdan da onaylandığını belirtilmiştir; “*Kadınlar sizin tarlanızdır...*” ayetine göre Kuran’ın bu durumu doğal karşıladığı anlaşılmaktadır. Mevlana’nın şiirlerinde de kadının yeryüzü erkeğin ise gökyüzü olarak tasvir edildiğine tanık olunmaktadır.⁷⁴

Toprak ana ile ilgili tüm inanç sistemlerinde, yerin anne olduğu ve tıpkı bir kadın gibi özünden canlı yaratıklar çıkardığı, doyurucu, arındırıcı, temizleyici özelliklerinin varlığı aşikardır. Özünden canlı yaratıklar çıkaran kadın ve toprak üretkenliğinin benzerliği, kadın rahmi ile yerin bağrının özdeşleştirilmesine neden olmuş, tarım üretiminde kadın önemli bir konum edinmiştir. Canlı ve üretken olan yerden biten her şey yaşam doludur ve geldiği yere tekrar dönen her şey yeniden yaşam bulur.

Homo-humus (toprak insan) terimi ‘insan ölümlü olduğu için toprak olacaktır,’ biçiminde değil, farklı bir biçimde algılanmalıdır: insan canlı bir yaratıktır, çünkü yerden gelmiştir, *Terra Mater*’den doğmuştur ve ona geri dönecektir. Âdemoğlunun yok oluş ve var oluş olarak nitelendirdiği hadiseler yeryüzü Ana’nın faaliyetlerinin iki döneminden başka bir şey değildir. Yaşam, yerin rahminden çıkmaktır, ölüm ise bir anlamda “yuvaya” dönüştür. Vatan toprağına gömülme arzusu kendi toprağına duyulan bir mistik aşkın, bu kendi yuvasına geri dönme ihtiyacının kutsal olmayan biçimidir.⁷⁵



Resim 1.13. Antik Anadolu’da Hoker pozisyonunda ölü gömme biçimi.

⁷⁴ Çağlar, 148,149.

⁷⁵ Eliade, 255.

Tarih sahnesinde beliren Neandertal, ölümden sonra yeniden doğum inancını ölüme karşı koymuştur. Ölüyü gömme törenlerinde, mezara şifalı olduğuna inanılan otlar konulduğu, ölümün tıpkı anne karında yatan cenin (=hoker⁷⁶) pozisyonunda yatırıldığı gözlemlenir (Resim 1.13). Büyük bir olasılıkla, ikinci bir yaşam adına şefkatli, cömert toprak ananın rahminde bir gebelik sürecinin varlığı bu mitosun ana konusu olmuştur.⁷⁷

Toprak elementini düşündüğümüz zaman doğal olarak akla kayalar gelir. Tüm varlıkların ana maddesi olarak toprak; kum, çamur ve demir cevheri olabilir, ama her şeyden önemlisi, rüzgâr ve dağların karşısında meydan okurcasına, cesurca ve kımıldamadan dikilen dayanıklı kayadır. Kaya, sismik basıncın etkisinde kalmadığı müddetçe ne sallanır, ne takırdar ne de titrer.

Elementler çok iyi-güzel gibi gelse de illaki kötü tarafları da vardır: su, seller tsunamiler; havalar, kasırgalar; ormanları, güzellikleri yakıp yok eden ateş ise kontrolden çıkmış, çıldırmış bir yangındır. Oysa toprak elementi diğer üç elementin yanında sağlam, ağır ve de güvenilir hatta biraz da sıkıcı kalır. Eskiden insanlar için toprak unsuru, sabit ve hareketsiz bir yerli kayaydı. Toprağa psikolojik bir yakınlığı olanların güvenilir ama inatçı, dik kafalı ve bir tartışmanın içine çekilmeleri mümkün olmayan kişiler oldukları söylenir. Bu kişiler sabırlı ve düzenlidirler. Tabi toprak tümüyle hareketsiz ve sakin değildir. Aslında ayaklarımız altında sürekli hareket halindedir; sadece bu işi son derece ağır yapar. Bazen de bu hareketler büyük felaketlere neden oluyor. Depremler, eski Japonlara göre devasa bir yılan balığının kuyruğunu hareket ettirmesi; Moğollara göre ise üzerinde yaşadığımız dünyayı alttan destekleyen devasal bir kurbağanın tökezlemesi neticesinde oluştuğu sanılmaktaydı. Kızılderililerde öfkeli tanrıların işi olduğunu savunuyor; eski Yunanlılar ise bunları öfke krizlerine giren üç çatallı mızrağını denizin dibine vuran deniz Tanrısı Poseidon'nun işi olduğunu sanıyorlardı.

Ayrıca toprak, bilim, teknoloji, sanat ve askeri sanayinin elementi olarak biliniyor.⁷⁸ Teknolojinin ve sanatın toprak sayesinde ilerleyip geliştiğini, mimarının toprağa bağlı olduğunu, özellikle de ilkel aletlerin taştan yapan insanlar gelişim gösterdiği uzun zaman dilimlerinde toprağa bakarak adlandırmalarından da anlayabiliriz.

⁷⁶ **Hoker:** Bir ölü gömme biçimidir. İlk defa Paleolitik dönemde neandertal gömülmelerinde denk gelmişti. <http://www.uludagsozluk.com/k/hoker-pozisyonu> (03.1.2015)

⁷⁷ Gezgin, 15- 39

⁷⁸ Rupp, 288-294.

Taş devri, cilalı taş devri, tunç devri, demir çağı vs. belki de toprak unsuru olmasaydı bu gün ne antik dünyanın yedi harikasıdan, ne sanat eserlerini seyreden insanların hayranlıklarından ne de modern sanatçıların kendilerini ifade edebilmelerinden söz ediyor olabilirdik.

Sonuç olarak, evrenin ve insanın yaratılışı hakkında eski dönemlere ait düşünceleri, sembolik bir anlatım ile günümüze ulaşmasını sağlayan mitoloji, ilk insan toplulukları içinde dinsel esaslar anlamı taşımaktaydı. İlkel insanlar mitler aracılığıyla varlık ve doğa sırlarını açıklamakta ve yorumlamaktaydı. Daha sonra semavi dinlerin kabul görmesi ve ardından bilgi kaynaklarının çoğalması ve modern dönemin başlamasıyla mitler yavaş yavaş inanç boyutunu kaybetmiş sadece sembolik değeri olan söylenceler halini almıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

RÖNESANSTAN GÜNÜMÜZE SANAT TARİHSEL SÜREÇTE DÖRT ELEMENTİN SEMBOLİK DEĞERİ

Sanatın tarihçesini ‘Mağara Resimleri’nden başlatmak, bugün tüm sanat tarihçilerinin üzerinde görüş birliğine vardığı bir konudur.⁷⁹ İnsanların ilk sığınağı olan mağaraların gizemli kör karanlıklarında doğayla olan mücadelesinden doğan stratejiler, planlar ve arzuların sembolik bir dille ortaya koyulmasının ardındandan, insanın akli ve emeğiyle ardarda biçimlendirdiği ürünlerin tümü okunulası işaretler olarak kıymetlendirilmiş ve gelecek kuşaklarca sanat değeri taşıyan ürünler olarak kabul edilmiştir. Mağara resminden Rönesans’a değin binlerce yıllık süreçte, belli bir birikim sonucu açığa çıkan, insan aklının nerede olursa olsun aynı yoldan ilerlediğini gösteren tüm bu ürünlerin sanat icra etmek adına ortaya koyulmadığı anlaşılmıştır.

Bu durum nedeniyle, konumuz kapsamı alışıldık bir biçimde, Rönesansı bir başlangıç olarak ele almayı gerektirmektedir. Mağara resminden Rönesans’a değin süreçten kısaca bahsetmek gerekirse, bunu Umberto Eco’özetle şöyle aktarır; “*Eskiler şu mantığı yürütmüşlerdir: doğada nasılsa, sanatta da öyle olmalıdır. Oysa çoğu durumda doğa dört parçaya bölünmüştür. Dört o halde temel sayıdır. Dört sayısı ana yönlerin, rüzgârların, ayın safhalarının, mevsimlerin sayısıdır, dört Timaios ateş tetrahedronunu oluşturan sayıdır ve Âdem (Adam) dört harfle yazılır öyleyse kollarını açan bir adamın genişliği yüksekliğine eşit olduğundan; böylelikle taban ve yüksekliğiyle ideal kareyi meydana getirdiğinden, Vitruvius’un da düşündüğü gibi, insanın temel sayısı da dört olmalıdır. Bazı dillerde “dörtgen” sözcüğünü ahlakın da kuşku duyulmayacak bir insanın sembolü olarak kullanması gibi, dört sayısı da ahlaki kusursuzluğun sayısı olmalıydı.*”⁸⁰

2.1. RÖNESANSTAN ROMANTİZME DEĞİN SÜREÇTE YERSEL OLANDAN GÖKSEL OLANA DEĞERLER HİYERARŞİSİ

Avrupa tarihinde Rönesans, Orta Çağ’ın bitmesinden sonra modern dünyanın şafağına geçişinin temsili olarak kabul edilir. “Rönesans” terimi “yeniden doğuş”

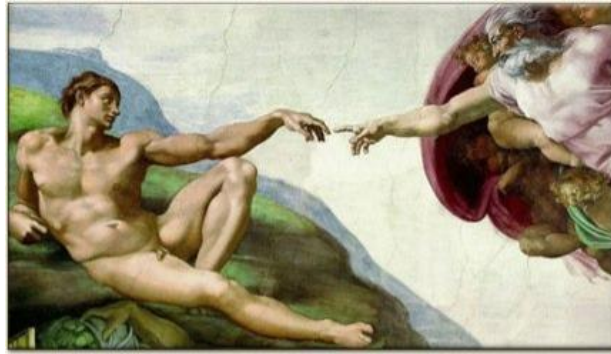
⁷⁹ Sıtkı M. Erinç, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ütopya Yayınları, Ankara 2013, 9.

⁸⁰ Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Yayıncılık, İstanbul 2012, 77.

anlamına gelir ve aynı zamanda Yunan –Roma entelektüel ve sanatsal hazinelere gösterilen ilginin yeniden dirilişidir. Batıda karanlığa gömülen Platon, Aristoteles, Cicero, Homeros gibi klasik yazarların eserleri tekrar keşfedilir ve insanlığa, insanın başarılarına öncelik veren bir hümanist dünya görüşü serpilir. Dinsel bilgi hiçbir şekilde reddedilmemekte - Hristiyan ibadetleri ve sembolojisi Rönesans sanatçılarına ilham kaynağı olmaya devam eder – bu yaklaşım, Tanrı'nın yardımı olmadan insanın hiçbir şey başaramayacağı konusunda ısrarlı olan Orta Çağ kilisesinin öğretileriyle uyuşmamaktadır.⁸¹

Sanat tarihi sürecinde, Rönesans'la başlayan ve çeşitli etkenlerle büyüyen yenedünya görüşü, sosyal, ekonomik, bilimsel ve teknik gelişmeleri kapsayan olaylar sonucunda meydana gelmiştir. Sanat akımları da toplumsal gelişime paralel olarak ortaya çıkıp, gelişmiştir. Rönesans felsefesinin belki de gündeme getirdiği en temel sorun insan sorunu olmuştur.

Rönesansın büyük ustalarından Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* (Resim2.1) isimli resmi, basit olduğu ölçüde ustalıkla bir kompozisyonudur. Âdem'in toprağa bağlı dünyası ile Tanrı'nın kendisine yeten kutsal gücünün yanyana getirildiğini gözlemliyoruz. Bu iki figür birbirine dokunmaz ama Tanrı'nın parmağından topraktan yarattığı Âdem'in parmağına geçen kutsal ruh-kıvılcım hissedilmekte ve tanrı ile insan arasındaki ruhani bağlantı ifade edilmektedir.



Resim 2.1. Michelangelo, *Âdem'in Yaratılışı*, Fresk, 1508-12, Vatikan, Roma

Kutsal kitaplardan alınıp işlenen bir başka konu topraktan yaratılan Âdem ve ona eş olarak yaratılmış Hava'nın cennetten kovuluş sahnesidir. Kutsal kitaplara göre Tanrı, Âdem'i yaratırken toprak unsurunu tercih etmiş ve daha sonra da ruh üflemiş ve Havva'yı

⁸¹ Farting, 150.

ise Âdem'in sol kaburga kemiğinden yaratmıştır. Bu sahneleri ustaca işleyen sanatçıların başında gelen ve Massaccio olarak anılan, Tommasodi Ser Giovanni di Mone Cassai (1401-1428)'nin *Âdem ve Havva* (Resim 2.14) kompozisyonu, onun figürlere nasıl can verdiği konusunda tipik bir örnek olmaktadır. Gölge-ışıklı yüzey üzerinde figürleri kusursuz bir biçimde öne çıkarma, Âdem ile Havva'nın bedenlerinde açıklı-koyulu renklendirme ile vücut duruşu, yüz ve ellerindeki anlatım sayesinde, konunun gerektirdiği yani cennetten kovulustaki dramatik etki sağlanmıştır.⁸²



Resim 2.2. Masaccio, *Cenneten Kovulma*, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, 1424-27



Resim 2.3. H. B. Grien, *Çağlar ve Ölüm*, t.ü.y.b, (151x61 cm), 1541-44, Prado Müzesi

Rönesans sanatçılarından Hans Baldung Grien (1448-1545) 'in *Çağlar ve Ölüm* isimli eserinde Hristiyan ahlakına uygun olarak işlenmiş konu hayatın dört evresi ile ilgilidir; bebeklik, gençlik, yaşlılık ve ölüm temalarının işlendiği bu dört evrede arka plandaki şeytani kulede ateşler yanmakta, kel, dişsiz ve karnı solucanlarla dolu betimlenen ölüm, elinde bir kum saati tutmakla birlikte, yaşlılığı koluna takmış götürmeye çalışmaktadır. Yaşlılık ise gençliği kıskançlıkla süzüp, çirkin bedenini örtme gayreti içindeyken, gençlik güzelliğinin farkında bir eda ile izleniyor olmasını seyretmektedir. Resmin ön planında sol alt köşede, geleceği görme yeteneğine sahip

⁸² Eyigör Pelikoğlu, *Çağdaş Sanat Yorumu Ders Notları* (Yayınlanmamış), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum 2006.

baykuş ve onun arkasında, resmin sağ alt köşesinde yerde yatan bir bebek, izleyiciye bir süreç olarak yaşamı sorgulatmaktadır. (Resim 2.3)

İlginçtir, Michelangelo, Massaccio ve Hans Baldung Grien'in eserlerinde gözlemlediğimiz, cennetten yeryüzüne, yaşanılan dünyadan öte dünyaya evrilen serüven, Rönesans'ı niteleyen üç temel unsuru belirginleştiriyor; 'disiplin', 'denge' ve 'uyum'. Resimlerden okunan bu üç temel nitelik, rönesansa özgü dünyevileşmeye ve yerleşecek olan bilimsel bakışı ispatlamaya olanak sağlıyor.



Resim 2.4. Stanza di Raffaello, *Atina Okulu*, fresk, 1512-11, Vatikan, Roma

Rönesansın büyük ustalarından Stanza di Raffaello (1483-1520)'nin en ünlü eseri *Atina Okulu* (Resim 2.4) resmi, denge ve uyuma bağlı bir sanatçının eseri olduğunu açıkça ortaya koyar. Özgün yeri, beşeri bilimlerin felsefe, teoloji, şiir ve hukuk olmak üzere dört dalı ile dekore edilmiş Papa Julius II'nin Kütüphanesinin felsefeye adanmış bölümü olan bu eserin merkezinde, Platon ve Aristoteles bulunur. İdealist felsefenin kurucusu Platon parmağı ile yukarıyı, göğü yani idealar dünyasını işaret ediyor, Platon'nun öğrencisi Aristoteles ise yer ile gök arasına işaret ediyor. İki felsefeci de Atina Okulu freskinin tam merkezinde yer alarak, kendi dışındaki figürlerden ayrı ama onlar sayesinde daha fazla dikkat çekiyor. Platon'nun üzerindeki havayı sembolize eden mor ve ateşi sembolize eden kırmızı giysiler var. Aristoteles ise kahverengi ve mavi kıyafetleriyle toprak ve suya atıfta bulunuyor ve de ikisinin ağırlığı eşitleniyor.

Yerle gök arasındaki konumunu ayaklarını yere basarak sağlamlaştıran insan, kendinin bir diğer ötekinin gözünden nasıl görüldüğünü sorgulamaya başlamış, bu bir

anlamda özne olmanın, eşsiz olmanın sanatsal görünümünü yaratmıştır. Bu sanat tarihsel süreçte, resim türü olarak portre'nin ortaya çıkışı anlamına gelmiştir. Kuzeyli sanatçı Lucas Cranach'ın (1472-1553) Dr. Cuspinian ve eşi Anna Putsch'un portreleri (Resim 2.5, Resim 2.6) Rönesans döneminin en başarılı örnekleri olarak değerlendirilmeler bile konumuz bağlamında dikkate değer örneklerdir. Dr. Cuspinian portresinin sağ üst köşesinde görülen 'baykuş', tanrıça Athena'nın bilgeliğini ve dolayısıyla Dr. Cuspinian'ın hümanistliğini simgelemekte, Dr. Cuspinian'ın eşinin portresinde görülen papağan ise 'masumiyet' ve 'saflık'ı sembolü olmakta, portrelerin karakterleri belirginleşmektedir. Genç çiftin birbirlerine göre kişilik özellikleri ise, Dr. Cuspinian'ın sağ yanındaki geri planda sembolü su olan 9 musa=ilham perisi ve Anna Putsch'un arkasında solda ise yanan ağaçlık dikkat çekmektedir. Yunan biyografici Plutarch (46-120)'a göre, su dişidir, ateş ise erkektir. Yaşlı Lucas'ın bu bilgiye dayanarak, Dr. Cuspinian'ın portresinde 'su', Anna Putsch'un portresinde 'ateş' kullanması, erkek ile dişi arasındaki ayrımı simgelemenin yanısıra ikisinin birbirlerine uygun olduğunun ispatı olmaktadır.⁸³



Resim 2.5. Lucas Cranach, *Dr. Johannes Cuspinian*, 1502-03, Özel Koleksiyon



Resim 2.6. Lucas Cranach, *Anna Putsch*, 1502-03, Özel Koleksiyon

Uzun zamandır sanat tarihçilerinin kafasını karıştıran, doğa gözlemine dayanılarak gerçekçi bir biçimde resmedilmiş ilk manzara olarak kabul edilen, Giorgione' (yaklaşık 1447-1510)'nin *Fırtına* (Resim 2.7) resmi, olasılıkla Gabriel Vendromin tarafından, kendi ailesinin de içinde yer aldığı Padova'nın geri alınışını anmak üzere sipariş edilmiş

⁸³ Anonim, *Art Museum Rönesans*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2004.

bir resimdir. Resmin ismi, bir fırtınanın geleceğinin habercisi gibidir. Buradaki fırtına sembolizmi, büyük olasılıkla siyasal karışıklığın göstergesidir. Bazı otoritelere göre, asker ve emziren anne ile Matta İncilinde anlatılan “Mısır’a Kaçış” simgelenmekte, diğer bir grup için kadın ve erkeğin Hava ile Âdem’i ve bebek ise çiftçi oğulları Kabil’i simgelemektedir. Bir başka yorum daha olasıdır; oğlunu emziren su perisi Lo ve Tanrı Merkür resmedilmiştir. Veyahut resmin hiç bir edebi kökeni olmaksızın, izleyicinin gözü, figürleri geride bırakıp derinlerinde kalan nehri takip ederek şimşeklerle dolu gökyüzüne ulaşmakta, fırtınalı gökyüzü ile dramatik, sarsıcı, gergin bir atmosferin varlığından söz edilebilmektedir⁸⁴



Resim 2.7. Giorgione, *Firtına*, t.ü.y.b., (83x73cm.), 1508, Venedik Akademisi Galerisi

Flaman ressam Pieter Breugel (1525-1569)’in *İkarus’un Düşüşü* (Resim 2.8) adlı resmi, her ne kadar Yunan mitolojisinde mumdan yaptığı kanatlarıyla uçabilen, ancak güneşin sıcaklığıyla kanatları eriyip denize düşen, karakterinin ismini taşısa da daha çok uçsuz bucaksız bir manzara resmi olarak dikkat çekmektedir. Eserin merkezinde saban ile toprağı süren bir köylü ve köylünün hemen yanındaki çalılıkların arasında bir kafatası, yan tarlada koyunlarını otlatan bir çoban, hemen yanıbaşında başlayan deniz, limanda yelkenlerini şişirmiş ilerlemekte olan bir gemi görülmekte, tümü resmin yarısını kaplamaktadır. Çaprazlamasına yerleştirilmiş bu alanın sağında tek başına bir balıkçı, solda yukarda bir liman şehri silueti yer almaktadır. Balık avlıyor olması muhtemel olan sırtı dönük adamın, hemen ötesinde her an biraz daha batmakta olduğu hissi veren bir çift

⁸⁴ E. Linda Buchholz, vd., *Sanat*, (Çev.: Derya Nükhet Özer), NTV Yayınları, Çın 2012, 163.

bacak olması, dolayısıyla, onun İkarus'un babası olabileceği fikri doğmaktadır. Resmin merkezinin biraz üstünde gemi silueti ve onun da solunda buzulların olması, ufuk çizgisine gömülmekte olan güneşin sıcaklığını adeta yok etmektedir. İkarus'tan tek emare, batmakta olan bacaklar ve batan güneşin soğukluğu arasında bir bağ kuracak olursak, sanatçının, gözü önündeki toprak, hava, su ve ateş ile sembolize edilen doğa gerçeğinin esiri olduğu, özgürlüğün onu zerre kadar ilgilendirmediği sonucuna ulaşmaktayız.



Resim 2.8. Pieter Breugel, *İkarus'un Düşüşü*, t.ü.y.b., (73 x 112 cm.), 1558, Brüksel Güzel Sanatlar Müzesi.

Rönesans sanatında Antik mirastan yararlanma davranışı, tanrı ve tanrıçalar olarak kişileştirilmiş doğa olaylarının sembolizminden faydalanarak dış dünya gerçekliğinin algılanması ve anlamlandırılması amacından doğmaktadır. Örneğin, birbirinden farklı iki Rönesans sanatçısı, *İlkbahar* (Resim 2.9) adlı çalışmasıyla İtalyan ressam Sandro Botticelli (1445-1578) ile *Dört Element* (Resim 2.10)'i bir seri olarak resmeden Flaman ressam Joachim Beuckeleer (1533-1573/4)'i yanyana getirdiğimizde, Rönesans sanatçısının skolastik düşüncenin dogmalarından kopuşu ve nesnel dünyanın bilgisinin derlenip toplanmasıyla bilimselliğe yönelimini gösteren bir değişim olduğunu açıkça gözlemliyoruz. Bir başka açıdan, öznenin bireyin maneviyatının, maddi alemde yer edindiği konumu ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, Botticelli'nin resmin sağında, batı rüzgârı Zefirus, bir su perisi olan Chloris'i kovalamaktadır. Zefirus ona sarıldıktan sonra Chloris, tanrıça Flora'ya dönüşür. Ortada Humanistas'ı simgeleyen ilkbaharında temsilcisi Venüs, onun üstünde de gözleri bağlı Küpid vardır; Venüs doğanın üretken güçlerini temsilcisi ve aşk tanrıçası olarak temsil edilir. Venüs'ün solunda Üç Güzeller, en sonunda ise bulut yani gerçeği gizleyen örtüyü ortadan kaldıran haberci tanrı Merkür vardır. Bunu

mevsimlerin zamansal ilerleyişi olarak okumak da mümkün görünmektedir. Şubat'tan (Zefirus)' başlayarak bahar, yaz ve Eylül'ü (Merkür) yani, mevsimlerin döngüsel betimlemesi olduğunu farkederiz.⁸⁵ Joachim Beuckelear'ın insanları, havadan, karadan, sudan gelen dünya nimetleri ile dolu olan bahçede, pazarda, limanda günlük uğraşlar içerisinde. Zerafetten yoksundurlar. Etraflarındaki ürünlerin sergilenmesinde olduğu gibi, yapmacık bir poz içinde, nesnellik arz etmektedirler. Esasen, burjuva yaşantısının zenginliğinin sembolü olan natürmortların bir resim türü olarak ortaya çıkışının, pazarlarda toplanan ürünlerin mutfaklarda dönüşüm geçirerek sindirilmesinin ekonomi politığının sanatsal tezahürü ile karşılaşırız.



Resim 2.9. Sandro Boticelli, *Bahar*, 1478, Uffizi Galerisi, Floransa



Resim 2.10. Joachim Beuckelear, Dört Element serisi, Toprak, Su, Hava ve Ateş, 1559-70, Londra Ulusal Galerisi

⁸⁵ Farthing, 158.

Bilindiği üzere, sanat yapıtları iletişim kurma, ileti aktarma, bilgi verme amacı güdülerek, temsil yada simge düzeyine taşıyan göstergedirler ve kişiler arası, giderek de nesiller arası uzlaşımsal sürekliliği sağlarlar. Başka bir şeyi temsil eden edim ya da şey olarak bir simgenin rastlantısal, nedensiz bir belirtke olarak işlevi ise gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiden doğmaktadır.⁸⁶

Burada, döneme egemen olan anlayışın Rönesansın öncesinde Ortaçağ'ı yok sayma, sonrasında Maniyerizm'i görmezden gelmesi durumundan, ifade edilemeyenin kendini sembollerle ortaya koymasının öneminden bahsetmek uygun olacaktır. Geç Rönesans sanatçılarından El Greco'nun (yaklaşık 1514-1614) "Laokoon ve Oğulları" (Resim 2.11) adlı çalışması İspanya'da Karşı-Reformasyon döneminde mistik dindarlığın egemen olduğu bir dönemde yapılmıştır. Laokoon ve oğullarının içinde yer aldığı atmosferde garip, ürkütücü, gizem dolu bir hava dikkat çekmektedir. Eserdeki esrarengiz beyaz ışık, sahneyi bir şimşegın aydınlattığı fikrini uyandırmakta ve bu dramatik etki, uzaktaki uğursuz kara bulutların içinde yer alan beyaz renkle pekiştirilmektedir. Resimde ayrıca, rüyayı andıran özellikler de vardır. Ön plandaki kayalar ve ufuktaki bulutlar şekilsizdir; tuvalin sol tarafındaki bulutlar ve ufuk çizgisi neredeyse birbirinin içine geçmiştir. Sanatçı koyu tonlara boyadığı gökyüzü ile adeta rahip ve oğullarının çektiği ızdırabı daha da derinleştirirken, her an yağmur yağacağı hissi yaratılarak ortam huzursuzluğa boğulmaktadır.⁸⁷ Laokoon ve oğullarının olacıklardan haberdarmışçasına, tedirgin ruh hali içerisinde oldukları ufuktaki şekilsiz ve kaotik hava ile simgelenmiştir.



Resim 2.11. El Greco, *Laokoon ve Oğulları*, t.ü.yb,(137x172 cm.), Washington Ulusal Sanat Müzesi

⁸⁶ Nevin Keser *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayıncılık, Ankara 2009, 314.

⁸⁷ Farthing,203.

17.yüzyıl Avrupa'sı özellikle Roma, zenginlik, ihtişam, güç, savurganlık dönemi olarak değerlendiriliyor. 17.yüzyıl Barok sanat anlayışı, dinsel inancın ve kilisenin dünyevi gücünün artmasıyla bir araç olmuştur.⁸⁸ 1618-1648 yılları arasında Avrupa'yı bir veba gibi saran mezhep kavgaları ve buna bağlı olarak iç savaşlar, insanların hunharca katledip, psikolojik olarak bitap düşmelerine neden olmuştur. 30 yıl süren bu olayların savaşın etkisiyle onları din tüccarlığına yöneltmiştir. Uyanık soylular yani prensler kendilerine zarar gelemeyecek fıkriyle öte dünyanın onlara mutluluk vaatlerinde bulunan Katolik mezhebi ile imparatorlukların güçlenmesine sebebiyet vereceğini anladıkları için işbirliği yapmayı seçerler. Ve kaçınılmaz son olur ve din ile siyaset birleşir... Dine dört elle sarılan halk, ibadethane ve mahkeme salonların dini yeminle yapılması mahkeme salonlarına ne kadar değer verdiklerinin göstergesi olarak biricik sanat eserleriyle doldurdular. 30 yıl savaşlarının bitimi Barok dönemin gelişme gösterdiği zaman sayılır. Aslında 17. Yüzyıla baktığımız zaman üç üslup içiçedir, bunlar Maniyerizm Barok, Geç Barok'tur ve Maniyerizm'in özellikle bozduğunu düzelten ya da tekrar geri getiren Barok, iyimser, coşkulu ve enerji ile doludur.



Resim 2.12. Peter Paul Rubens, *Dünyanın Dört Yönü*, t.ü.y.b., 1612-14, Viyana Sanat Tarihi Müzesi

Barok dönem Flaman resminin en önemli temsilcilerinden Peter Paul Rubens (1577-1640)'in *Dünyanın Dört Yönü* (Resim 2.12) isimli çalışması, Asya, Amerika, Avrupa ve Afrika kıtalarının temsildir. Aynı dönemde Romada Bernini'nin yapmış olduğu "Dört Nehir Çeşmesi" (Resim 1.1) adlı havuz heykellerinin kanlı canlı hallerini görür gibiyiz. Afrikayı temsilen Nil nehri, arka solunda Avrupa'yı temsilen Tuna nehri,

⁸⁸ Robert Cumming, *Görsel Rehberler Sanat*, İnkılap Kitapevi (Çev.: Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya), Çin 2006, 163.

sağda Asya'yı temsilen Ganj nehri ve arka da Amerika'yı temsilen Rio de Plata nehri, birer tanrı olarak, tanrıçaları ile birlikte dinlenirken resmedilmiştir. Ayrıca, sol altta timsahla oynayan küçük melekler ve sağda yavrularını emziren kaplan yer almakta, bu dinlemenin ardından heran bir enerji patlaması olacağının ipuçları verilmektedir. Nil nehri tanrısının sopasını sıkıca kavradığı gölgeliğin arkasında yer alan mavi gökyüzündeki bulutlar bu düşüncemizi destekler niteliktedir.

Genellikle ışık, renk ve yaşama sevinci ile dolu büyük boyutlu göz kamaştırıcı resimlerinde ihtiras ve arzuyu, görkemli bir şekilde yapıtlarına aktarmış olan Rubens'in *Son Yargı Günü* (Resim 2.13) adlı, insan yığınınından oluşan kompozisyonu oldukça büyüleyicidir. Birçok ilkel din, mitoloji ve semavi dinlerde karşımıza çıkan kıyamet günü tasviri, burada Rubens'in eserinde anıtsal bir boyuta taşınır. Resim çok büyük değildir ancak, resim içinde yaratılan gerilim, bir tüy hafifliğinde yüzercesine göğün en üst katına doğru çekilme ile yerin en dibine batacak ağırlıkta et yığını olma arasında gidip gelen burgaçvari bir hareketle tüm dünyaya yetecek bir enerji patlaması anı yaratmaktadır. Kompozisyonun en tepesinde kendine inananları cennette karşılayan Hz. İsa ve Hz. Meryem, sağ alt köşede yeralan cehennemî bir kızılık izleyiciden ödüllendirilme ve cezalandırılma muhasebesinin talep edildiğini düşündürmektedir.



Resim 2.13. Peter Paul Rubens, *Son Yargı Günü*, t.ü.y.b., (120x183 cm.)
1577-1640, Münih Alte Pinakothek.

Rubens'in cenneti ya da cehennemi nihai bir sonuç olarak değil, son yargı günü gelmeden evvel yaşanan bu dünyada bir yol ayrımının olduğunu bildirdiği ve seçilen yolun ardından gelecek ihtimalleri ima ettiği anlaşılmaktadır. Sarı sıcak tonlardaki çıplak bedenler arasındaki siyah, beyaz, kırmızı ve mavi kumaşlarla örtülü yarı giyinik bedenlerin varlığı, bu dünyadan öte dünyalara gidişin olasılıkları olmaktadır.



Resim 2.14. Nicolas Poussin, *Arkadyalı Çobanlar*, t.ü.y.b., (85x121 cm.) 1637-38, Louvre Müzesi.

Son Yargı Günü resmindeki ruh hali ile benzeşen bir diğer örnek, Fransız klasist ressam Nicolas Poussin (1594-1665)'in *Arkadyalı Çobanlar* (Resim 2.14) isimli eseridir. Antik dönemlerde çobanların yaşadığı yeryüzü cenneti olarak nitelenen bir bölge olan Arkadia –Yunanistan'da Mora yarımadasının orta kesiminde dağlık bir bölgenin adıdır-manzarasında yer alan dört figürden oluşmaktadır. Resimde, çobanlar gezinirken bir mezarla karşılaşırlar, üzerine kazınmış olan yazı dikkatlerini çeker ve okumaya çalışırlar. Mezar taşında, “*Et in Arcadia Ego = Ben Bir Zamanlar Arkadia'daydım*” yazmaktadır. Arkadia'da yani cennete bile ölümün mevcut olduğunun ifadesi, orada bulunan çobanların yazıdan etkilenme halleri, resmi izleyen kişilerce kendi ölümlerinin kaçınılmazlığı olarak algılanmaktadır.⁸⁹

Fransız sanatçı Georges de La Tour (1593-1652)'un *Mecdelli Meryem* (Resim 2.15) isimli çalışması da tıpkı Arkadialı Çobanlar eseri gibi çok derin anlamlarla yüklüdür. Mecdelli Meryem Katolik kilisesinin ilkelerine göre örnek bir tövbe kârdır çünkü Meryem kiliseye göre ahlaksız bir hayat sürmüştür. Resimdeki Meryem melenkoliktir ve zamanın

⁸⁹ <http://dolusozluk.com/?i=142654> (24.11.2015)

ruhuna uygun olarak felsefi bir meditasyon halindedir. Kasvetli bir odada, yarı karanlıkta kalmış vücudu ve sadece mum alevi ile aydınlatılmış gizemli yüzü ile Meryem, derinlerden gelen manevi bir sese kulak vermiş gibidir. Masadaki aynaya yansıyan mum, kasvetli ortamın tek ışık kaynağı durumundayken, Meryem'in ellerini üzerine koyduğu kurukafa yaşamın geçiciliğine gönderme yapıyor. Vanitas türü resimlerde görüldüğü üzere, resimde yeralan mum, ayna ve kafatası, bu dünya ile öte dünya arasındaki bağı kurmaya aracılık etmektedirler.



Resim 2.15. George de La Tour, *Mecdeli Meryem*, t.ü.y.b., (133x102 cm.), 1640, Metropolitan Sanat Müzesi

17. yüzyıl, din savaşları ve yüzleşmelerle geçmiş, yavaş da olsa, düşünce dünyasında değişimlere yol açmıştır. Sonuç itibarıyla, mantığı düşüncenin merkezine koyan Descartes'cı fikirlerden, Aydınlanma düşüncesinden beslenen 18. Yüzyılbilimde ve felsefede 'Akıl Çağı' olarak nitelendirilmiştir. Tüm sanatlarda ideolojilerin desteklenmesi yerine küçük çapta da olsa insan soyunun sıradan basit ihtiyaç ve özlemlerini karşılamak üzere nispi bir arınma ve zarifleşme sürecine girildiği bir süsleme stili olarak Rococo ortaya çıkmış, pekçok eleştiriye maruz kalıp, olumsuzlanarak sanatta çöküşten sözedilmiştir.

Kendinden önceki sanattan beslenen, süslü, ince ve gösterişli mimari bir stil olan Rokoko'da, resim sanatının dekoratif unsura dönüştüğü, özellikle de yaşamın mutluluğuna gölge düşürecek her şeyden kaçınıldığı, hastalık, ihtiyarlık ve ölüm gibi

gerçeklerin bile unutulmaya çalışıldığı görülür.⁹⁰ Narin dallar, zarif çiçekler, buketlerle kaplı hareketli resimlerde, zevk, neşe ve eğlence dolu yaşam zerafet içinde sunulur. Örneğin, Rococo ressamı Jean- Antoine Watteau (1684-1721)'nın *Kefen İçin Hac Yolculuğu* eserinde doğa ve insan, teatral bir sahneyi bütünleyen parçalar gibidir. Rubens'in renkleri, baharın gelişini, toprağın cömertliğini dile getiren cıvıl cıvıl renk cümbüşü haline gelmiş, şeker renklerine dönüşmüştür (Resim 2.16). Gözü oyalamaktan öteye gitmeyen bu tür resimler, zamanla, sanatın tekrar disipline, dengeye uyuma ihtiyaç duymasına ve yeniden klasisizminin benimsemesine olanak sağlamıştır.



Resim 2.16. Jean Antoine Watteau, *Kefen İçin Hac Yolculuğu*, t.ü.y.b., (129x194 cm.) 1717, Louvre müzesi



Resim 2.17. Angelica Kauffman, *Renk*, t.ü.y.b., (130 x 150.3 cm.), 1778-80.

⁹⁰ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, 146.

İsviçreli kadın sanatçı Angelica Kauffman (1741-1807)'ın *Renk* (Resim 2.17) adlı eseri, hafifmeşrep bulunan Rococo ile özlenen klasisizmin yanyana olduğu bir dünyayı betimler. Belden yukarısı çıplak ve elinde paletiyle gökyüzüne gökkuşağı çizen bir kadın, Yunan mitolojisinde gökkuşağı ile temsil edilen tanrıça İris'i hatırlatıyor. Tanrılar tanrısı Zeus'un insanlara güzel haberler iletmesi için kendisine yeryüzü ile gökyüzü arasında haber taşıma görevi verdiği ve Tanrıça Hera'nın yeryüzü ile iletişime geçmek istediğinde 'renkli elbise'sini üzerine giymesini istediği haberci olarak görevlendirdiği İris'tir. Yağmurlu havalarda, bulutların dağılmasıyla birdenbire ortaya çıkan güneş ışınlarının, havadaki su zerrecikleri ile buluşup, beyaz ışığın oluşturan yedi rengin açığa çıktığı bir doğa harikası olarak gökkuşağı, Yunan kültüründe, İris'in ölüm için iş başında olduğunun göstergesi iken, başka kültürlerde cennet ve bu dünya arasındaki köprü olmakta veya umut ve şans getiren güneşin dili olarak bilinmektedir.⁹¹

Anne Lous Girodet de Roussy-Trioson (1767-1827) *Danaë* (Resim 2.18) adlı çalışmasında, hayat verici bir başlangıç olan suyun ve toprağın buluştuğu, bereketin gün ışığına ihtiyaç duyduğu klasik bir konu, Tanrılar tanrısı Zeus'un güneş ışığı olarak güzeller güzeli Danaë'yi gebe bırakması miti olarak karşımıza çıkar. Burada Danaë, sağ elinde tuttuğu aynada gördüğü yansıması ile kendinden geçmiş haldedir. Zeus ise güneş ışığı yada bir damla su olarak değil, parıldayan altın sikke olarak yorumlanmıştır. Öyküde, hiç erkek çocuğu olmayan ve tahtının sahipsiz kalacağından korktuğundan tanrılardan erkek evlat dileyen Argos kralı, birgün hiç beklenmedik biçimde biricik kızı Danae'den üreyecek olan erkek çocuğun tahtının varisi olacağı haberini alır. Kral bu durumdan rahatsız olup korkar ve kızını tunç parmaklıklarla kaplı bir yer altı odasına mahkûm eder. Çok sıkı korunan Danae'ye ulaşmaya engel yoktur Zeus için. Bir gece yağmur olup gökyüzünden fırtınalar eşliğinde yerin dibine ta Danae'nin odasına bir delikten sızar ve onu Perseus'a gebe bırakır. Tıpkı Anadolu Yörüklerinde bebek sahibi olamayan kadınların, nisan yağmurlarını içerek gebe kalacağı inanışında olduğu gibi.

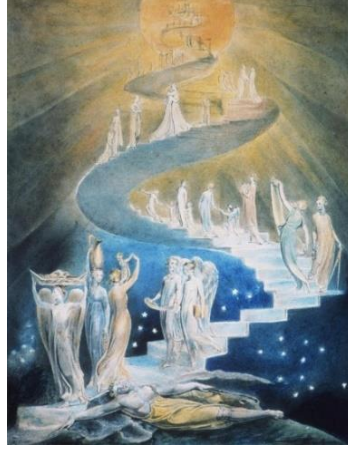
⁹¹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6kku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1> (18. 06.2016)



Resim 2.18. Anne Lous Girodet de Roussy-Trioson, *Danae*, t.ü.y.b., (170 x 87,5 cm.), 1799, Minneapolis Sanat Enstitüsü.

Romantizim temsilcisi İngiliz şair ve ressam William Blake (1757-1827) bazılarının tam anlamıyla deli olduğunu, bazılarının da garip ama zararsız biri olduğunu düşündüğü, kapalı bir hayat süren dindar bir insandı. Akademilerin resmi sanatını küçümseyen ve kurallarını kabul etmeyen sanatçının pekçok gravürü, kendi şiirlerinden güç alıyor, anlamını pekiştiriyordu. Blake'nin *Jacop's Ladder* (*Yakup'un Merdiveni*) (Resim 2.19) isimli eseri, beş kitaptan oluşan Eski Ahit'in birinci kitabı Tekvin⁹²de Yakup'un görmüş olduğu bir rüyaya dayanmaktadır; Yakup babası tarafından kutsanır, kendisine layık bir eş bulması için Harran şehrine gider. Geceyi geçirmek için konakladığında, yastık niyetine başının altına bir taş yerleştirir. Ve orada bir rüya görür. Rüyasında yer ve göğü birbirine bağlayan, üzerinde meleklerin olduğu bir merdiven görür. Orada birden Rab belirir ve bir evlat vereceğini, yerin tozu gibi soyunun kuzey, güney, batı ve doğuya yayılacağını açıklar. Resmin en altında boylu boyunca uzanmış, uykuya dalmış Yakup görülmekte, üstünde yorgan misali masmavi, yıldızlarla kaplı bir gökyüzü seçilmektedir. Gökyüzünün ardından ışık demeti saçan, güneşvari bir cennet mekanı en üstte yer almaktadır. Yakup ile güneş arasında spiral bir merdiven öte dünya ile köprü oluşturmaktadır. Merdivenden yukarı çıkan, aşağı inan, birbiri ile karşılaşan, birbirine eşlik eden pek çok figür yer almaktadır.

⁹² **Tekvin;** Toplam 50 baptan oluşur. Batılı dillerdeki adı Yunancada "yaradılış, doğuş" anlamına gelen Genesis kelimesinden gelir.[1]. İbrânice adı Bereşit, "Başlangıç" anlamına gelmektedir. Dünyâ'nın yaratılışını, Âdem ile Havvâ'yı, Cennet'ten kovuluşu, Hâbil ve Kâbil'i, Nuh Tûfânı'nı, Bâbil Kulesi'ni ve İbrâhim, İshak, Yâkup ve Yusuf peygamberleri anlatır. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tekvin> (14.12.2015)



Resim 2.19. W. Blake, *Yakup'un Merdiveni*, k.ü.kalem, sulu boya ve Mürekkep, (39x30 cm.), 1805, British Müzesi.

Güneşin dili olmasa da 'Aydınlanma' serüveninin en sadık tanığı, yaşadığı dönemin toplumsal gerçeklerinden hiçbir zaman kopmamış İspanyol ressam Francisco de Goya (1746-1828), Avrupa'nın feodaliteden kapitaliteye geçiş döneminde yaşadıklarını 3 Mayıs Katliamı (Resim 2.20) isimli eserinde trajik bir biçimde aktarmıştır. Resimde ilk dikkati çeken, ışık kaynağı bir fenerin yerine gecenin karanlığını geçiren gerçek bir yer değiştirmenin gerçekleştiğine tanık olunduğudur. Adeta, Gérard de Nerval'in Aurélia'sının dokunaklı bir anında "Evren kapkaranlık!" diye yankılanacak olan o haykırışın tanıklığıdır bu; Fransız askerlerinin yüzleri gizlenmiş, ayaklarının dibindeki iç karartıcı fenerin yaydığı ışık, aydınlanmanın işareti olmuştur. Yerde yatan kurban, estetikten uzaktır ve izleyiciyi daha aşağılara bakmaya zorlar ki, toprak kavgası için ölüme zorlanan bu insanlar birazdan toprağın bağrına gönderileceklerdir.⁹³



Resim 2.20. Francisco de Goya, *3 Mayıs Katliamı*, t.ü.y.b., (266x345 cm.), 1808, Prado Müzesi.

⁹³ Starobinski, 346-348.

Krallıkların imparatorluklar halini alması, sarayların olanca haşmetiyle gelişmesi, büyüyen kentlerde sefaletin başgöstermesi karşısında, Akıl Çağının insanı, insan aklının dinsel ve siyasi paradokslarını çözerek, evren ve dünyanın işleyişi hakkında insan doğasını açıklayabileceğine; kurulacak olan dengeli ilişkiler aracılığıyla batıl inancın, zulmün/zalimin, köleliğin kırılacağına ve de her haksızlığa dirençle karşı durabileceğine inanç geliştirecektir. Bir bakıma amansız karşıtlıkların, şiddetli savaşların ve büyük boyutlu toprakların ele geçirilmesi, akıl ve imgelemin bilimsel araştırmaların ve sanatsal yaratıcılığın-özgünlük-özgürlüğün yenedünyalara kapı açmasına neden olacaktır.

2.2. ONDOKUZUNCU YÜZYILDA (D)EVRİM GÜNEŞİ VE DİĞER ELEMENTLER

18.Yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl başı, iki aşamalı endüstri devrimiyle sanayileşmenin geliştiği ve makine gücünün toplumun biçimlenmesinde hiç şüphesiz rol aldığı bir zaman dilimidir. 19. yüzyıl boyunca giderek artan sayıda yeni icat ve keşiflerle beraber pozitif bilimlerde ciddi hamleler sahne almıştır. Sanayi devrimi köylerden kente göç edilmesine ve sosyal patlamaya neden olmuş, beraberinde birçok ülkede kentleşme hareketleri başlamıştır ve bu dönemde dünyadaki birçok kent nüfusu, bir milyonun üstüne çıkmıştır.

19. yüzyıl, sanatın özerkliğini hedefleyen yeni bir model olarak karşımıza çıkar. Romantizm'den Naturalizm, Realizm, Sembolizm ve Empresyonizme değin pekçok sanat akımı peşisıra gelişir. Politika ile bir ilişkisi yok gibi algılansa da aslında bu gerçek anlamda bir sanat politikasıdır. Çok önemli siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlere sahne olan 19. yüzyıl batı dünyası, birlik, bütünlük, bölünmezlik, eşitlik, özgürlük ideolojisini özümseyen sanatçının, sanat koruyucusu olmaksızın kendi müşterisini aradığı bir ortamda iç dünyasını yansıtabileceği, kişisel yorumunu ifade edebileceği bir ivme kazanmıştı.

Konumuz bağlamında bu dönemi örnekleyeceğimiz ilk eser, 1828 yılında Pompei'yi ziyaret etmiş Rus ressam, Karl Briullov (1799-1852)'un neoklasik tarzda resmettiği *Pompei'de Son Gün* (Resim 2.21) adlı eseridir. Pompei buluntularından esinlenen romantizm atmosferi, barok ışığın plastisizmi, figürlerde gözlemlenen trajedi ile yoğrulmuş bu resimde egemen olan neoklasik düşüncenin hem geçmişe hemde geleceğe bağlandığını görmekteyiz. Tarihi belge olarak arkeolojik buluntunun önemini,

doğa güçlerinin egemenliğinde aciz oluşu, jeofizik biliminin temellerini ve hatta Eski Ahit'te bahsedilen Sodom kentindeki cinsel sapkınlıklar yüzünden ateş yağmurları ile cezalandırılıp helak edilen Lut Kavminin kaderini gözlemlemekteyiz. Gökyüzü kararmış, görüş mesafesinin neredeyse sıfıra indiği, korku ve panik eşliğinde kaçışmaya çalışan insanları bekleyen korkunç son, ateşin yok edici cezalandırıcı yüzü olarak sunulmuştur; *“Karanlıkların hakkından gelen ışık, ölümün bağrından yeniden doğan yaşam, başlangıcına dönmüş dünya metaforları, 1789’a yaklaşırken kendilerini evrensel olarak dayatan imgelerdir. Bunlar yalın metaforlardır, çağı olmayan antitezlerdir, yüzyılların dinsel değerler ile yüklenmişlerdi fakat içinde bulunan dönemde tercihlerin tutkulu bir şekilde yöneldiği değerler bunlardı. Eski düzen simgesel ufalmayla karanlık bir bulut, kozmik bir afet görünümü almış olduğundan, buna karşı mücadele aynı simgesel dille kendine günışığının tekrar akın etmesi hedefi saptayabilirdi. Aklın ve duygunun barizliği ışık saçan bir yasa kuvvetine büründüğü vakit, bu zemin üzerinde temellenmeyen her tür otorite ve itaat ilişkisi artık karanlıktan ibaret olmaya mahkûmdur.”*⁹⁴



Resim 2.21. Karl Briullov, *Pompei’de Son Gün*, t.üy.b., (456,5x651 cm.), 1830-33, Moskova Rus Devlet Müzesi.

Burada, Yunan tanrılarının mekânı Olimpos dağında her daim yanan ve tanrılar tanrısı Zeus tarafından insanlığa yasaklanan ateşin Prometheus tarafından çalınarak insanlığa armağan edilmesi öyküsünü hatırlamak gerekir. Prometheus’un itaatsizliğinin kayalara bağlanma ve hergün bir kartal tarafından ciğerinin yenilmesi cezası ile cezalandırıldığı bu mit, aydınlanmanın, bilginin ve ilerlemenin kodlarının tanrılardan

⁹⁴ Jean Starobinski, *Özgürlüğün İcadı 1700-1779 ve Aklın Amblemleri* (Çev.: Haldun Bayır), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 230.

alınıp insanlara verilmesini ve edinilmiş bilginin miadının uzun sürmediğini hatırlatmaktadır.⁹⁵ İnsan bedeninin enerji deposu olan ve kendini yenileyen tek organ karaciğer olması ve ateşin sönmemesi için sürekli beslenmesi durumu arasında kurulan ilişki oldukça şaşırtıcıdır. Zeusun intikam ateşi ise hiç sönmeyecektir.

Ateş tanrısı Heophaïs'a su ve balçıktan bakirenin heykelini yaptırır ve kalbine ruh yerine Prometheus'un ateş çaldığı yerden aldığı bir kıvılcımı yerleştirir. Ona tanrıların armağanı anlamına gelen Pandora ismini verip, Prometheus'un saf kardeşi Epimetheus'a evlenmesi için dünyaya yollar. Prometheus'un tüm ikazlarına karşı gelip Pandora ile evlenir. Zeus Pandora'ya evlilik hediyesi olarak topraktan bir çömlek gönderir. Pandora büyük bir merakla açar ve tüm kötülükler insanlar için dünyaya yayılır ve son anda kapatır ki bu da insanlık için "Umut"tur; Kötülüğün yayılmamış olması umudu.(Resim 2.22)



Resim 2.22. John William Waterhouse, *Pandora'nın Kutusu*, t.ü.y.b., (152,x91cm.), 1896, Özel Koleksiyon.

Bilgi ağacının meyvesini yiyen Âdem ve Havva hikâyesi ile pekçok benzerlik kurabileceğimiz bu öykünün cazibesi, 19.Yüzyıl Avrupasında, İngiltere'de bilim adamı Charles Darwin'in insanın evrimini anlattığı Türlerin kökenini yayınlamasının ardından artmış olsa gerek. Yüzyıllardır Âdem ile Havva'dan türedik diyen insanoğlunun atasının maymun olduğu fikrini kolayca kanıksaması mümkün değildi. İflah olmaz 'öteki' olan kadının Neoklasisizm'in en bilinen sanatçılarından Jean Aguste-Dominique İngres (1780-1867) 'nin ünlü *Türk Hamamı* (Resim 2.23) eseri ile aşağı yukarı aynı yıllarda Realizm

⁹⁵ http://www.ahmetler.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1510:prometiusun-atesi&catid=32:huriye&Itemid=96 (19. 06.2016)

akımının öncü kurucusu Gustave Courbet (1819-1877)'nin *Dünyanın Kaynağı* (Resim 2.24) isimli resminin yapılmış olması tesadüf değildir.



Resim 2.23. Jean Aguste Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, Ahşap ü.y.b., (180x108 cm.), 1862-63, Louvre Müzesi.

Dünyanın Kaynağı'nda sanatçının cüretkâr bir tavırla betimlediği genital organ, basit bir imge değildir; kadının doğurganlığına, yaşamın başlangıcına ve insanlığın kaynağına dair çağrışımları ile adeta toprakanaya dönüşmüştür. Tıpkı tarih öncesi ve antikitede olduğu gibi kutsallaştırılmıştır. Sanat otoritelerince diğer uzuvlarından ayrı olduğu için pornografik bulunmuş olan bu eser, Ingres'in *Türk Hamamı*'nda kadınları dikizleyen oryantlizmin erotik-egzotizmine paralellik arzeder. Her iki göz, mahrem dünyaları keşfetme gayesindedir.



Resim 2.24. C. Gustave, *Dünyanın Kaynağı*, t.ü.y.b., (55x46cm.), 1866. Paris Orsay Müzesi.

Gustave Courbet'nin toplumcu gerçekçi konularla şekillenen Realizmi, kendinden önceki Romantizmin yaşamdan kopuk, toplumun sorunlarından kaçan yapaylığına karşı duruş olarak kendini göstermiştir. Realizmin amacı, günlük rutin hayatı önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenme ve bu eserlerin bir bilim insanının bakış açısına sahip

olarak, nesnel bir tutumla hareket etmesine dayanır. 1848 Şubat Devrimi ile baş gösteren sosyal, siyasal, ekonomik dönüşümler çerçevesinde gelişen köyden kente göç, hızlı nüfus artışı, verimsiz geçen hasat yılları halkın hem taşrada hem şehirlerde zor zamanlar yaşamalarına neden olmuş, sanatçılar, köylerde, tarlalarda, kentlerde, fabrikalarda, kenar mahallelerde yaşayan insanı sanatın konusu yapmıştır.



Resim 2.25. J.F. Millet, *Angelus*, 1857-59, t.ü.y.b.,(55,5x66 cm.)
Paris Orsay Müzesi.

Fransız sanatçı Jean François Millet (1814-1875)'nin *Angelus* (Resim 2.25) adlı çalışmasındaki realizm, politik bir bakış içermediğinden daha çok Natüralizmdi. Hayatını toprağa bağlı olarak sürdüren köylü sınıfı ve toprak sahipleri arasındaki ilişkiyi keşfetme eğiliminde olan sanatçı, *Angelus*'ta kıraç araziden topladıkları birkaç patates ile birlikte dua eden köylü çifti resmetmiştir. Arka planda ufuk çizgisinde belli belirsiz görünen kiliseden yükselen çan sesini duyduklarından işlerine ara vermiş olsalar gerek, sanatçı ironik bir biçimde edilen duanın mahiyeti üzerinde düşünülmesini talep etmektedir. Hz. Meryem'e İsa'ya gebe kalacağını müjdeleyen *Angelus* duasını okuyan bu çiftin, toprakta çalışırken öylesine bıraktıkları yabanın toprağa batık durması, el arabasına koyacak ürünün olmaması, topraklarının bereketsiz oluşunu ortaya koyuyor.⁹⁶

19.Yüzyılda, bilimsel teknik gelişmelere gözlerini kapayarak, tercihen mistisizme sığınma ve daha çok manevi dünyaya yönelme tavrı sanatta sembolizme yol açmıştır. John Everett Millais (1829-96)'nın *Ophelia* (Resim 2.26) adlı eserinde Shakespeare'in oyunundaki Ophelia karakterini kendisini teslim ettiği nehirde boğulmadan hemen evvel

⁹⁶ Burada kadının tarlayla özdeşleştirilişi, erkeklik organının sabanla, ekimin doğumla özdeşleştirilmesini gerektirmekte, bu tür eşleştirmeleri de ancak tarım kadar doğum olayının neden ve sonuç olaylarını bilen uygarlıklar yapabilmektedir. Örneğin, Avustralya dilinde, Sanskritçe'de, Asur dilinde erkeklik organı, kuyruk ve saban özdeş kelimelerdir. Kadın, çocuk doğuran, tarlayı süren anlamına gelmektedir..bknz; Eliade, 261.

şarkı mırıldanır iken betimlenmiştir. Ophelia'nın kollarının pozisyonu ağacın dalları gibi açık, dua eder pozisyonudur. Henüz ölmediği, yaşamının son anlarını beklercesine nehirde sürüklendiğini görüyoruz. Doğanın kucığına ölüme terk edilmiş Ophelia'nın mırıldanırkenki şiirsel ifadesinin, çeşitli anlamlara gelen çiçek sembolizminin hafızalara kazındığını görüyoruz.

Millet'e de gördüğümüz toprağın kavuşamadığı su dolayısıyla bereketin yokluğu ve suda akıp giden bedeni heba olan Ophelia'nın durma noktasına gelmiş yaşamının aksine, İngiliz romantizminin en büyük temsilcisi J.M. William Turner (1775-1851)'in *Fırtına'sı* (Resim 2.27) denizde fırtınaya tutulmuş bir geminin, çalkantılarla geçen 19.yüzyıl atmosferinde barınan dinamizmin sembolü olmasını sağlar. Öyle ki, 19.yüzyılın tipik bir sanatçını olan Turner, Odysseus gibi kar fırtınası ortasında kalmış bir yolcuydu. Fırtınayı resmedebilmek için kendisini geminin direğine bağlayan cesur sanatçı, sanatına ve kişiliğine değer katmaktadır. Rüzgar, bulut ve yağmurun devingen eylemleriyle değişen, gelişen, dönüşen Turner'ın resmindeki ışığın, rengin, boyanın titreşimleri doğanın ululuğuna gönderme yapan bir itina ile biçim kazanmaktadır.



Resim 2.26. John Everett Millais, *Ophelia*, t.ü.y.b., (876,2x111.8 cm), 1851-52, Londra Tate Galerisi.



Resim 2.27. J. M. William Turner, *Fırtına*, t.ü.y.b., (91x122 cm.), 1842, Londra Tate Galerisi.

19.yüzyıl başlarında, kar, yağmur, fırtına, gökgürültüsü, şimşek getiren vahşi doğa olayları, yaratıcı güç ve tanrısal ifade olarak tanımlanmış, kişileştirilmiştir. Yüzyıl ortasında, özellikle edebiyatta, -sık sık sahnelenen William Shakespeare'in *Fırtına* adlı eserinde olduğu gibi- fırtına kaderi tayin eden unsur olmuştur; Milano dükaliğe ait, sihirli bir adada geçmekte olan olaylar, adada mahkûm olmuş sihirbaz Prospero ile Miranda etrafında gelişmektedir. Hava ve rüzgârı pozitif anlamda kontrol edebilen Ariel adlı hava perisi ile toprak, ölüm ve şiddeti simgeleyen sakat, biçimsiz oğlu Kaliban'a sihir yapmayı öğreten Prospero, onları kendisine bağımlı hale getirir. Nihayetinde, hava perisi ve toprak, ölümü simgeleyen oğul sayesinde özgürlüğüne kavuşup eski mevkiini elde eder.⁹⁷

19 yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyılın başlarında bu konuda yazılanlara bakıldığında Baudelaire'nin savını güçlendirecek biçimde endüstri ile içiçe geçmiş bir yaklaşımın yerleştiği gözlenmektedir. Önce buharın, sonra motorun kullanılmaya başlanmasıyla hızla gelişen endüstri ve teknolojiye paralel, toplumsal altüst oluşlar ortaya çıkar. Alman sanatının önemli sanatçılarından Adolph Menzel (1815-1905)'i de derinden etkilemiş olan sanayi toplumunun sorunları, üretim ilişkileri, işçiler, köprüler, kum ocakları, kentselleşmenin insan bireyleri üzerindeki etkileri üzerine odaklanmış olan sanatçının *Demir Dökümhanesi* (Resim 2.28) resminde gözler önüne serilir.

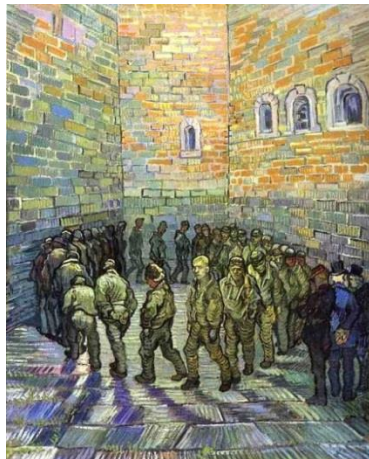
Adolph Menzel, Prusya'ya ait Güney Polonya'daki Chorzov Demir-çelik bölgesindeki işçilerin dramını resmettiği eseri ile provokatif modernizmi büyük oranda etki ettiği bilinmektedir. Mitolojik bir öykünmeyle, sonradan *Modern Zyklopen* (*Modern Kikloplar*) ismi verilmiş olan bu resimdeki fabrika işçilerinin sıkı, güç koşullarda ama kendine güvenen ve ateşin gücünden güç alırcasına resmedildiği görülmektedir. Gerçeğe elinden geldiğince sadık kalan sanatçı, ince detaylarla inandırıcılığını bir kat daha artırmış, ışık ve renk kullanımıyla, adeta Empresyonizmi önceden haber vermiştir.

⁹⁷ [https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C4%B1rt%C4%B1na_\(oyun\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C4%B1rt%C4%B1na_(oyun)) (23.06.2016)

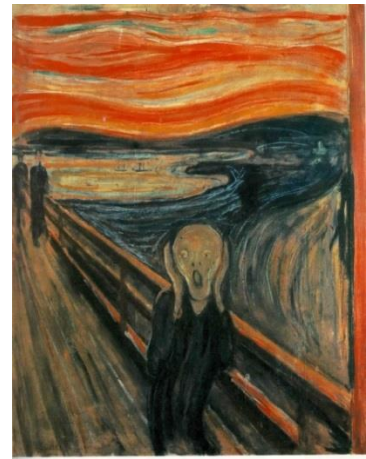


Resim 2.28. A. Menzel, *Demir Dökümhanesi*, t.ü.y.b.,(153x253cm.), Berlin Yeni Ulusal Galerisi.

19.Yüzyıl son çeyreğinde karşımıza çıkan Empresyonizm, görünen dünyayı ışık içerisinde eriterek ve renklere bölerek, duyumsal algıları kaydederek modern dünyaya özgü özne-nesne ilişkisini yeni bir biçim dili olarak sunmuşlardır. Empresyonistlere göre sanatçı, eserinde dış dünyada gördüklerini realist yönüyle değil kendi iç dünyasında uyandırdığı ana düşünceleri almalıdır. Kişisel yorum ön planda olmalıdır. Empresyonizm, felsefedeki olguculuğun karşılığı olarak görülür. Gerçek dünyanın birebir resmedilmesinin sonu gelmiş, kişinin duyumlarla algıladığı dünyayı alışılmış bir kurala bağlı kalmaksızın yaşantıyı ön görmüşlerdir. Bu sebeptendir ki empresyonistler, yaşadıkları dünyanın parçalandığını gösteren bir çatlama emaresiydi bir bakıma. Empresyonist sanatçı için açık havaya çıkmak, artık günün her saatini yeni bir coşku ve mutluluk kaynağı olarak görme anlamına gelmiştir.



Resim 2.29. Van Gogh, *Tutuklular Çemberi*, t.ü.y.b., (80x64 cm.), 1890, Moskova Puşkin Müzesi.



Resim 2.30. E.Munch, *Çılgılık*, k.ü. mum boya ve tempera, (91x73,5 cm), 1893,Oslo Ulusal Galerisi

Umulanın aksine, özgürlüklerinden mahrumlaştırılan esaret altında kalan insanlara da rastlanılmaktadır. Bu durumu bizzat kendi yaşantısıyla gözler önüne sermiş olan post empresyonist sanatçı Vincent van Gogh'(1853-1890)'un *Tutuklular Çemberi* (Resim 2.29) adlı eserinde karşılaşmaktayız. Modern dünyanın kapatmasına maruz kalmış bir grup mahkûm, hapishanede hava almaya çıkarılmış, volta atmaktadırlar. Dört duvarla çevrilerek, özgürlükleri ellerinden alınmış bu adamların içinde bulunduğu durum adeta izleyicinin nefesini kesmektedir. Otuz yedi mahkûm, birbirinin peşi sıra yürüyerek, bir makine dişlisi veyahut değirmen taşı gibi dönüp durmaktadırlar. Kahverengimsi yeşil tonlarda giyisileri, bir an gözü takılmış gibi bakan sarışın merkezi figür ve onun solunda mavi-lacivert giysili hapishane görevlileri farkedilmektedir. Ardından, bu dört figürü belirginleştirerek paralelelik arzeden dört pencere dikkat çekmektedir. Sanatçı, sanki görme, duyma, işitme ve dokunma duyularının simgelemiş gibidir. Öte yandan, konumuzla bağlantılı olarak değirmen taşı örneğini geliştirecek olursak, ışığa bağlı görmeyi temsilen tek pencerenin etrafındaki turuncu kırmızılar ateşi, zemin ve duvarları oluşturan taşlar topraktan yalıtılmışlığı, kasvetli sıkışık dar alan sıkışmış havayı ve yine dairesel formu oluşturan mahkumların su gibi geçip gitmeyen zamanı, doğrudan ya da dolaylı yoldan dört element sembolizmi hissedilmektedir.

Çemberin üzerinde, ortada izleyiciyi karşılayan duvarın üstünde zarzor farkedilen iki beyaz kelebek ise, birçok kültürde olduğu gibi özgür ruhu, ateşi ve simyayı simgelemektedir. Böylelikle, ateş etrafında dönen pervanenin yanıp, tanrısal ateşe kavuşması ve kendini feda etmenin ifadesi olmaktadır.⁹⁸ “*Sanatçının gerçek amacı dehşet, korku, üzüntü gibi temel duyguları yansıtmaktır*” sözü ile Ekspresyonistlere öncülük etmiş olan Van Googh'un doğanın görüldüğü gibi temsili yerine iç dünyasının fırtınalarını- içindeki en gizli hüznü, acıyı, burukluğu- yansıtmayı, onun dışavurumcu yanına işaret etmektedir.

Van Googh'un dikkat çeken sembolizmi, kendisinden çokça etkilenmiş Edvard Munch (1863-1944)'ın hayatı boyunca kâbusu haline gelen umutsuzluk, reddedilme, yalnızlık içeren-nevrotik ruh halini anlatabilmek için korku filmi sahnelerini aratmayan ürkütücü görselliği ile birlikte modern çağ insanının yabancılaşma alemetine dönüşür. Munch'ın içindeki çılgınlara karşı hassaslığı, hastalık ve ölümle kuşatılmış dini ritüellerle

⁹⁸ http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/kelebek.htm (23.06.2016)

dolu bir ailede büyümüşlüğü, iç karartıcı bir çocukluktan sonra hayata olumsuz bakmaya başlamışlığı ile bağlantılabileceğimiz *Çılgılık* (Resim 2.30) resminde ortaya çıkar. İzleyici, resmin hemen ön planındaki deforme edilmiş kafatasını iki elinin arasına almış olan figürün dehşet saçan ağzından ve gözlerinden sessiz çılgılığı adeta duymakta, kıpkırmızı gökyüzü atmosferinde uçuşan iç korkuları titreyerek yayılmaktadır. Resmi çaprazlamasına bölen köprünün arkasındaki kızıl gökyüzünün yanısıra, lacivert denizin derinliği ve dalgalı oluşu, yoğun bir bunalım etkisi yaratmaktadır. Munch'un *Çılgılık* eserinin adeta kaosa sürüklenen günümüz dünyasını çağrıştırdığı, hem esaretimiz altına aldığımız doğayı hemde esiri olduğumuz teknolojiyi bencilliğimizle sarıp sarmalayarak, kendimize düşman edeceğimizin öngörüsü olduğu söylenebilmektedir.

2.3. YİRMİNCİ YÜZYIL SANATINDA DÖRT ELEMENT VE PLASTİKİTE

Modernite, yaşamın birçok alanında olduğu gibi, insan doğa ilişkisinde de büyük değişikliklere neden olmuştur. Hümanist mantığa göre insanı merkeze alan modern dünya görüşü, doğa anadan sınırsızca ve haksız biçimde yaralanmayı kendi hakkı azletmekte, sanat dünyası, doğaya işkence edildiğini bir sır olmaktan çıkarıp, ifşa etmeye yönelmiş benzemektedir.⁹⁹

20. yüzyıl başında, hızla artan sanaiyileşme, Planck'ın Quantum teorisi, Einstein'ın izafiyet teorisi, Freud'un bilinçaltı keşfi, Asya ile Afrika'ya yönelik sömürgecilik politikaları; ilk avangartistlerin modern akıllarının bileşenleri olarak sanatlarının yönünü belirlemiştir; Modern aklın belki de en göze batan ve hatta en önemli özelliği; uzamsal ve mekansalfarklılığın basamaklar halinde yükselen zaman dizisi üzerine yansıtılması ve heterojenliğin basamaklar halinde yükselen zaman evreleri olarak yeniden sunumuydu...uzamın uzam üzerinde yansı(tıl)ması 'doğal olarak' sadece zamanda varolan şeylerizaman da kazandırıyor: moder zamanın, tıpkı, zaman uzmindaki herhangi yol istikameti vardı.¹⁰⁰

⁹⁹ https://www.academia.edu/5784260/Modern_ve_Postmodern_%C4%B0nsan-Do%C4%9Fa_Anlay%C4%B1%C5%9F%C4%B1na_Ele%C5%9Ftirel_Bir_Yakla%C5%9F%C4%B1m (25.06.2016)

¹⁰⁰ Fevziye Eyigör Pelikoğlu, "Sanat Alanında Olan Bitenin Zamandaki Akışını Anlamaya Yönelik Bir Yöntem Önerisi", *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, 1.Ulusal Sanat Tasarım Bilgi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul 2009, 124-131.

20. yüzyıl sanatı, 19.yüzyılın devamı gibi algılansa da özgürlük yönünden 19. Yüzyıl sanatından tamamen ayrılıyor. 19.yüzyılda egemen olan pozitivist dünya görüşünün resimsel mekânda eş güdümlü sunuş algısını tamamlayıcı niteliğe bürünüp, algısal boyutu amaçlamaya ve algısal uzama önem vermeye yönelmesine neden oluyor. Öyle ki, bireyselliğin yeni bir zihinsel boyutu olan ‘ruhsal kendilik’ten sözediliyor.

20. yüzyıl sanatının neredeyse her açıdan yeniliklerin yaşandığı bilimsel ve teknolojik icatları ve bunları takip eden toplumu kendisine kaynak olarak seçmesi nedeniyle, ne kişisel bir durum ne de uluslararası tek bir üslup olmadığı görülüyor. Daha çok sanatsal bir duruş /tavır ve üsluplar bileşkesi olarak, birbirinin içine geçen grift bir yapı ortaya çıkıyor. Bir yandan devasa yenilikler ve sil baştan değişimler, öte yandan yaşanan iki büyük savaş, Rus Devrimi, Nazi Almanyası'nın yarattığı tarihi çatlar farklı yönlerle, farklı doğrultulara evrilen düşünceler yumağı yaratmıştır.

Modern sanatla yanyana anılan avangardizm, yaratıcılık peşindeki çeşit çeşit sanat akımlarının kendisini krizin içinde bulduğu bir sona doğru ilerlemeye başlamıştır. İki dünya savaşının ardından Avrupa'dan Amerika'ya doğru göç eden sanatçılar aracılığıyla modern sanatın yeni yuvası haline gelen avangard sanat, ifadeci soyutlamalarla ortamın egemeni haline gelmeyi başarmıştır.¹⁰¹ Ancak, araçsallaşan her türden nesne, organik, inorganik, teknolojik, mekanik yada varsayımsal nesneler sanatın malzeme dilinin kavranamaz çeşitliliğini doğurmuştur.

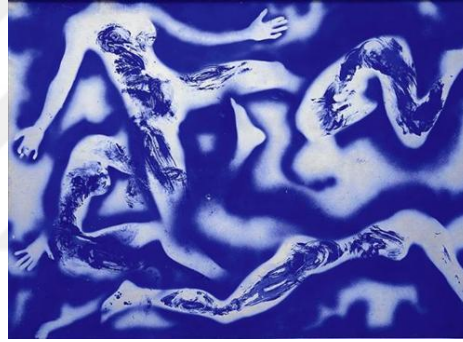
20.yüzyıl avangardizminin konumuz bağlamında en önemli temsilcisi Marcel Duchamp (1887-1968)'ın *Veriler; Aydınlatma Camı ve Şelale* (Resim 2.31) çalışmasındaki çıplak figür, bir kapı deliğinden gözetlenerek izlenebilir olması, gökyüzü ve çalılıklardan ibaret bir manzarada sırt üstü yatar pozisyonda, elindeki gaz lambasını bırakmaksızın, bacakları açık vaziyette cinsel organını sergilemesi haliyle, toprak ananın, mağara girişinin, bir mekandan başka bir mekana geçmenin, doğayı tahrip etmenin, şiddet içeren tecavüzün, direnen yol göstericiliğin, Courbet'nin dünyanın merkezinin görsel yakınlıklarının kurulmasına olanak sağlamaktadır; “*Yansıyan ıııklı lambanın yaydığı aydınlık titreşir, şelale parıldar ve izleyicinin bakışı şelale ile göl manzarası (eril cinsel arzu ile dışıl kabullenış sarabı), kadının cinsel organı (vajinasından çok bıçak*

¹⁰¹ Buchholz vd., 466.

yarasına benzer) ve belki uygulanan efekt yüzünden kaderi sonsuza kadar yanmakmış gibi görünen fallik lamba üçgeninde dolaşıp durmaya zorlanır.¹⁰²



Resim 2.31. Marcel Duchamp, *Veri: Aydınlatma Camı ve Şelale*, kadife kumaşa monte edilmiş alçı rölyef üstüne boyalı deri uygulaması, Stokholm Modern Sanat Müzesi.



Resim 2.32. Yves Klein, *Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri; Antropometri*, Renkli kuru pigment boya eklenmiş sentetik reçine, (153x209, cm.), 1960.

Fransız Yeni Gerçekçilik akımının temsilcisi Yves Klein (1928-1962)'ın *Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri; Antropometri* (Resim 2.32) isimli çalışması, kadın modellerin vücudunun maviye boyanıp tuval bezinin yüzeyine transfer edilmesiyle beliren beden izlerinden resim yapma fikri olarak karşımıza çıkar.¹⁰³ Sanatçının judoyla ilgilendiği dönemde, nakavt ettiği arkadaşının minder üzerinde bıraktığı emareden esinlenilmiş bu antropometriler, patentini aldığı ve İ.K.B. (İnternational Klein Blue) adını verdiği mavi tonu ile boyanmışlardır. Klein'a göre, göğün, suyun mavisinden hiçlik, boşluk, boyutsuzluk, uçmak, sonsuz sessizlik -kısaca yaşam ve ölüm arasındaki mesafe- görünürlük kazanmaktaydı. Buradaki örneğimizde, şaşırtıcı bir biçimde Duchamp'ın

¹⁰² Thompson, 311

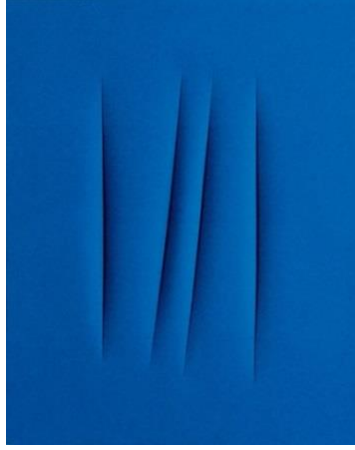
¹⁰³ Klein'in ayrıca ateş ve su elementlerini kullandığı "Tehlikeli Tablolar"ı bulunmaktadır. (Y.N.)

Veriler’de kapı arkasına yerleştirip izlettiği figür ile karşılaşırız. İki boyutlu bir görünüm için üç boyutlu düzenek kuran Duchamp’ın Rönesans perspektifini sorgulamak üzere kullandığı beden, Klein’da yeniden indirgemeye tabi tutularak üçboyutlu bedenden alınan iki boyutlu görünüme dönüşmüş, tecavüzün aşamaları sunulmuş gibidir. Her iki eser yanyana geldiğinde ise, Leonardo da Vinci’nin ünlü “Kayalıklar Bakiresi” resmi durmadan boyut değiştiriyormuşa benzemektedir.

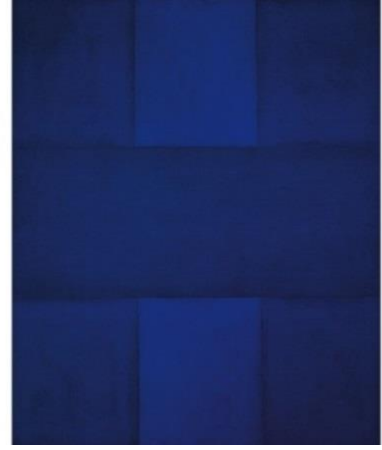
Mavi renkte barınan anlam katmanları, iki farklı sanatçı, Lucia Fontana (1899-1968) ve Ad Reinhardt (1913-1967)’ın resimlerde de karşımıza çıkar; Fontana’nın *Concetto Spaziale(Mekânsal Kavram)* (Resim 2.33) isimli çalışması, sonsuz bir boşluk oluşturmak için maviye boyanmış tuval yüzeyinin kesici aletlerin yardımıyla delinipyrtılmasıyla oluşan dört dikey yarıktan ibarettir. Klein’dan farklı olarak, Hristiyan sembolizmine özgü, göğün, boşluğun, sonsuzluğun ve tanrısallığın sembolü olan azur mavisini kullanan Fontana, dört dikey yarık aracılığıyla, tuvalin arkasındaki boşluğu sorgulatmakta, ‘dört’ sembolizmini akla getirmektedir.

Ad Reinhardt’ın *Mavi* (Resim 2.34) isimli tablosunda ise renklerin en derini ve dingini olan mavinin birkaç tonu ile karşılaşırız. Mavi zemini dikeylemesine ve yataylamasına bölen iki farklı mavi bant ile Hristiyan haçı belirivermektedir. Zihinle alakalı olarak, dinsel öğretiler, olgunlaşma, irade kavramları ortaya çıkmaktadır; “*Boşluk gerçek saf ve soğuktur; bunun içindir ki renklerin en soğuğu olarak tanınır. Sembolik uygulamalarda da onun bu özelliğinin etken olduğu gözlenir. Adaletin ve gerçeğinde rengi olan bulutsuz gök mavisi, lacivert tonuyla tanrısallığın aşkın simgesi olmuştur. Bunun içindir ki, ikonografik tablolarda, İsa takdis ederken lacivert bir giysi içerisinde gösterildiği gibi, bakire Meryem’e daima açık, bulutsuz bir göğün rengini anımsatan, lacivert bir manto giydirilir.*¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ersoy, 452-453



Resim 2.33. Lucia Fontana, *Mekânsal Kavram*, kesilmiş tual, akrilik boyama, (65x81.5 cm.), 1960



Resim 2.34. Ad Reinhardt, *Mavi*, t.ü.y.b., (127x 71 cm.), 1953, New York Whitney Müzesi



Resim 2.35. Salvador Dali, *Çarmıhta Hiperkübik Beden*, t.ü.y.b., (205x116cm.), 1951, New York Metropolitan Müzesi.

Ad Reinhardt'ın mavi çarmihinin ardından İspanyol sanatçı Salvador Dali (1904-1989)'nin *Çarmıhta Hiperkübik Beden* (Resim 2.35) isimli çalışmasına bakalım; mavinin soğukluğun aksine sıcak sarı tonlarla geliştirilmiş bu resim kutsal üçlemenin (baba-oğul-kutsal ruh) temsilidir. Hristiyan sembolizminin en bilindik formu olan çarmıh, aslında Hristiyanlıktan on binlerce yıl öncesinde varolmuş, Yunanca'da kazığa bağlanmak/geçirmek manasına gelirken, Farsçadan dilimize dört büyük çivi anlamında kullanılmıştır.¹⁰⁵ Çarmıhı oluşturan yataylık (dünyasal, rasyonel, pasif, negatif ve dişil olanı temsil eder) ve dikeylik (göksel, ruhsal ve zihinsel, pozitif, eril ve aktif olanı temsil eder), her iki doğrultuda genişleyen evrenin ve arkatipsel insanın simgesi olmakta, zıtlıkların birliği (düalizm) doğayı betimlemektedir. İsa ile özdeş bir form olarak ele

¹⁰⁵http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sebol/s35.htm (09.02. 2016)

alındığında ise, ölümün kabullenışı, acı çekme, kendini feda etme, ebediyete ulaşma, yani ‘Yüce Olan’ın sembolü olmaktadır.



Resim 2.36. A. Mendieta, *Silüetler Serisi*, 1975-76



Resim 2.37. Carolee Schneemann, *İçerideki Kağıt Tomarı*, performans gösterisi, 1975

Söz konusu sembolizm, 20.yüzyıl ikinci yarısında karşımıza çıkan, Body Art, Land Art dolaylarında gezinen performanslarında, kendini bir heykel gibi kullanarak doğanın dişi silüetlerini yaratan Ana Mendieta (1948-1985)’nın kullandığı organik malzemelerle kurduğu ayinsel ilişkide belirgin bir feminizm olarak karşımıza çıkar. Toprak anayı betimlercesine doğada bıraktığı kendi beden izlerini, çiçek, toprak, çamur, kum, taş, kan, kül, kar, ateş ile bezeyerek değişebilir dönüşebilir silüetler olarak sunan sanatçı, eylemlerini yüzlerce fotoğraf olarak belgelemiştir (Resim 2.36). Küçükken doğup büyüdüğü Küba’dan koparılışını, doğanın rahminden koparılış olarak yorumlayan sanatçı, benliğiyle değil, bir iz, işaret olarak beden heykelleriyle yeniden doğaya aidiyetini inşa etmektedir.

Bir başka performans sanatçısı Carolee Schneeman (1939-)'a göre, ana rahminin kutsallığına karşın doğum kanalı, haz verici işlevinden dolayı -toplumsal ve dini normlar paralelinde- tabu olarak algılandığından kadın kimliğinin azad edilmesi için cinsel organının gizliliğinin ortadan kaldırılması gerekmektedir. *İçerdeki Kağıt Tomarı* (Resim 2.37) adlı performans gösterisinde sanatçı, çıplak vaziyetteyken çamurlu su içinden yavaşça kalkmış ve vajinasından ince uzun bir kağıt rulosu çıkarmıştır. Daha sonra, kağıt tomarında yazılı “Strüktural Film Yapımcısı” isimli metni okuyan sanatçı, cinsel organının hem doğum çıkışı hem de haz merkezi olmasının yanısıra gizli bilginin kaynağı/merkezi olarak da düşünülmesini sağlamaya çalışmıştır.

_20. yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle II. Dünya savaşı ertesinde, endüstriyel gelişim ve teknolojik hızın negatif etkileri daha şiddetli hissedilmeye başlayınca, doğa bilincine işaret eden ve uyuyan bilinci uyandırmayı hedefleyen, teknoloji canavarına karşı doğa anayı koruyan bir anlayış boy göstermiştir. Bu dönemde, sanatın doğa için olması gerektiği düşüncesini savunan Land Art, bir nevi 19. yüzyıl romantik manzara ülküsüne dikkat çekerek, doğanın gizemine saygı duruş sergilemiştir. Bir yandan Minimal Sanat'ın teknolojik biçimciliğine karşı tavrıyla, heykel, resim ve benzeri disiplinler arasındaki sınırları ortadan kaldırırken, aynı zamanda da insanlığın sınırsız malzemeyi barındıran çevreye yönelimini sağlamıştır. Sanat uygulama alanı olarak doğada gerçekleştirilen yapıtlar, satın alınabilir olmadıklarından pazar mantığını reddetme, doğayla uyumlu ekolojik bilinçe sahip olma ile arkaik kültürün postmodern dönüşü gerçekleşmektedir.

Doğada kendiliğinden bulunan malzemenin insan müdahalesiyle, uçaktan/ uzaktan/ uzaydan görülebilir kılınmış en etkileyici anıtsal eserlerden biri, Amerikalı sanatçı Robert Smithson (1938-1973)'ın Utah Büyük Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği *Sarmal Dalga Kıran* isimli 450 metrelik çalışmasıdır. Göle taşınan toprakla oluşturulan, kendi etrafında sarmalanmış, çıkmazla sonlandırılmış, gerçek, devasa bir dalga kırandır bu. Doğası gereği, tuz ve yosun miktarının değişimlerine paralel olarak devamlı renk değiştiren, *entropi*¹⁰⁶ temalı bir iştir bu. Carolee Schneeman'ın vajinasından çıkan ince uzun kağıt tomarı kadar gizemlidir.

¹⁰⁶ **Entropi**, fizikte bir sistemin mekanik işe çevrilemeyecek termal enerjisini temsil eden termodinamik terimidir. Çoğunlukla bir sistemdeki rastgelelik ve düzensizlik olarak tanımlanır ve istatistikten teolojiye birçok alanda yararlanır. Sembolü S'dir. Termodinamiğin 2. yasasıdır. <https://www.google.com.tr/search?>



Resim 3.38. Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 240 ton taş, toprak, tuz kristalleri, su, Yaklaşık 450 metre, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD.



Resim 2.39. Walter Maria, *Aydınlık Alan/Şimşek Tarlası*, Paratoner işlevli çelikçubuklar, New Mexico, Amerika, 1977.

Diğer pek çoğu gibi, Land Art'ın anti-kapitalist mantığını savunan sanatçılardan Walter De Maria (1935-2013) ise, modern insanın denetim altına almaya çalıştığı doğaya yabancılaşmasını aşarak, doğayla uzlaşması yönünde birtakım sanatsal eylemler gerçekleştirmiştir. Sanatçının, 1977 yılında, deniz seviyesinden 2.190 metre yükseklikte boş bir araziye özel olarak hazırlanmış 400 paslanmaz çelik direkği sistematik bir biçimde belli mesafe aralıklarında yerleştirdiği *Şimşek Tarlası* isimli eseri, sanatı bir süreç olarak değerlendirmemize olanak sağlamaktadır. (Resim 2.39). Gökyüzünü kontrol etme hedefine ulaşabilmek için spesifik bir doğa eylemi gerçekleştiren sanatçı, bir bakıma kendisini şimşeklerin efendisi olan Yunan tanrısı Zeus yerine koymuştur. Garip ekin tarlasının insanın güzellik duygusundan ziyade korku duygusundan beslendiği

anlaşılmaktadır. Walter De Maria, çelişkili bir biçimde, insanı hem ürkütücü görüntülerle doğadan uzaklaştırmış hemde dikkat çekici bir görsel şölenle kitleler ulaşabilmiştir.

Sanatsal üretimin bir sonuç-ürüne mal statüsü kazandırmak olmadığının ve doğaya eklemlenen artı ürünün süreçle alakalı olduğunun savunulmasında, sanatı galeri ve müzelerin dışına çıkarma, sanat parametrelerini yeniden gözden geçirme ve modern dünyanın hayatla dolaysız bağ kurmasını sağlama amacı güdülmüştür. Toplumsal alandaki radikal değişim ve buna paralel gelişim süreci sanat ve sanat yaratıcısı üzerinde etkilidir; insana rağmen ilerleyen kapitalizmin ve siyasetçilerin toplumu bir girdaba sürüklediğinin farkında olan sanatçılar, insanların ayak basmadığı yerlerde gerçekleştirdikleri ve çoğunlukla doğa şartlarına bağlı olarak bozulup, doğayla bütünleşecek gelip geçici işlerinin fotoğraf ve film kayıtlarını sergilemişlerdir. Ancak, Land art'ta her sanatsal ürünün gelip geçici olmadığını ve bazılarının çok büyük bütçeli, ekip çalışması olduğunun gözardı edilmemesi gerekir.



Resim 2.40. Michael Heizer, *Complex City/Kompleks Şehir*, 1971, Orta Doğu Nevada, ABD.

Örneğin, Amerikalı sanatçı Michael Heizer (1944-)'in 1971 yılında, Nevada çölünde yapımına başladığı, yaklaşık 20m.yüksekliğinde, dikdörtgen ve üçgen biçimli, tonlarca ağırlıkta taş bloklardan oluşan *Kompleks Şehir* çalışması, henüz üç bloğu bitmiş, dördüncüsü devam eden ve beşinci bir blok daha ekledikten bitecek olan bir çalışmadır (Resim 2.40). Heizer'in yapıtları sanat otoritelerince büyük modern heykel olarak görülüyor olsa da sanatçı bu görüşe karşı çıkar ve eserlerini 'unsculpture (=heykel olmayan)' olarak adlandırır; onlar, İnkalar, Aztekler ve Mayalar'ın ihtişamı ile ilişkilendirildiği gibi, küçükken gittiği Mısır Saggara'daki Mastaba'ya da göndermesinin olduğu söylenebilmektedir.¹⁰⁷

¹⁰⁷ http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html (30. 06.2016)

Diğer örneğimiz, insanın kolayca ulaşamayacağı, yakınına varsa bile, gördüğü şeyin bütünü kavramasının zor olduğu *Çöl Nefesi (Desert Breath)* isimli çalışmadır. 1997 yılında, Mısır'ın Kızıldeniz'i kıyılarında bir çölde gerçekleştirilmiştir. Tasarımcı Alexandra Stratou (1970-), heykeltıraş Danae Stratou (1964-) ve Mimar Stelle Constantinides'in *-birlikte D.A.ST. olarak anılırlar-* 100.000 metrekarelik bir alanda, 89 çukur ve 89 tepenin sıralandığı çift taraflı bir spiral ve onun tam merkezinde 30 m. çapında yapay bir gölden oluşturdıkları bu yapıt (Resim 2.41), yıllara meydan okuyamayacak, tekrar çöle dönüşecektir. *Sanatçılara göre projenin amacı aklın bir manzarası olarak çölün kullanarak bir sonsuzluk deneyi yaratmaktır. Yavaş yavaş yok olmasına rağmen Desert Breath yapılışından yaklaşık yirmi yıl sonra halen görülür durumdadır.*¹⁰⁸



Resim 2.41. A. Stratou, D.Stratou, S.Constantinides, *Desert Hearth/Çöl Nefesi*,1997



Resim 2.42. Christo ve Jeanne-Claude, *Adalar Takımı*, kumaş, Miami, 1983.

Fransız sanatçı çift, Christo (1935-) ve Jeanne-Claude (1935-2009), kent mekânlarda binaları paketleyerek veya bomboş arazilerde perdelemelerle yollar, köprüler,

¹⁰⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Desert_Breath (04.07.2016)

duvarlar yaparak, alışıldık formlara farklı bir gözle bakmayı önerdikleri, kolektif işgücü gerektiren büyük ölçekli uygulamaları ile tanınırlar. Konumuz bağlamında bunlardan en ilginç, Miami’de 11 küçük adanın etrafını, 603,850 m2 pembe kumaşla çevreledikleri *Adalar Takımı* isimli çalışmadır (Resim 2.42). Toprak parçası ile suyu birbirinden ayırmak, buluştukları yeri vurgulamak ve pembe kumaşa temas eden su akıntısı ve rüzgarın yarattığı titreşimleri görünür kılmak, bu çalışmadan doğabilecek etkileşimlerdir.

Görüleceği üzere, 20. yüzyıl sanatında, estetik kaygı ve beğendirme arzusu geri plana itilmiş, sanatçılar açısından, izleyiciyi düşünceye sevk etmek; doğal kaynakların hızla kirletildiği ve tüketildiği yerkürede varolan üretim–tüketim dengesizliğine, çarpık ekonomi düzenine, toplumsal sınıflaşmalara, kitlelere yönelik imha araçlarına vb. dikkat çekmek; bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin olumlu/olumsuz etkilerinin altını çizmek üzere her türden organik- inorganik malzemeyi kullanarak sanatın sınırları zorlamak temel gaye haline gelmiştir. Yaşanılan çağın sağlamış olduğu geniş malzeme yalpazesi sanatta pekçok farklı dilin birarada olmasına, gerçek dünyada olduğu gibi sanat dünyasının da kaotik bir hal almasına neden olmuştur.



Resim 2.43. J. Beuys, *Yağ ve Sandalye*, yağ, tel, ahşap sandalye, (41,6x94,5cm.) 1964.

Burada, söz konusu duyarlılıkları kendisinde barındıran Alman sanatçı Joseph Beuys’tan ve onun *biyofilik*¹⁰⁹ çalışmalarından söz etmek gerekir; İkinci Dünya

¹⁰⁹ **Biyofili**, yaşama ve yaşayan sistemlere karşı duyulan sevgidir. Bu terimi ilk kez Erich Fromm kullanmış ve nekrofil tanımıyla tam tersini yapmıştır. "*Biyofili, canlı ve yaşamsal olan şeyler tarafından cezbedilme yolundaki psikolojik saplantıdır.*" der. Biyofiliyi ikinci olarak da Edward Wilson ele almış ve "İnsan varoluşunun bilinçaltından hayatını devam ettirme ve yaşamsal bağlantılar kurma çabası" ile ilişkilendirmiştir. https://tr.wikipedia.org/wiki/Biyofili_hipotezi (27. 06.2016)

Savaşı'nda Beuys, savaş pilotu görevindeyken, uçağının Kırım üzerine düşmesi sonucunda dünyaya bakış açısının değişmesine neden olacak olan yağ ve keçe ile tanışır. Tatarların, içyağ ve keçe ile sarmalayıp iyileştirdikleri Beuys, savaş ertesinde, doğanın yüceliğine kafa yormaya başladı. Önce biyoloji eğitimi almaya karar veren, vazgeçip sanata yönelince, içyağ ve keçe sanatsal yaşamında sıkça kullanacağı iki öge haline geldi.

'Genişletilmiş Sanat Kavramı' ve 'Toplumsal Plastik' adını verdiği sanatsal yaklaşımını, 1960-70'li yıllarda Avrupa'nın en etkili sanatçısı olmasını sağladı. Doğaya karşı olan tutkusunu, devasal heykellere, küçük objelere, çizimlere, enstelasyonlara ve performanslara dönüştürerek aktardı (Resim 2.43). Çağının sosyo-politik eleştirisini yaptığı anti eylemleri ile karşı-sanat olarak sundu; *"Piyanoyu deterjanla çalmak, yağ parçalarını ısırmak, pataes, ekmek, yüzü bala bulanmış bir şekilde kucığındaki ölü tavşana galerideki tabloları anlatmak Beuys'un hala tartışmalı olan sayılı işlerindendir"*¹¹⁰

2.4. GÜNÜMÜZ SANATINDA BEŞİNCİ ELEMENT

İnsanlık tarihi süresince, pek çok uygarlık için evrenin oluşumunda hava, su, ateş ve toprağın etkili olduğu görüşü hâkim iken, bazılarında yaratıcı unsur olarak beşinci bir elementten daha bahsedilir; metal elementi. Örneğin, Çin uygarlığında, kendi aralarında döngüsü olan beş elementin herşeyin bir parçası olduğu inancı vardır. Yani temel gerçeğin beş yüzü, bu beş element olmaktadır.

Hava, su, ateş, toprağa ek olarak metal elementi, altın, gümüş, bakır gibi değerli madenlerin -ki, bunlardan altın güneşi, gümüş ayı simgelemektedir- para, süs eşyası, silah ya da tapınım nesnelerinde kullanımından dolayı her zaman büyük önem taşıdığı aşikârdır. Dahası metaller, cevher olarak toprakta barınan, yeryüzünde açığa çıktığında havaya temas eden, suyla arındırılıp, ateşle dönüştürülendir ve dört elementi de kapsayıcıdır.

20. yüzyılın başında, hızlı bir ivme kazanan makineleşmeye doğru giden yaşamı arzulayan Fütürizm ve bir olumsuzluk olarak eleştiren Dada sanatçıları, 19.yüzyıldan itibaren insan ile doğa arasına yerleşmiş 'makine'yi eserlerinin ilham kaynağı yapmıştır.

¹¹⁰ <http://www.rob389.com/joseph-beuys/pp/tr/217389> (27.06. 2016)

20.yüzyıl ortalarından itibaren, makineleşmiş sanat dili, eşdeyişle, teknolojiden beslenen sanat ve giderek makine estetiğinin egemenliği, sanayileşmede yeni bir sürece girildiğinin göstergeleri olmuştur. Makine gibi tıkır tıkır işleyecek toplumun inşasında Konstrüktivizm'in üstlendiği rol, hiç durmadan devinen yaşamı kontrol etme arzusuyla biçimlenen Kinetik sanat ve sanayi ile eşgüdümlü eserlerin ortaya koyulması aşamaları gözlemlenmiştir.



Resim 2.44. Jean Tinguely, *Maskaralık*, 1979.



Resim 2.45. Len Lye, *Döngü*, Metal, 1976



Resim 2.46. Richard Serra, *Devre II*, 4 Levha Çelik, (2,5 x 3,1 x 7,9 m.)1972-86.

Kinetik sanatın konumuz kapsamında örneklendirilmesi gereken en önemli sanatçılarından Jean Tinguely (1925-1991)'nin kimi zaman hava ile, kimi zaman elle kimi zaman motorla çalışan mekanik heykellerini incelemek gerekir. Tinguely için önemli olan, sanat camiasının mekanik işleyine gönderme yapan bir eylem ortaya koymaktır. Tinguely, *Klamaux* (*Maskaralık*) isimli çalışmasında (Resim 2.44) görüleceği üzere, ileri teknolojinin sanatın bir parçasıymış gibi yanstilmasından rahatsızlık duymakta, yararlandığı bu malzemenin ana ögesine karşı çıkmaktadır

Tinguely'inkiler kadar karışık olmayan hatta çok yalın eserler ortaya koyan bir başka sanatçı Len Lye (1901-1980) nin heykelleri, ana maddenin çelik olduğu, sessiz

motorlarla titretilen, mıknatıslarla harekete geçen işlerdir. Yüzyılın en özgün sanatçıları arasında gösterilen sanatçının sinemaya karşı olan tutkusundan dolayı harekete dayalı çalışmalar yaptığı ifade edilmiştir. Lye'in *Loop (Döngü)* isimli çalışması (Resim 2.45). bir kaide üzerine yerleştirilmiş, 6-7 metrelik paslanmaz çelik şerit bantın şarz edilmiş mıknatıslarla döndürüldüğü hareketi içermektedir.

Burada, dayanıklılığından ötürü seçtiği çelik malzemeyi doğrudan heykel işi olarak sergileyen Richard Serra (1938-)'nın devasa boyutlu çalışmalarından da bahsetmek gerekir. Sanatçının *Circuit(Devre) II* adını verdiği dört levhadan oluşan çalışması (Resim 2.46), sergi alanının çaprazlamasına dörde bölünmesi, alana giren izleyiciye birbirinin aynı dört ayrı seçenek sunularak, tedirgin edici baskı uygulandığı fikri ortaya çıkıyor. Bu baskı unsurunun dozunu, kamusal alanlarda çok daha büyük ölçekli metal plakalar kullandığı eserlerinde arttıran sanatçı, diğer yandan bu metallere hiçbir işlem uygulamayarak doğa koşullarına maruz bırakmakta, zamanla paslanarak yaşamla özdeş olmalarına olanak sağlamaktadır.



Resim 2.47. Louise Bourgeois, *Maman (Anne)*, çelik materyal, 1999.

Feminist sanatın en önemli temsilcilerinden Louise Bourgeois (1911-2010)'nın 1999 yılından beri, Tate Modern Sanatlar Müzesi bahçesinde sergilenen *Maman (Anne)* adlı çelik örümcek figürünün sanatçının annesine duyduğu yoğun sevgiden esinle ortaya koyulduğu ifade edilir (Resim 2.47). Esere daha geniş bir perspektiften bakıldığında, çiftleştikten sonra erkeğini yediği bilinen dişi örümceğin, besleneceği avını avlamakta kullandığı ağını yapmaktaki hüneri ve sabrına duyulan hayranlığı hissetmek de mümkün görünmektedir. Anlaşılabileceği üzere, devasa bir çelik örümcek aracılığıyla, 'Anne' sevgisi, doğaya duyulan sevgi ve saygıya eşdeğer bir duygu olarak yüceleştirilmektedir.

Çelik malzemesini parlatarak, yansıtıcı yüzeylere sahip büyük boyutlu soyut heykeller ortaya koyan Hint asıllı sanatçı Anish Kapoor (1954-)'un dünyanın en görkemli eserleri arasında gösterilen *Cloud Gate (Bulut Kapısı)* adlı çalışmasının ilham kaynağı da oldukça şaşırtıcıdır (Resim 2.48). Bir civa damlasından esinlenmiş olan sanatçı, 10 metrelik 160 adet paslanmaz çelik tabaka birleştirilerek elde edilmiş 110 ton çelik kullanmıştır. Şaşırtıcı olan civanın, demiri çeliğe dönüştüren alüminyumla teması halinde alüminyumun eriyip yok olmasıdır. Sanatçının, aşırı dozda kullanılması halinde, insan bedeni için de ölümcül bir zehir olan civayı çağrıştıran heykeli ile doğal kaynakların kötü kullanımına ve doğa kirliliğine yönelik bir bilinç oluşturmaya çalıştığı hissedilmektedir. Uzaktan bakıldığında çevresindeki herşeyi yamru yumru hale getiren yansıtıcı yüzeye sahip heykele yakından bakıldığında, izleyici kendini bu dünyanın bir parçası olarak görebilmektedir. Yapıtın isminden de anlaşıldığı üzere, sahip olduğu geometrik biçiminden kaynaklı oluşan görünümle, gökyüzünün dokunabilecek bir seviyeye getirilmesi; günboyu değişen ışık değerleriyle 'boşluk / yüzey /hava'dan eğlenceli bir saha yaratılması; yani fiziki dünyanın algılanması bu yapıtın asıl meselesi gibi görünmektedir.



Resim 2.48. Anish Kapoor, *Bulut Kapısı*, 110 ton Çelik. 2006, Chicago.



Resim 2.49. Dennis Oppenheim, *Elektrik Öpücüğü*, 2009, Kore APEC Naru Parkı.

Kapoor gibi paslanmaz çeliği kullanan, yanısıra, cam, katran, fiberglas, led ışık vb. her türden endüstriyel teknolojiyi çalışmalarında kullanan Dennis Oppenheim (1938-2011), *Electric kiss (Elektrik Öpücüğü)* isimli çalışması (Resim 2.49) ile bir gözyaşı damlası silueti sunmuştur. Kamuya açık bir alanda, çelik tellerden oluşturulmasına rağmen, akışkan, şeffaf, içine girilebilir, bir gözyaşı damlası ışıldamaktadır. Garip bir biçimde eser, kapsam, barınma, ait olma, görünür olma gibi kavramlarla örtüşen yarı mimari yarı heykelsi bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Müslüman ülkelerden esinlenen Rus mimarisini, cami kubbelerini ve lale soğanı esinli yuvarlak mimari yapıları aynı anda düşündürerek kültürlerarası ilişkileri akla getirmektedir.



Resim 2.50. Mona Hatoum, *Bölünme Rendes*, metal, 2002.



Resim 2.51. Marc Quinn, *Buck ve Allannah, Yaşam boyutu*, cilalanmış ve parlatılmış altın kaplı bronz, 2009.

Modern dünyada sanatçılar, teknik-teknolojik olarak geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmış gibi görünseler de sanatı toplumla bütünleştirme ve hayat ile sanat arasında bağ kurma konusunda duyarsız kalmamışlar, düşüncelerini ifade edebilecek her türden malzemeyi kendilerine araç olarak seçmişlerdir. Bu anlamda, 20.yüzyılda yaşanan iki Dünya savaşının ardından günümüze, hız kesmeyen savaşlardan, çatışmalardan nasibini alan sanatçılardan, Lübnan doğumlu Filistinli feminist sanatçı Mona Hatoum (1952-)'un

mutfakta görmeye alışık olduğumuz metal bir rende ile gösteri dünyasında giyinip soyunurken kullanılan paravanı bir araya getirdiği *Grater Divide (Bölünme Rendes)* isimli çalışması oldukça dikkat çekici (Resim 2.50). Sanatçının, çelikten kurulu bir dünya düzeninin iktidarının görünürlüğünü mahrem ev içi mekandan seçtiği metaforik obje aracılığıyla sembolize ettiği, keskin bir eleştirel dil sunduğu anlaşılıyor.

Hatoum'un paravan-rende metoforunun örtük gizeminin aksine, görmezden gelinen durumlara tepkisini rahatsız edici bir biçimde ortaya koymaktan çekinmeyen İngiliz sanatçı Marc Quinn (1964-) ise *Buck ve Allanah, Yaşam Boyutu* (Resim 2.51) adlı eserinde kadın ve erkek çıplaklığını alenileştirmiş, anne-baba, kadın-erkek, eril-dişil kavramlarını bulanıklaştırmıştır. İdeal beden ölçülerindeki Yunan tanrı ve tanrıça heykelleri veya Ramses Nefertiti çiftinin heykeli ile alay edercesine, altın kaplı kusurlu (!) bedenlere sahip elele tutuşmuş bir trans bir çifti gösteren “*Buck ve Allanah, Yaşam Boyutu*” isimli heykel, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulması hikâyesini de kuşatmaktadır. Kadın ve erkeğin cinsel organlarını biribiriyle değiştirmiş olan sanatçı, bu iki trans figür aracılığıyla, köken, tür ve cinsler ayrımı üzerinden tersyüz edilmiş, yepyeni bir başlangıç önermiştir.

Yaşadığımız çağda sanat ile bilim arasında sıkı bir bağ vardır; geçmişte olduğundan çok daha karmaşık bir hal almış bilimsel ve teknolojik gelişmelere paralel alışlagelmiş biçiminden uzaklaşan sanat, sınırsız ifade araçları ile beklenmedik biçimlerde izleyiciye ulaşma gayreti içinde sergileniyor. Gereksinilen teknolojilere ulaşıldıkça sanat, artık atölyelerde değil, laboratuvarlarda üretim yapılmakta, bilimsel-teknolojik araştırmaların eşgüdümünde hareket edilmektedir. Toplum-birey bağlamında olası her türden sorun için sahiplenilmiş kültür felsefesi doğrultusunda geliştirilmiş eylemler aracılığıyla çözüm önerileri sunulmaktadır.



Resim 2.52. Ken Goldberg, *Telebahçe*, Dijital Enstelasyon, 1995-2004.

Ken Goldberg (1961-)'in *The Telegarden (Telebahçe)* isimli interaktif çalışması bu tür yaklaşımlara iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir (Resim 2.52). Avusturalya'nın Lizbon kentinde 1996'da başlatılan 2004'de kadar devam eden eylem, internet üzerinden bir robot aracılığıyla etkileşime geçen insanların laboratuvar ortamında canlı bitkiler yetiştirdiği bir sanal bahçe projesidir. Sekiz yıl boyunca, bahçeye tohum ekip sulayan, tohumların gelişimini izleyen bine yakın insana bir topluluğa ait olma duygusu yaşatılmaya çalışılmıştır.



Resim 2.53. Shahab Fotouhi, *Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı (No:137)*, Çelik, Neon, plastik, 2009.

Doğadan kopuk bir yaşamın, teknolojiye bağımlı olmaktan kaynaklı yabancılaşma duygusunun, İkinci Dünya savaşı gibi bir harabiyete rağmen uluslararası güç temsili olmuş nükleer silah tehditi altında olmanın insanlar üzerinde yarattığı travmatik etkinin alanı ve boyutları büyümeye devam etmektedir. İranlı sanatçı Shahab Fotouhi (1980-)'nin *Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı (No:137)* isimli eseri (Resim 2.53). son derece gerilimli bir enstelasyon örneği olarak karşımıza çıkıyor. Büyükçe bir şişme plastik mantardan çatısı olan ve içinde gökkuşağı renklerinde neon basamakları olan merdivenin yer aldığı metalden kafes, adeta paraonayak bir duruma işaret etmektedir. Korunma, barınma, savunma, avunma vb. çelişik duyguları körükleyen bu çalışma 'savaş'ın yarattığı kötü ruh durumunu nükleer silahtan daha güçlü bir tehdit olarak gösteriyor.¹¹¹

Nükleer savaşla ilgili ruh halimizi etkileyen korkuların yanısıra yerkürenin tahribatı ve de birçok ülkede günden güne azalan doğal enerji kaynakları giderek paranoyanın asıl sebebi olarak görünüyor; depremler, kasırgalar, yağmur fırtınaları, doğanın ateşlere

¹¹¹ <http://11b.iksv.org/sanaticilar.asp?sid=23> (12. 08.2016)

teslim olması, buzulların erimesi gibi doğal afetleri konu edinen hollywood filmleri ile olumsuz duygular çoğaltarak daha büyük kitleler yaratılıyor.

Doğal afet, insan kaynaklı çevre kirliliği ve ekolojik olayları irdeleyen disiplinlerarası Çinli sanatçı Cai Gua-Giang (1957-)'in *Silent Ink (Sessiz Mürekkep)* isimli enstelasyonu (Resim 2.54), çevre kirliliğinin kritik bir düzeyde olduğunun iması olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus ressam Ivan Ayvazowski (1817-1900)'nin 1850 tarihli *Dokuzuncu Dalga* isimli eserinden esinlenen sanatçı, denizde mahsur kalmış gemi mürettebatının doğanın gücü karşısındaki çaresizliğini kaçınılmaz son olarak yorumlamıştır. Sanatçı, sergi mekânının zemininin kazılmasından sonra 5030 galon mürekkeple doldurulup yapay bir göl oluşturulması, gölün etrafının kırık beton, inşaat demiri ile çevrenmesini sağladığı eserinde, klasik Çin peyzaj resmini de referans göstermiştir. Çin resminde doğa insana egemenken modern çağda insanlar doğaya egemendir ve özellikle Çin'nin su kaynaklarının endüstriyel atıklarla fazlaca kirletildiği vurgusu yapılmaktadır.



Resim 2.54. Cai Gua-Giang, *Sessiz Mürekkep*, 2014, Shangai.

Görüleceği üzere, yaşadığımız 21.yüzyıl teknoloji çağının sanatı, kendinden önceki üsluplar ile idealleri, eş zamanlı olarak yeni bir küresel topluluğun ilerlemesi için yanyana getirebilmekte, eleştirdiği toplumu kendi ürettikleri üzerinden şekillendirmeye çalışmaktadır. Dünyanın her bir köşesinden küreselleşme rüzgârına kapılan sanatçıların yaratıcılıkları, farklı ülkelerin tarihlerini, kültürlerini tekniklerini ve efsanelerini de kapsayacak düzeyde genişlemiştir.¹¹²

¹¹² Buchholz vd., 500.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÖRT ELEMENT KONULU RESİMLERDE KARŞILAŞTIRMALI GÖRSEL ANLAM

3.1. DÖRT ELEMENT ALEGORİSİ

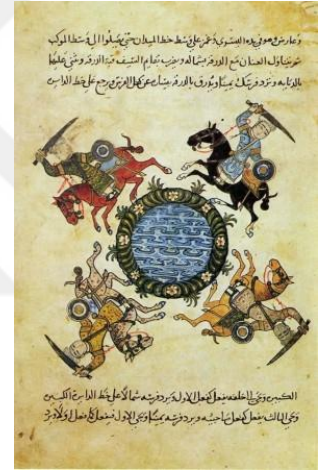
En eski metinlerde, Mısır, Aztek, Maya uygarlığında, Asya ve Avrupa kozmolojilerinde, dünyadaki düzenin, ay ile güneşin konumlarının, dört yön, dört mevsim, dört rüzgâr vb. dört unsurdan oluştuğu inancının renklerle, hayvanlarla, haçla, dörtgenle, dikdörtgenle sembolize edildiği görülür. Pek çok dinde tanrının ismi dört harflidir; dört büyük din, cennetten geçen dört ırmak, Tanrı'yı temsil eden dört büyük melek, dört havari, dört incil, dört element sembolizminin dolaylı yansımalarıdır.



Resim 3.1. *Kells Kitabı*¹¹³,
12. Yüzyıl



Resim 3.2. Johann Daniel
Mylus, *Dört Element*, Litografi,
1622



Resim 3.3 *Memlük minyatürü*¹¹⁴
13. Yüzyıl

Yunanlıların dört elementi, geleneğin ve zamanın elementidir; evrenin mayasında bulunduğu düşünülen dört unsur, ululuğun, ölümsüzlüğün, umudun, gücün simgesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yaklaşık olarak iki bin yıldan fazla bir zamandır su, hava, ateş ve toprak, insanların aklına hükmetmiş, geçmişten günümüze, sanat türlerinin hepsinde yansımalarını bulmuştur.

¹¹³ **Kells kitabı** - Columb kitabı olarakta bilinir-: Yeni Ahit'in içeriği 4 İncil ile önsöz niteliğindeki bazı metinler ve kanonik tabloları içeren işlemeli el yazması kitaptır. Latince yazılmış olan kitap, Dublin'de Trinity College kütüphanesine ait bir müzede bulunmaktadır. Kelt rahipleri tarafından 800 yıllarında veya daha önceleri kopyalandığı kabul edilir. İrlanda'nın en güzel ulusal hazinelerinden biri olarak ve Batı kaligrafisinin şaheseri olarak tanınır.

¹¹⁴ 13. Yüzyıla ait bu Türk Memlük minyatürü, kozmoloji ile bağlantılı "Dört Yön" sembolizmine örnektir. Türkler'de kutup yıldızı etrafında dönen takımyıldızlarını at olarak düşünmüşür.

Bilindiği üzere, klasik sanat geleneğinde, Antik Yunan kültürünün güçlü ve sürekli bir etkisi vardır; Yeniden doğuş olarak nitelenen Rönesans düşüncesi, enerji ile dopdolu olan Barok sanat, disipline ve dengeye gereksinimden doğan Neo-klasisizm, sanatçıların ‘ideal’ dünyayı betimlemede dört elementi tekrar tekrar ele almalarının sebebi olarak görülebilir. Özellikle ‘dört mevsim teması’ olarak sıklıkla karşımıza çıkan sembolizm, sanatçıların dış dünyasını oluşturan nesnel gerçekliği kavrayışının ve bunu dile getirmedeki sanatsal becerilerinin evrilişini açıkça ortaya koymaktadır.

Söz konusu klasisizmi, 17.yüzyıl Flaman sanatı temsilcisi Abraham Janssens van Nuyssen (1575-1632)’in *Dört Element Alegorisi* (Resim 3.4) ile Louis Finson (1575-1617)’in aynı isimli resmini (Resim 3.5) karşılaştırdığımızda kolayca hissederiz. Her iki resmin sanatçısı Barok dönem temsilcisi olsada ışık kullanımları ve figür yorumları birbirinden farklıdır. Nuyssen’in üç kadın bir erkekten oluşan kompozisyonu, Antik Yunan’a özgü “Paris’in yargısı” konulu mitolojik öyküyü ve Rönesans’ın evrensel ışık kullanımını hatırlatırken, Finson’un iki kadın iki erkekten oluşan kompozisyonu Caravagio’ya yaklaşan bir gerçekçi yaklaşım hissedilmektedir.



Resim 3.4. A. Janssens van Nuyssen, *Dört Element Alegorisi*, t.ü.y.b.,(150x209,5 cm.), 1573



Resim 3.5. Louis Finson, *Dört Element Alegorisi*,t.ü.y.b.,1611

Esasen, ‘Dört Element’in kişilikleri geleneksel olarak dört diştir. Louis Finson’ın öfkeli bir mücadele içinde iki kadın iki erkek figürü kullanması ayırt edici bir özelliktir. Ateş, sağ üstte alevlerle çevrili güçlü, genç bir adamdır; bir eliyle sol üst köşede genç bir kadın olan Hava’nın kolunu kavrarken öbür eliyle sol alt köşedeki orta yaşlı bir adam olarak Su’ya direnmektedir. Su, aynı zamanda sol üst köşedeki genç bir kadın olan Hava’yı (sol üst) aşağıdan yukarı doğru itmektedir. Su tarafından itilen Hava, saçından tutuşmuştur, sağ bacağıyla Ateş’i geriye doğru itmeye çabalar. Sakallı, daha yaşlı fakat çok güçlü bir adam olan Su, dizlerinin üstünde oturur vaziyettedir ve kalça bölgesinde küçük dalgalarla çevrilidir. Su, Toprak elementinin omuzlarına ayağıyla basmakta, Toprak sağ altta, sırtüstü uzanan ve göğsü sarkmış yaşlı bir bayan olarak tasvir edilmiş, omuzlarına ayağıyla basan Su’ya adeta destek olmaktadır ve bedeni kahverengi toprakla çevrili halde, sol eli ile ateşi yakalamaya çalışmakta, sakınarak onun altında durmaktadır.



Resim 3.6. Dante Gabriel Rossetti, *Dört Element*; Hava, Su, Ateş, Toprak, k.ü.mürekkep ve grafit, her biri (179x63 cm.), 1910.



Resim 3.7. Adolf Ziegler, *Dört Element*: Ateş, Toprak, Su ve Hava, t.ü.y.b., 1937, Münih Modern Sanatlar Müzesi.

20.Yüzyıl ilk yarısında yaşanan iki Dünya Savaşı öncesinde resmedilmiş, dört element konulu iki eser, İngiliz Pre-Rafaelist Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ve Alman sanatçı Adolf Ziegler (1892-1959)'a aittir. Rossettinin vitray önçalışması olarak dört parçadan oluşan resimlerinde, dört elementi sembolize eden kadın figürlerinin şamdan, balık, kürek ve kuş ile sembolizminin güçlendirildiği görülmektedir. Eskizler, renk içermese de vitray uygulamasına olanak verecek divizyonist yaklaşım ve şeffaf görsellik açıkça görülmektedir (Resim 3.6). Nazi Almanyasında tasvir sanatları komisyonu başkanlığını yürütmüş olan Ziegler'in *Dört Element*'i, Hitler'in Dejenere sanat olarak nitelendirip yok ettiği eserlerin aksine, çalışma odasının süsü olmuştur (Resim 3.7).



Resim 3.8. Mark Ryden, *Dört Element Alegorisi*, t.ü.y.b.,(71x99 cm.), 2006.

Günümüze çok yakın bir örnek ise, Amerikalı ressam Mark Ryden (1963-)'ın *Dört Element Alegorisi*, fantastik bir sürrealizm olarak karşımıza çıkar (Resim 3.8). *Dört element* temsil eden dört küçük kız arkalarında doğa manzarası, önlerinde küçük fincanlarıyla, çay partisi vermiş gibidir. Beyaz elbiseli kız, havayı; kırmızı elbiseli kız, ateşi; sarı elbiseli kız toprağı; kahverengi elbiseli kız suyu temsil etmektedir. Başlarının üzerinde duran hayvanlar, elbiselerin üzerindeki işaretler, masa olarak kullanılan kesik ağaç gövdesinin üzerindeki arı, tanrılarla ölümlüler arasında haber getip götüren tanrı *Hermes*'in Roma mitolojisindeki karşılığı *merkür*'ün sembolü ile bezenmiş metal sürahi ve kuşyuvasında oturan başlangıcı, durgunluğu ve uyumu sembolize eden bebekler astrolojik burçları, dolayısıyla, mevsimleri, ayları, yönleri bildirmektedir.¹¹⁵

¹¹⁵ <http://easyartsymbols.blogspot.com.tr/2013/04/allegory-of-four-elements.html> (20.01.2016)

Dört element sembolizmini birarada sunan bu türden örnekler çoğaltılabilir; ancak benzer sonuçlara ulaşıp, sıkıcı tekrarlar düşüleceğinden, elementleri ayrı ayrı ele alıp örnekleri karşılaştırarak incelemek ve herbir elemente yönelik alegorik¹¹⁶ yaklaşımda bulunmak sanat tarihinin bilinçle kavramaya olanak sağlayacaktır.

3.2. SU ALEGORİSİ

Ünlü tarihçi yaşlı Pliny, birinci yüzyılda kaleme aldığı *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) adlı kitabında, “Yeryüzündeki bütün güçler suyun armağanıdır ” demiş, tarih boyunca nehirler, ırmaklar, pınarlar etrafında gelişen nice tapınımları doğuran yaşam kaynağı suyun önemini vurgulamıştır. Bulunduğu yerin epifanisi¹¹⁷ olmasından dolayı, su, sıradan bir akarsu, nehir, pınar için bile kutsal sayılmıştır. “Bu yerel epifaniler dinsel yapıdan bağımsızdır. Akan su ‘yaşar’, ‘hareketlidir’; esin kaynağı olur, iyileştirir, rehberlik eder. Su kaynağı ya da nehir, güç, yaşam, süreklilik ifadesidir”.¹¹⁸

Doğanın, toprağın kanı olan su, aynı zamanda, insan bedeninin yüzde yetmişini, hücre protoplazmasının yüzde doksanını oluşturmaktadır. Arınma, yeniden doğum, bilgi, dönüşüm, yaşam, doğurganlık ile bağlantılı olduğundan, değişim ile dönüşümü, kurtarılma ile arınmayı, kurtuluş ile güvenliği, tehlike ile ölümü temsil etmiştir. Hayat verici, arındırıcı ve yok edici bir güç olarak kutsanmıştır.

Sanatın her alanında, özellikle müzik, şiir, resim ve düz yazıda su’ya dair yüceltimlere çokça rastlanır; dört element içerisinde su, çok yönlü sese sahiptir; fısıldar, geveler, gürler, çatırdar, şırıldar, çağlar, şarkılara ilham verir. Coşturur, huzur verir, heyecanlandırır, şiir gibidir. Düşüncelidir, derindir, merak uyandırır; edebiyatı, bilgiyi ve cehaleti kuşatır. Mavidir, yeşildir, turkuazdır, berraktır, dalgalıdır, durgundur; sevginin, özgürlüğün ta kendisi olmaktadır.

¹¹⁶ **Alegori:** Bir düşünceyi, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavratılabilmek için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma işi. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Alegori> (20.01.2017)

¹¹⁷ **Epifani** (Klasik Yunanca "ἐπιφάνεια", "epifaneia", “tezahür olma, çarpıcı bir belirme”) aniden bir şeyin anlamı veya özünü anlamak veya ayırımına varmak demektir. Terim, felsefi veya düz anlamlı olarak, birisinin bir "yapbozun son parçasını bulduğu ve resmin tamamını görebildiği" anlamında veya kendi başına önemsiz olan yeni bir bilgi veya deneyiolduğumin, daha derin veya ilahî bir temel dünya görüşüne ışık tuttuğu anlamında kullanılır. [http://www.turkcebilgi.com/epifani_\(duygu\)](http://www.turkcebilgi.com/epifani_(duygu)) (14.01.2016)

¹¹⁸ Eliade, 206.

Su alegorisine ilişkin en akılda kalıcı örnek, 19. yüzyıl Geleneksel Japon sanatının dünyaca ünlü temsilcisi Katsushika Hokusai (1760-1849)'nin *Büyük Kanagawaga Dalgası*'dır. Oymabaskı ustası, tahta oymacısı ve Ukiyo-e (değişen dünyanın resimleri) ressamı olan Hokusai'nin çeşitli bölgelerde gezerek, arka arkaya yaptığı bir dizi manzara baskısı vardır. Sanatçının şelale turlarından çıkan eseri *Kisokaido Yolu'ndaki Amida Şelalesi* (Resim 3.9) bunların tipik örneklerindendir. Sahnede, şelalenin kutsal 'Sonsuz Işık Buda'sı Amida'nın başı olarak tasvir edilen yuvarlık bir boşluktan aktığı görülmektedir.



Resim 3.9. Katsushika Hokusai, *Kisokaido Yolu'ndaki Amida Şelalesi* Ağaç Baskı, (35.5x25.5 cm.), 1830, Greensbora Weatherspoon sanat Müzesi.



Resim 3.10. Francisco Clemente, *Ay*, kumaş ile 12 parça kağıt üzerine guaj, (244.5 x 231.1 cm), 1980, New York MoMA

Hokusai'den yüzelli yıl sonra, Çağdaş İtalyan sanatçı Francisco Clemente (1952-) 'nin *Moon (Ay)* adlı eseri (Resim 3.10), bize şaşırtıcı bir biçimde *Kisokaido Yolu'ndaki Amida Şelalesi* kompozisyonunu hatırlatır. Ancak burada bir şelale değil, bir kuyu vardır ve boynundan büyükçe bir kayaya ipe bağlı halde intihar etmiş bir erkek figürünün

kuyunun dibine çekilişi gösterilmektedir. Resmin isminin Ay olması, kompozisyonun merkezinin biraz üstündeki beyaz renkli kuyu ağzını bir ay olarak algılamamıza neden olmakta, ayın etrafındaki içiçe geçmiş mavi daireler girdaba dönüşmekte, aynı zamanda kuyu formunu oluşturmaktadır. Kompozisyondaki beyaz daireyi ay olarak algıladığımızda, insan figürü ayın çekim gücüne direnen bir figür olmaktadır. İzleyicide yaratılan, dibe çekilme ve havaya yükselme türünden iki farklı duygu durumu, kozmolojilerde ayın kadını temsil ettiği düşünüldüğünde, kadının cazibesine kapılan erkeğin kadını dölleyip yeni bir canlının doğumuna neden oluşu veyahut (o) canlının (gelecekte) ölümünün temsil edilişi fikri olarak belirginleşmektedir. Clemente'nin diğer eserlerindedeki gözlemlenen Uzakdoğu sanatı etkisi ve Hokusai'nin resmi ile birlikte bu resim, yeniden doğum, dönüşüm, yaşam ve ölüm kavramları ile ilintilendirilebilmektedir.



Resim 3.11. Francesco Albani, *Su Alegorisi*, panel ü.y.b., (180x180 cm), 1627, Torino Sabauda Galeri.



Resim 3.12. *Denizen Yükselen Venüs*, Yunan Fresk'inin Roma Kopyası, MÖ 80 öncesi

Sanatçıların mitolojilere olan ilgisi, ister doğu ister batıya özgü mitolojiler olsun sanatlarında ihtiyaç duydukları sembolik dilin ifade olanakları sayesinde, sanatın toplu alımlanışında büyük bir katkısı olmaktadır. Kutsal ve mitolojik konuları işleyen Barok sanatçısı Francesco Albani (1578-1660) *Allegory of Water (Su Alegorisi)* adlı eserinde

(Resim 3.11)Yunan mitolojisinden bir konuyu işlediği görülür. Çalışmanın merkezindeki kadının başının üstündeki kırmızı kumaş ateşin tutkunun, öfkenin, tehlikenin, yıkımın, aynı zamanda enerjinin ve insan sistemindeki yaşam kaynağı olan kanın simgesidir. Öte yandan Kompozisyonun bütününe hâkim olan deniz manzarası, fırtına bulutları, denizde oynayan tanrı ve tanrıçaların etrafındaki kübidleri farkettiğimizde, merkezi kadın figürünün Afrodit olduğunu fark ederiz.

Bilindiği üzere, Yunan Mitolojisinin Afrodit'i, Roma mitolojisinin Venüs'üdür. Her ikisi de aşk ve güzellik tanrıçası olarak anılırlar. Bu efsanede anlatılanlara göre Tanrı Uranus'un hadım edilmesi ve erkeklik organının denize atılması neticesinde meydana gelen köpüklerden doğan tanrıça, bir deniz kabuğu içerisinde adaya çıkmıştır. Albani'den yaklaşık 1700 yıl öncesinden yapılmış bir duvar resminde yer alan Venüs betimlemesi arasındaki benzerlik oldukça etkileyicidir (Resim 3.12). Özellikle, Abani'nin resminin yuvarlak formunun yukarıda incelediğimiz Hokusai ve Clemente örneklerini de bütünleştirdiği görülmektedir.

Geçmiş zamanlara dönüp baktığımızda, suya dalarak yenilenme inancı, eski çağlarda kutsal sayılan tanrı heykellerinin niçin suya batırıldığına açıklama getirmektedir. Bu kutsal banyo törenleri genellikle tarım ile bereket tanrıçaları tapımında çok sık olarak tekrarlanırdı. Bu tören tanrıçaların güçlerinin tekrar birleşmesine ve buna paralel iyi, bereketli bir hasatta işaretti. Çünkü suya batma olayı aynı zamanda yağmurun yağmasına da sebeptir. Kutsal suyla ilgili daha doğrusu ona duyulan inanç kökleri aslında çok eskilere, sihirli su kaynaklarına yönelik antik dönem inançlarından kaynaklanan bir durumdur. Buna örnek olarak Yunan mitine ait bir söylencede tanrıça Hera'nın bekâretini tekrar kazanmak için yılda bir kez banyo yaptığı mucizevi Kanathos pınarından söz edilmektedir.¹¹⁹

Eski Yunan'da her çeşmenin kendi dehasına sahip olduğuna, bazı çeşmelerin kehanet güçleri olduğuna inanılırdı. Ki bunlar ünlü kâhin Delphi gibi kâhinlerle bağlantılıydı. Daha öncede belirtildiği üzere su, tüm tohumların taşıyıcısı ve kozmogonik simge olarak ve büyüsel olan, aynı zamanda her derde deva olandır; iyileştirir, gençleştirir ve yaşamı sonsuz kılar. *Suyun ilk örneği hayat suyu' dur. Hayat suyu, gençlik çeşmesi, aynı metafizik ve dinsel gerçekliğin türevleridir: suda yaşam, güç ve sonsuzluk*

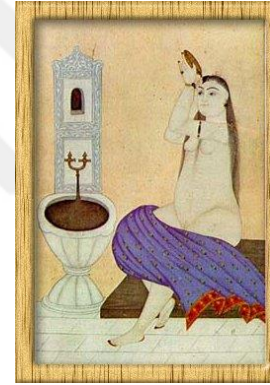
¹¹⁹ Rupp, 87.

*vardır. Bu da doğal olarak herkesin ulaşabileceği, her yerde bulabileceğimiz bir su değildir, canavarlarca korunur. Girilmesi zor bölgede bulunur, cinlerin ya da tanrıların elindedir vb. Hayat suyunun kaynağına ulaşmak ve bu suya sahip olmak için bir dizi sınamadan geçmek gerekir; tıpkı hayat ağacı arayışlarında olduğu gibi. “Hayat suyu” gençleştirir ve yaşamı sonsuz kılar.*¹²⁰

Rönesans sanatçısı Yaşlı Lucas Cranch (1472-1553), *Gençlik Çeşmesi* (Resim 3.13) çalışmasında, Kuzey rönesansına özgü, ayrıntılı doğa manzarası içinde yer alan gençlik çeşmesinde yıkanan kalabalık bir insan topluluğu görülmektedir; resmin solunda 15-20 kişilik yaşlı ve hasta insan grubu gençlik çeşmesine doğru ilerlerken, çeşmenin etrafını kuşatan havuzda yıkanan 20-30 kişilik bir grubun hayat suyuna dalıp gençleşip çıktıkları görülmüyor. Resmin sağında, gençleşen, hastalıklarından kurtulan insanların, doğa nimetlerinden faydalanmaya yöneldikleri, hep birlikte yaşamın tadını çıkardıkları anlaşıyor.



Resim 3.13. Yaşlı Lucas Cranach, *Gençlik Çeşmesi*, ahşap ü. y.b., (122,5 x 186,5 cm.), 1513.



Resim 3.14. Abdullah Buhari, *Hamamda Yıkanan Kadın*, 1741, Topkapı saray kitaplığı.

Yaratma eyleminin destekleyicisi olarak bilinen suyun, hayat verici, yok edici ve arındırıcı güç olarak ele alındığı resimlerde, suyun içinde yaşayan balık aracılığıyla yeniden doğuşu ima ettiği de görülmektedir. İster Venüs olarak, ister balık olarak canlandırılınsın, suyun yaratıcı gücü, günlük yaşamda sıradan insanın temizlik ritüellerinde, ibadet öncesi arınmada, yaşamın vazgeçilmezi oluşuna işaret etmektedir. 18.Yüzyıl Türk Minyatüründe, geleneksel minyatür tekniğinden, batı resim geleneğine geçiş döneminin son temsilcisi olarak kabul edilen Abdullah Buhari (1735-1743)'nin Topkapı Saray

¹²⁰ Elliade, 200,201.

Kitaplığındaki *Hamamda Yıkılan Kadın* (Resim 3.14) adlı eserinde yer alan çıplak bir kadının hamamda kirlerinden arınırken resmedilmesindeki şaşırtıcı doğallık bu türden bir yaklaşımın ürünü olarak karşımıza çıkıyor.¹²¹ Kadının çıplaklığının suyun kutsallığının önüne geçmemesi için tercih edildiği anlaşılan bedenın sıradanlılığına rağmen, yine de rahatsız edici olmamakla birlikte, belki de dönemin beğenisine dair ipucu olabilecek küçük göğüsler ve büyük kalçalar görmezden gelinmiyor.

Suyun arındırıcı olduğu kadar cezalandırıcı da olan gücü, İtalyan Rönesansının büyük ustası Michelangelo (1475-1564)'nın Sistine Şapeli tavan freskinde yer alan ve Eski Ahit'te geçen *Nuh Tufanı*'nı konu edindiği çalışmasında oldukça etkileyici bir biçimde resmedilir (Resim 3.15). İnsanlık tarihinde, Tufan inanışların hepsinde, insanlığın suyun altında kalması, yeniden dirilmesi, kâinat ve tarih düşüncesine gönderme yapan yeni bir zamanın kuruluşu fikri vardır. Yıkımla sonlanan eski zaman ve 'yeni insanlar'ın hükmettiği yeni dönem başlar. Zamanın döngüsellliği içerisinde bu, ay takvimine, ayın evrelerine dolayısıyla, erginlenme ritüellerine yol açar, efsaneleri biçimlendirir; "*Pasifik mitlerin, kavimlerin kökeni genelde, bir su taşkınyından kaçan destansı bir hayvandır. Kavimlerin atası, şanslı bir kazazede ya da su baskınına neden olan bir hayvandır.*"¹²²



Resim 3.15. Michelangelo, *Nuh Peygamber ve Tufan*, Fresk, 1508-12, Sistine Şapeli, Vatikan

¹²¹ <http://www.turkresmi.com/klasorler/19uncuyuzyilturkressamlari/index.htm> (08.04.2016)

¹²² Elliade, 215, 216.



Resim 3.16. Theodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, t.ü.y.b., (491x716 cm), 1818–1819, Louvre Müzesi

Fransız Romantizminin temsilcisi, Thèodore Géricault (1791-1824)'nın döneminin bir deniz kazasını işlemiş olmasına rağmen, eserine mitolojik bir figür olan Medusa'nın adını vermesi bir tesadüf değildir. Medusa isimli bir vapur, deniz kazası neticesinde batmış, yolcuların bir kısmı bir sal üzerinde açık denizde günlerce kurtulmayı umut ederek beklemişlerdir. Kazada ölenler, denize dökülenler, kurtulanlar kamuoyunun ilgisini çekmiş, büyük yankı yapan bu olay *Medusa'nın Salı* (Resim 3.16) resmine kaynaklık etmiştir. Olayın vehametini Nuh Nufanınında kurtulamayanlara nazire sayarsak, sanatçının son bir umutla kurtulmayı çaresizce bekleyen figürlerin içlerine suyun yani denizin tüm gücüne, hâkimiyetine rağmen hayatta kalabilme umudu ekmiştir.

Doğanın bir parçası olan ve doğadan kendisine düşman yaratan insanoğluna denizin nasıl düşman kesildiğini ve de hâkimiyeti altına aldığını gösteren Winslow Homer (1836-1910)'ın geç dönem yapıtlarından *Kıyıya Vuran Kütük*, uçsuz bucaksız denizin hâkimiyetine övgüdür (Resim 3.17). Sağ ön plandaki balıkçı figürü kızgın, heybetli deniz karşısında adeta cüce gibi görünüyor. Bir zamanlar kökleri yerden gökyüzüne doğru uzayan çam ağacı şimdi devrilmiş ve kızgın dalgaların gücüyle çırılçıplak kalmıştır. Deniz aşikâr bir şekilde kontrolden çıkmıştır. Kabarmakta ve karaya özellikle de doğadan kedisine düşman yaratan insanoğluna öfkesini kusmaktadır.¹²³

¹²³ Farthing,98.



Resim 3.17. Winslow Homer, *Kıyıya Vuran Kütük*, t.ü.y.b., (67x72,5 cm.), 1909, Museum Fine Arts, Boston



Resim 3.18. David Hockney, *Daha Büyük Bir Sıçrama*, t.ü.akrilik., (242,5x244 cm.) 1967

İngiliz Pop sanatının temsilcisi David Hockney (1937-)'in en bilinen eserlerinden (Resim 3.18) *Daha Büyük Bir Sıçrama*, 1960'lı yıllarda moda olan yüzme havuzlu ev modasını ve bu evlerde yaşayan doyumsuz, üretimsimsiz ve tüketici insanları, resmin içinde hiç insan figürü yer almamasına rağmen ustaca göstermiştir. Homer'in kompozisyonu ile Hockney'in kompozisyonu yanyana geldiğinde, birbirlerine neden-sonuç ilişkisi gibi yaklaştıkları görülmektedir. Sanayi toplumunun başrol oyuncusu burjuvazinin ilerleyişi, yükselişi, düşüşü ve gözden yitirilişi söz konusudur.

Sanatçı Peter Paul Rubens'in daha efsanevi resimlerinden biri olan *Toprak ve Su Birliği* (Resim 3.19) resmi, toprağı temsilen bereket tanrıçası Kibele ile suyu temsilen deniz tanrısı Neptün'ün birbirine dönük aşk dolu bakışlarının merkeze alındığı bir kompozisyonudur. Kibelenin sağ elinde tuttuğu rengarenk çiçekler, Neptün'ün elinde yabası ve ikisinin ortasında duran, içinden su akan vazo formu, Kibele'nin başının hemen üstünde uçan kırmızı kumaş, Neptün'ün ayak altında istiridyeyi bir borazan gibi üfleyen Satyr, hep birlikte, Kibele ile Neptün arasındaki aşkı tarif etmektedir.¹²⁴

¹²⁴ <http://www.italian-renaissance-art.com/Rubens.html> (04.11.2015)



Resim 3.19. Peter Paul Rubens, *Toprak ve Su Birliği*, t.ü.y.b., (60x45 cm.), 1618, Hermitage Museum, St.Petersburg



Resim 3.20. Gülsüm Erbil, *Su*, t.ü.y.b., 1983



Resim 3.21. Gülsüm Erbil, *Fetüs*, t.ü.y.b. (150x150 cm.) 1984.

Toprak ve Su Birliği resminde, yalnızca toprak ve suyun buluşması değil, dört elementi barındıran doğada su'nun öneminin vurgulandığı da görülmektedir. Suyun, buharlaşması, havaya yükselmesi, soğuyup yağmura kara dönüşmesi ve yeniden yeryüzüne inmesi, döngüsel bir sürece işaret etmektedir. 1970'li yıllardan beri, Mevlevi felsefesini benimseyerek, eserlerinde 'mistik döngü'yü yansıttığını dile getiren Türk sanatçı Gülsüm Erbil' resimlerinde ve seramiklerinde 'dört element'ten izler bulmak olasıdır. Sanatçının *Su* (Resim 3.20) ve *Fetüs* (Resim 3.21) isimli çalışmaları semazenlerin kendi eksenleri etrafında dönme eylemlerini, Tanrı ile bütünleşme ritüellerini hatırlatmaktadır. Her iki eser, Rubens'in *Su ve Toprak Birliği* eserinin yanında yer aldıklarında, Erbil'in *Su* adlı eserindeki dairesel hareketlerin Kibele'nin göğsü ile Satyr'in borazanının (istiridye formuyla kadın genital organını temsil eder) *Fetüs* eseri ile

komşuluklar kurduğunu farkederiz; “... *Bu yapıtta, diğer birçok yapıtta olduğu gibi dış dünya ile iç dünyaya ikilemi vurgulamıştır. Suyu dair metaforlar vurgulanmıştır su kaynayınca buhar, soğuyunca buza dönüşerek şekil ve boyut değiştirmektedir. Suyun bu özelliğinde saklı olan bu mesaj, insanın maddesel ve ruhsal varlığını ifade etmiştir.*¹²⁵

Anne karnındaki fetüs dünyaya gelmeden evvel ana rahminde suyun içindedir. Ki bu durum hayat verici bir başlangıç olan suyun, mitolojilerde içme suyundan gebe kalınabileceği inanınca doğmasına ve ana rahminin yüceltilmesine neden olmuştur.¹²⁶

Barok dönem sanatçısı Antonio Balestra (1666-1740)’nın *Toprağın Bolluğu* eserindeki (Resim 3.22) Roma mitolojisindeki topraktan alınan hasatın Tanrıçası Ceres (Demeter) en belirgin figürdür; memesindeki süt ile toprağı/dünyayı bereketi – bolluğu ile şenlendirmekte ve süt yağmur gibi toprağı beslemektedir. Toprak tanrıçası Gaia’dan farklı olarak Demeter, insanlara yakın bir tanrıçadır; onlara bir tarım mühendisi gibi topraktan ürün almayı öğretir. Sembollerinin başak ve meşale oluşu, Demeter’i hasat zamanı ile özdeşleştirmeye olanak sağlar.¹²⁷ Resimde sağ taraftaki figürün elinde çift dişli yabası ile dünyaya delik açmaya çalışan ve açtığı delikten ateş unsurunu açığa çıkaran erkek figürü farkedilmektedir. Toprak ile su arasındaki ilişki, kadın ile erkek arasındaki ilişki olduğu kadar, anne ile çocuğu arasındaki beslenme ilişkisini de sembolize eder.

Amerikan Feminist sanatçı Judy Chicago (1939-) *Doğum Projesi* (Resim 3.23) eserinde, doğum sırasındaki kadın anatomisini anlatmaktadır. Burada anlatılanlar erkekler için erotik ve çekici bir kadını nesnelleştirme tarzında değildir. Feminist bakış açısından bir bebeğin doğumu, yeni hayatın güzelliği anlatılmaktadır.

¹²⁵ Al Asker Bal, *Gülsün Erbil; “Sırdöngü”*, İlke Yayıncılık, İstanbul 2009, 222,223.

¹²⁶ Eliade, 190, 200.

¹²⁷ **Atribü:** Heykel ya da resim sanatında betimlenen figürün hangi tanrı ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamaya yardım eden ayrıntı. <http://www.nedirnedemek.com/atrib%C3%BC-nedir-atrib%C3%BC-ne-demek>. (15.06.2016)



Resim 3.22. Antonio Balestra, *Toprağın Bolluğu*, t.ü.yb., 1698.



Resim 3.23. J. Chicago, *Doğum Projesi*, 1981-87.



Resim 3.24. Canan, *Çeşme*. Video Enstelasyon, Uluslararası İstanbul Bienali, 2009.

Chicago gibi, hemcinslerinin toplumdaki yerini ve ikidarın bakışını sorgulayan Feminist sanatçı Canan (1970-)’ın 2009 yılında, 11. Uluslararası İstanbul Bienali’inde sergilenen *Çeşme* isimli video yerleştirmesi, sanatçının bizzat kendi yaşamında deneyimlediği doğum sonrası yaşam mucizesi ‘süt verme’ kaynağı olarak bedene göndermede bulunur. Bebeğine yaşam sütünü verirken kendisini tıpkı bir çeşme gibi hissettiğini beyan eder (Resim 3.24).¹²⁸

Görüleceği üzere, sudan doğan evren kavramı *-antropolojik düzlemde-* insan türünün sudan doğduğu inanışları ve su cinleri inanışları benzeşmektedir. Kıtaların su altında kalma mitlerinde, tufan efsanesi ya da kayıp kıta Atlantis veya belli aralıklarla tekrarlanan kozmik olaylar gibi ya da ruhun “ikinci ölümü” gibi, vaftiz edilen ayinsel

¹²⁸ <http://arkaarkaya.blogspot.com.tr/2009/10/cesme.html> (06.07.2016)

‘ölüm’ ile örtüşmektedir. Dinsel görüşler farklı da olsa suya atfedilen anlam ve işlev hep aynı olmaktadır.¹²⁹

3.3. HAVA ALEGORİSİ

Dört element arasında, yokluğuyla en ruhani, değişkenliği ile en tutarsız, hareket halindeyken en güçlü, hafifliğiyle en özgürleştirici olanı havadır. En eski kültürlerden günümüze değin, yaşam enerjisi veren bir güç olarak görülen, nefes almak, hayat vermek ve ruh taşımak anlamında iyi yanları kadar kötü yanları ile de değerlendirilen hava elementi oldukça kapsamlı bir alana yayılmaktadır.

Çin kültüründe, sonsuzluğun masumane rengi mavilikle gökyüzünün üzerini saran havanın, hayatın önüne set kuran bir düşman olarak algılanışı, tehditkâr ve öldürücü atmosferle baş edebilmek için metodik “soluma”yı yaşamın en önemli öğretisi kabul edilmesinin temel sebebidir.¹³⁰ Hint kültüründe ise hava mucizevi olandır. Bu açıdan, Sanskrit edebiyatının Puranic metinlerinden biri olan ‘Tanrı’nın Kitabı’nın çizimlerinden birinde, yeralan *Krishna Govardhan Dağı’nı Havaya Kaldırıyor* (Resim 3.25) resmi oldukça ilginçtir.



Resim 3.25. Üstad Sahıbdın, Krishna Govardhan Dağı’nı Havaya Kaldırıyor, 1630

Kuzey Hindistan’nın Rajasthan bölgesindeki Bikaner çöl krallığından Üstad Sahıbdın (1601-1700) tarafından yapılmış olan bu resimde, 10. yüzyılda yazılmış

¹²⁹ Elliade, 216,217.

¹³⁰ Rupp, 153-171.

Bhagavata Purana öyküsünde de bahsedildiği gibi, kendisi yerine Krishna'ya tapan Govardhan Dağı Vraja bölgesindeki bir köyü cezalandırmak için tufan gönderen gök tanrısı Indra'nın öfkesi anlatılmaktadır; basit bir sığır çobanı olan Krishna mucizevi bir biçimde, yedi gün yedi gece parmağıyla dağı havada tutarak köylülerle hayvanları boğulmaktan kurtarır. Kompozisyonun merkezinde Krisna, sağ üst kısmında ise beyaz bir file binmiş halde Veda tanrısı Indra görülmektedir. Indra köylüleri cezalandırmak amacıyla onları sular altında bırakacak karanlık, öfkeli girdaplı fırtına bulutları arasında betimlenirken, Krishna parmağı ile dağı kaldırır ve etrafındaki kadınlardan birinin kucağındaki bebeğe yönelmiş bakışlarıyla koruyuculuğunun gelecek nesillere ulaşacağı mesajını vermektedir.¹³¹

Hint mitolojisinde ve diğerlerinde hava elementinin eril ve aktif olduğu görülür. Hava elementi simgesel olarak soluk ve rüzgâr'la özdeş tutulduğundan, yer ile gök arasındaki bağlantıyı kurandır. Göğün bir parçası olduğundan o da, ateş gibi eril ve aktif olarak betimlenmektedir.¹³²

Krishna'nın sözkonusu mucizesine birebir uygunluk taşımasa da dişil ve eril güç olarak tanrı ve tanrıçalar arasındaki rekabet söylencelerinden biri, Roma mitolojisindeki Güneş tanrısı *Helios* ve ay tanrıçası *Selena*'nın kardeşi olan şafak tanrıçası *Eos (Aurora)* arasında geçer. Erken dönem İtalyan Barok sanatı temsilcisi Guido Reni (1575-1642)'nin *Eos* isimli eserinde (Resim 3.26) bu öyküden esinlenmiştir. Savaş tanrısı Ares'le birlikte olduğundan tanrıça Afrodit'in öfkesine maruz kalan Eos'a sürekli âşık olma cezası verilmiştir. Eos, âşık olduğu astrolojinin isim babası olan Astaios'dan dört rüzgâra isim olan dört oğlu 'Notos (logos)', 'Boreas (poyraz)', 'Zephyros (karayel)' ve Euros (keşişleme)'u doğurmuştur. Eos'un Astrois'tan bir de Eosphoros adında bir kızı olmuş, 'Işığın Getiren' manası olan ismi ile Venüs gezegeninin sabah görünen yansıması olarak özdeşleştirilmiştir. Eosphoros'un daha sonraki zamanlarda Roma mitolojisinde 'Lucifer' adıyla anıldığı görülür.¹³³ Gökyüzünün birer parçası olan ay, güneş ve yıldızların kişileştirdiği bu öyküde, rüzgarın, bulutların etkisinde kalıp, bir görünüp bir kaybolmalarının dinamik ilişkisi bir tür hava elementi alegorisi olarak ortaya çıkmaktadır.

¹³¹ Farthing, 234,235.

¹³² Ersoy, 231.

¹³³ <http://www.arkeorehberim.com/2015/08/safak-tanrcas-eos-ve-ask-cezas.html> (09.11.2015)

Reni'nin resmini, daha önce *Su alegorisi*' resmini (Resim 3.11) incelediğimiz Francesco Albani'(1578-1660)'nin *Hava Alegorisi* (Resim 3.27) ve *Venüs'ün Tuvaleti* (Resim 3.28) resimleriyle yanyana getirdiğimizde, bir olayın öncesi ve sonrasına işaret eden iki sahne karşımıza çıkmakta, üçü birden sinematografik bir etki yaratmaktadır. Albani'nin Barok resim tarzına uygun bir biçimde işlediği *Hava Alegorisi*'nde, bulutların üzerinde oturmakta olan Venüs ve etrafında uçuşan Kübidler, resmin yarısını kaplamakta, kompozisyonun üst kısmında hâkimiyet kurmaktadır. Bulutların üstünde, atlı arabasında oturan Afrodite (Venüs), başının üstündeki Eos'u görmezden gelerek, aşağıdaki Astoris'e bakmaktadır. Astoris ise Eos'tan olan oğulları kuzey, güney ve doğu rüzgârını serbest bırakmak üzere Venüs'e bakmaktadır. Resmin en ilginç özelliği, Astoris'in, Eos'un ve resmin en üstünde yer alan kızları Eosphoros'un duruşlarının birbirini tekrar eden yankılama etkisidir.



Resim 3.26. G. Reni, *Eos (Aurora)*, Fresk, 1612-14, Raspiglosi-Pallavicini Sarayı, Roma.



Resim 3.27. Francesco Albani, *Hava Alegorisi*, (180x180 cm.), 1625-26 Galleria Sabauda, İtalya



Resim 3.28. Francesco Albani, *Venüs'ün Tuvaleti*, t.ü.y.b.,(2.02x2.52 cm.), 1621-33, Louvre Müzesi.

Albani'nin *Venüs'ün Tuvaleti* kompozisyonu, ilk bakışta, Venüs'ün Astoris ile olan gerilimli anı öncesinde, bir hazırlık içerisinde oluşunu betimleyen bir sahneye benzemektedir. Ancak, bir başka adı yine *Hava alegorisi* olan bu resimde yer alan Venüs, bu kez Adonis'i baştan çıkarmaya hazırlanmaktadır. Muhteşem bir sarayın önündeki bir göl kıyısı manzarasına sahip Knidos tapınağında hizmetçileri ve kübidler tarafından zarif bir biçimde süslenmektedir. Sahnenin üstündeki gökyüzünde, diğerleri arabasını onarıyor ve arabayı çeken kuğuları besliyorlar. Venüs, Dor kolonlu tapınağın revağının önündeki bir koltuk üzerinde yarı çıplak otururken, elindeki aynadan güzelliğini seyretmekte. Hizmetçilerden bazıları ayakkabı tutuyor. Arkasında duran iki ustanın saçlarını şekillendirmesi neredeyse tamamlanmışken, üçüncüsü stilini tamamlamak için inci dizili kolye getiriyor.¹³⁴

Yaşadığımız çağda olduğu gibi, eski çağlarda da, örneğin Asya, Avrupa, Afrika, Kuzey ve Güney Amerika ülkeleri ilkel dinlerinin genelinde cinsellik, insanlık tarihinin belki de en kutsal olgusu olarak kabul görmektedir. “*Tek'in çift olduğu, insanla doğanın, yer ile göğün, yine insanla tanrının birbirinin içinde eridiği bu olay cinsel birleşmedir. Yer ile gök arasındaki birleşme tanrının kendisi ile birleşme en sık rastlana motiflerden birisidir.*”¹³⁵ İlkeller cinsel birleşmeyle insan soyunun devamlılığı arasındaki bağlantıyı sağlayamamışlardı. Doğanın bilinmeyen gizemli güçler tarafından oluşturulduğu fikrindeydiler. Zamanla bu olayı erkek cinsel organı yani phallus'la bağlantısını çözdükleri zaman, penisin önemi birden artarak ve bu durum onu kutsal bir yere koyup, fetiş haline getirdi.¹³⁶

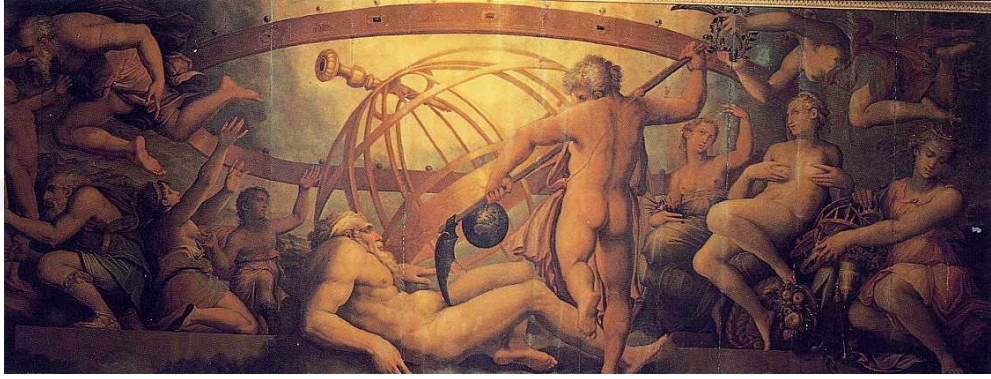
Yunan gök tanrısı Uranüs de yer ve gök arasındaki bağlantıyı sağlayan fırtına tanrısı Indra gibi kargaşaya sebebiyet veren bir pozisyonda karşımıza çıkar. Ancak,

¹³⁴ 1621'de, Mantua Dükü Ferdinand Gonzaga, 'Albani'den Villa Favorita için dört element resimleri istemiştir. Daha önce, Prens Borghese için aynı temada resim dizisi yapmış olan sanatçı, Venüs'ün hayatından dört bölüm içeren bir döngü kurmuştur. Venüs'ün Tuvaleti bunun ilkidir. Ferdinand Gonzaga'nın ölümünden sonra seriyi satın alan Medici ailesinin isteğiyle, Floransa'da 1633'te bu tablo üzerinde bir kez daha çalışmıştır. Albani'nin aydınlık sahnelerde, soluk cilde sahip figürleri tercih etmesi, Rönesans döneminde Venedik'te çalışan sanatçıların etkisini yansıtmaktadır. 17. yüzyılın başlarında yeni bir manzara resmi tarzı yaratan Carracci ailesiyle birlikte çalışmış olan Albani, resimlerinde doğal güzelliğin ve alegorinin mükemmel uyumunu yakalayabilmiş, yaşadığı Bologna'nın pitoresk çevresini başarıyla tasvir etmiştir. Gür yeşillikler, berrak gökyüzü ve serin saf sular ile bezeli atmosfer etkisi huzur vericidir. Yaşadığı dönemde, Albani'ye Venüs ve sevgiyi övmek için lirik şiir yazan M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış Yunan şairine atfen, resim anacreonu adı verilmiştir. Bknz: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/venus-her-toilet-or-air> (22.01.2017)

¹³⁵ Ersoy, 147.

¹³⁶ Ersoy, 148.

İndra'dan farklı olarak cezalandırılan Uranüs'ün kendisi olmaktadır. Uranüs'un doğaya özgü özellikleri oldukça açıktır; o gökyüzüdür. Kozmik bir güce sahiptir. Göklere, havaya uzaya hükmetmektedir. Gaia'nın hem oğlu, hem kocasıdır ve ilk tanrılardandır. Gaia ile birlikteliğinden birçok çocuk olunca, Göklerin Tanrısı Uranüs, iktidarına tehdit olarak gördüğü çocukları yok etmeye kalkışır. Toprak Ana Gaia onları kendi karnında-toprağın bağrına- gizlemek zorunda kaldığından, Satürn'e Uranüs'ün cinsel organını kestirip attırması, tohumlarının her yere saçılmasına neden olmuştur. Bu mitolojik öyküyü Giorgio Vasari (1500-1575) ile Cristofano Gherardi, birlikte yaptıkları *Uranus'un Saturun Tarafından Hadım edilmesi* adlı fresk çalışmalarında başarılı bir biçimde resimlemişlerdir (Resim 3.29). Kompozisyonda, Satürn elinde yabası, sırtı dönük olarak ayakta durmaktadır. Hemen ayakucunda Uranüs uzanmış, öylece kalakalmıştır. Satürn'ün sağında yarı oturur vaziyette Gaia, durumdan memnun bir biçimde göğüslerini okşamakta, göksel tanrıyı mat etmenin keyfini sürmektedir.



Resim 3.29. Giorgio Vasari ve Cristofano Gherardi, *Uranus'un Saturun Tarafından Hadım edilmesi*, a.ü.y.b., 1560, Vecchio Sarayı elementler odası, Floransa.

*Hava elementi nefesle ya da yogilerin 'prana' dedikleri şeyle ilişkilendirilen yaşam enerjisidir. Hava âlemi fiziksel dünyanın perdesinin arkasındaki arkatipsel tasavvurlar dünyasıdır; belirli düşünce biçimleri haline gelmiş kozmik enerjidir. Akıl kanalıyla işlev gören gücün geometrik çizgileriyle, yani oluşan bir şeylerin düzenini biçimlendiren enerjiyle bağlantılıdır.*¹³⁷ Hristiyan mitolojisinde İsa'ya gebe kalan Meryem'in durumunda, Âdem'in yaratılışına benzer bir olgu karşımıza çıkar; "İrzini koruyan Meryem'e ruhumuzdan üflemiş, onu, âlemler için bir mucize kalmıştık." diye geçiyor *Embiya süresi, Ayet 91'de.*"De ki: Ruh Benim Rabbim emrindedir." (İsra, 17/85)

¹³⁷ Arroyo, 114.

ayetinde de belirtildiği üzere emrimizden olan ve Âdem'e üflen ruh olan cinsinden üfledik, içinde İsa'yı canlandıracak" denilmektedir.

İlk insanın maddesini yaratıp ona insan biçimini verdikten sonra, içine ruh üfleyen Yaradan'dan aktarılan bir ruh olarak İsa, insan ve tanrı arasındaki ruhani bağlantıyı ifade etmektedir.¹³⁸ Leonardo da Vinci'nin *Meryem'e müjde* (Resim 3.30) adlı resminde, Cebrail isimli meleğin Meryem'e müjdeyi verirken birbirine göre konumları, göksel olandan yersel olana evrilmiş bir yaratılış öyküsü karşısında olduğumuzu hissettirir.



Resim 3.30. Leonardo da Vinci, *Meryem'e Müjde*, a.ü.y.b., (98x217 cm.), 1472, Floransa Uffizi Galerisi.



Resim 3.31. Tiziano Vecellio, *Meryem'in Göğe Yükselişi*, t.ü.y.b (690 x 360 cm.), 1516-18, Venedik



Resim 3.32. Maurice Denis, *Zephyr Psyche'yi Deight Adasına Taşıyor*, t.ü.y.b., (267.5x395 cm).1908, Hermitage Müzesi

¹³⁸

<https://sorularlailamiyet.com/enbiya-suresi-91-ayette-hz-meryeme-ruh-uflenmesi-tabirini-aciklarmisiniz>, (04.09.2016)

Bu düşünce, bir başka Rönesans sanatçısı Tiziano Vecellio (1488-1576) 'nın *Meryem'in Göğe Yükselişi* (Resim 3.31) isimli eserinde, kompozisyonun yeryüzü, gökyüzü ve cennet olarak üç bölgeye ayrılmış olması ile desteklenmektedir. Resimde en dikkat çekici olan şey, Hz. Meryem'in, kendiliğinden göğe yükselen Hz. İsa'dan farklı olarak, melekler tarafından Tanrı'nın yanına götürülüyor olmasıdır. Meryem'in ruhunun bedeninden ayrılıp, ikinci gününde havaya doğru yükselişine ve göğe kabul edilmesine tanıklık eden havariler, melekler ve inananların kimi şaşkın, kimi büyülenmiş, kimisi dua eder vaziyetteki halleri ile sahne, soluk kesici bir anın betimlemesidir.¹³⁹

Fransız Sembolizmi içinde yer alan Nabiler grubu içinde yer alan, Maurices Denis (1870-1943)'in *Zephyr Psyche'yi Deight Adasına Taşıyor* (Resim 3.32) isimli mitolojik konulu eserinde Yunan mitolojisindeki rüzgâr tanrısı Zeyphyr'in yardımıyla Psyche'nin (ruhun) başka yere taşındığını görüyoruz. Bu hikâyede ruh ve sevginin bir arada ayrılmaz bir bütün olarak kabul edildiğini ve meleklerin sevgi mesajı taşıyan varlıklar olduğuna tanık olunuyor. Tiziano'dan dört yüz yıl sonra Denis'in resmi daha dünyevi bir cennet manzarasında, rüya âlemine denk bir gerçekliğin daha modern bir sembolizm ile aktarıldığını ispatlıyor. Bu resimde, Psyche'nin konumunun İlkçağ Yunan düşünürleri olan Stoacılar'ın dört öğeden ikisinin hava ve ateşin birleşiminden oluşan etkin yaratıcı güç olarak tanımladıkları Pneuma'ya denk olduğu, Zephyr'nin konumunun ise, diğer iki unsur olan toprak ile suyun edilgen taşıyıcı olması niteliği ile bağlantısı kurulabilir.



Resim 3.33. Dijon, *Deli Annenin Bayrağı*, 15.Yüzyıl

Mitolojik söylencelerde genellikle, rüzgârın özünün bilinemezliği, ne yapacağını önceden kestirilemez olması konusunda birleşiyor. Hava elementinin uçarılığı ve ne

¹³⁹ <http://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/27/titianin-assumption-of-the-virgin-eseri/> (01.02.2015)

yapacağı önceden kestirilemezliği, onu dört unsur içerisinde en haylazı yapıyor. *Çirkinliğin tarihi* kitabında Umberto Eco, ihtiyatsızca kaçıreren midede oluşan havanın rahatsız ediciliği ve de istem dışı oluştuğundan bahisle, 15.yüzyılda, Dijon'nun *Deli Annenin Bayrağı* (Resim 3.33) isimli çalışmasını örnek göstermiştir. Mide gazı tamamen doğal bir durumdur fakat gaz yani biriken havayı çıkarabilmek için bir takım hoş olmayan tepkiler gelişir ki, bu da insanın özgürlüğünün tümüyle kendi elinde olmadığına göstergesidir. Sahibini hiç olmayacak yerde aniden yakalayıp, ihtiyatsızca kaçırıldığından dolayı, kişiyi aniden utanç verici bir duruma düşüren yaramaz bir cin misalidir.¹⁴⁰ 15.yüzyıl sanatçısı Dijon'un, iki soytarının insanları eğlendirmek için takla atarken, bir çark gibi hızlıca dönmelerini sağlayan ters-yüz biçimde birbirlerine tutundukları durumu alaycı bir dille resimlediği görülür. Her iki soytarının kalçalarını açıkta bırakıp, diğerinin yüzünü dayaması hali ile arkalarında, kendilerinininkinden başka, ateş körükleyen kadın gölgesi resmetmiş olan sanatçı, her an kaçırerecek 'hava'yı düşündürmektedir.

Ortaçağdan Rönesans'a ve 18.Yüzyıla değin, Avrupa kültüründe, insanları eğlendirmek amacıyla, soytarıların ortalarda taklalar atarak çark etmesinin güldürmece hali, yel değirmenlerini, dolayısıyla da Cervantes'in Don Kişot¹⁴¹'unu akla getirmektedir. Saf bir mizaca sahip, korkusuz, hayalci kahraman Don Kişot'un İspanyanın bozkır ovalarında mücadele ettiği şey, yel değirmenlerinden başka bir şey değildir.¹⁴² Görünmeyeni görünür kılan, gıcırdamasıyla ve hızıyla yaratılan varsayımsal düşmanları daha büyük ve ürkütücü kıran yel değirmenlerinin uygarlık tarihinde, ilk olarak 6.-7. Yüzyıldan itibaren Persler tarafından kullanıldığı ve Avrupa'ya 11.Yüzyılda haçlı seferleri ile geldiği biliniyor. Bugün için Hollanda ile özdeşleştirilen yel değirmenlerinin, buharın bulunmasına değin en önemli enerji kaynağı olduğu bilgisi ile Don Kişot, insanoğluna kahraman olma ile aptal olmanın göreceli ve geçici olduğunu hatırlatan bir sembole dönüşmektedir. Don Kişot'un mücadelesini görünmeyen enerji ile

¹⁴⁰ Umberto Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev.: Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan), Doğan Yay., İstanbul 2007, 138.

¹⁴¹ **Don Kişot** (İspanyolca: Don Quijote), İspanyol romancı Miguel de Cervantes Saavedra'nın romanı ve aynı zamanda bu romandaki asıl şahsiyetin adı. 1605 ve 1615'te El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha (Marifetli ayan Don Kişot de La Mança) ve Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha (Marifetli şövalye Don Kişot de La Mança'nın ikinci bölümü) olmak üzere iki bölüm halinde yayımlanan roman, İspanyol Altın Çağından bir örnek olarak kabul edilir ve Modern Batı edebiyatının en kayda değer kurgu romanlarından biridir. Bknz; https://tr.wikipedia.org/wiki/Don_Ki%C5%9Fot (22.01.2017)

¹⁴² Rupp, 303.

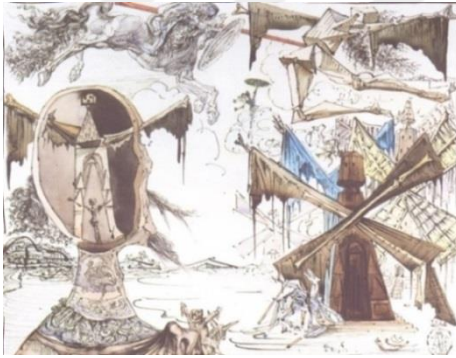
bağdaştırdığımızda ise resim sanatında, pekçok sanatçı tarafından defalarca resimlenmiş olmasının nedeni ortaya çıkmaktadır. Bunlardan en bilinenleri, Honore Daumier, Paul Cezanne, Salvador Dali ve Picasso'nunkilerdir; yanyana geldiklerinde, toplumun 'kahraman'a nasıl baktığı ve algıladığı, yanısıra, üslup ve tarz olarak sanatın neye dönüştüğü ve sanatçının ait olduğu toplumda bireyselliğini temsil etmede kendini nasıl kolayca Don Kişot'la özdeşleştirdiği farkedilmektedir.



Resim 3.34. Honore Daumier, Don Kişot.1850



Resim 3.35. Paul Cezanne, Don Kişot.1875



Resim 3.36. Salvador Dali, *Don Kişot*, k.ü.mürekkep. ve suluboya, 1945



Resim 3.37. Pablo Picasso, *Don Kişot*. k.ü.mürekkep, 1955.



Resim 3.38. Charles Demuth *Yel Değirmeni*, ,k.ü.s.b. (37x 43 cm.), 1896.

Toplumcu gerçekçi Honore Daumier (1808-1879), toplumunu çok geride görmekte, kendini her türden olumsuzlukla mücadeleye ve kutlanacak zafere hazır hissetmektedir (Resim 3.34); Post empresyonist, Bireşimci Paul Cezanne (1839-1906) için etrafindakilerin kendini takip edeceklerinden emin bir şekilde hedefine odaklanmış, harekete geçme anını kollamaktadır (Resim 3.35); Sürrealist Salvador Dali (1904-1989), kendini herşeyin başlangıcı olarak görmekte, nereye gideceği, ne yapacağı, ulaşip ulaşmayacağı, ulaştığında elde edeceği şeyi benimseyip benimsemeyeceği konusunda karmaşık düşüncelere sahiptir. Bulunduğu yerin, hiçbir zaman ulaşamayacağı yerden bir farkı olmadığını varsaymaktadır (Resim 3.36); Pablo Picasso (1881-1973), kendinin ve kendisini üstün bir varlık olarak konumlandıran her kişi ve durumun farkındadır ve bu ona yetmektedir (Resim 3.37).

Söz konusu resimlerde yel değirmeninin varlığı, yokluğu, küçük ya da büyük olması, bir ya da birkaç tane olması büyük önem arz etmektedir. Zira, değirmen sanatçıyı etkileyen yönler ve dinamikler hakkında bilgi vermektedir. Daumier, Cezanne, Dali ve Picasso'nun resimlerine ek olarak, Amerikan Romantizminin en büyük temsilcisi Charles Demuth (1883-1935)'un *Yel Değirmeni* (Resim 3.38) adlı manzara resminde gördüğümüz şey, doğa harabiyetine karşı çevreci bir duyarlılık talebi olarak üzerinde konuşulmayı hak etmektedir. Resimde üç ev, bir dağ, çamurlu bir dere yatağı, birkaç çalı çırpı ile çevrelenmiş arazi parçasından ibaret sıradan manzara içinde -*Don Kişot'un bile ilgisini çekmememiş*- bir yel değirmeni vardır. Ancak, resimi kuşatan enerjisizlik, durgun ve puslu hava etkisi, değirmeni etkisiz ve aciz kılmaktadır.

Dört elementin içerisinde etrafta görünmeyen yalnızca havadır. Belki de bu yüzden bizlere büyüleyici gelen hava, hak etmediği halde, mecazen hiçliğe denk tutulur. Her ne kadar göremiyor olsak da, orada olduğunu ve işbaşında olduğunu hissederiz.¹⁴³

Havanın da tıpkı su gibi sesi, kendine göre bir dili vardır. Bu bize havanın, tercihler yapmamıza imkân sağlayan zihnimiz ve gelişimimizden sorumlu olan irademiz ile bağlantısı olduğunu düşündürür. Evrensel insan düşüncesi, dört büyük melek, dört büyük kitap, dört büyük peygamber etrafında birleşir; her birini kuvvetler birleşimi olarak gördüğümüzde, elementlerin özelliklerine uygunluk arzettiği farkedilir. Örneğin, melekler arasındaki işbölümüne göre, Cebrail, ilim vereceği için su; Mikail, taze rızıklar

¹⁴³ Rupp, 184

vereceği için toprak; Azrail, aşk olduğu için ateş; İsrail, sur'u üfleyeceği için hava ile eşleşmektedir.¹⁴⁴

13.yüzyılda yaşamış, Fars asıllı matematik, fizik, astronomi, coğrafya ve jeoloji bilgini Zekeriya El-Kazvinî (1202-1283)'nin Acaibu'l-Mahlukat ve Garaibu'l-Mevcudat (Tuhaf Yaratıklar ve Acayip Varlıklar) eserinde karşımıza çıkan, sur üfleyen başmelek İsrail figürü, yok oluşun simgesi, kıyametin habercisi olarak anlamlandırılabilir (Resim 3.39). Burada, Kazvini'den ayrıca bahsetmek gerekir; Asar-ül Bilad ve Ahbar-ül İbad¹⁴⁵ adlı bir coğrafya eseri de yazmış olan Zekeriya El-Kazvini, dünyanın küre şeklinde olduğunu belirterek, hava, su, bitki, hayvan ve madenlerden detaylı olarak bahsetmiş, dağ, dere, ada, deniz ve nehirlerin oluşumu hakkında görüşler beyan ederek, jeoloji biliminin temelini atmış, çok önemli bir Ortaçağ bilginidir.



Resim 3.39. El-Kazvinî, 1270.



Resim 3.40. Naci Kalmukoğlu, *Haliç*, t.ü.y.b., 1940'lı yıllar.

¹⁴⁴ <http://www.derki.com/ruhsallik/hava-su-toprak-ates-uzum/> (23.08.2016)

¹⁴⁵ Zekeriya El-Kazvinî, *Asar-ül Bilad ve Ahbar-ül İbad* isimli coğrafya eserinde, Batı'da ancak 1920'de inceleme konusu olan kaya manyetizması ve fosil manyetizmayı yedi asır önce ele almış, modern jeolojinin keşiflerinden sayılan Reversal Manyetizma (ters dönümlü manyetik alan)ı daha o zamanlardan ortaya konmuştur. Dağların oluşumunu ve sebeplerini de inceleyen bilim adamı, "...Her 36.000 (otuzaltıbin) yılda, yıldızlar dolaşımını tamamlarlar ve Yeryüzünde büyük değişiklikler olur; karalar denizlere dönüşür, denizler kurur, dağlar ova, ovalar dağ olur. Kuzey güney olur..." gibi modern bilimlerin vardığı neticelere uygun görüş bildirmiştir. Ayrışma, aşınma, birikim alanına taşınma ve depolanmayı, "...dağlar güneş ısıısıyla toprağa ve kuma dönüşür ki, rüzgârların tesiriyle nehirlerle, buradan da denizlere taşınır ve zamanın geçmesiyle aralarda tepeler meydana gelir; böylece denizlerde çıkıntılar görürüz..." şeklinde ifade eden Kazvinî, 1950'lerde Airy ve Pratt tarafından ileri sürülen *izostazi*'yi (dağların kabukta, yoğunluk farklarına göre ovalık kısımlarla bir denge oluşturması) "...dağlar yeryüzünde doğrudan denge sağlarlar..." sözleriyle asırlar öncesinden haber vermiştir. Depremleri de volkanizma ve mağmatizmaya bağlayan Kazvini, yer altındaki basınç için buharı örnek vererek şunları yazmaktadır; "*Buğular ve buharlar yeraltı çukurlarında su halinde yoğunlaşmadığı veya sıcaklık sebebiyle dağıtmadığı zaman çıkış bulamazlarsa, bir kimsenin vücudunu ateşin titretmesi gibi, onlar da yeryüzünü titretirler.*" Bknz: https://tr.wikipedia.org/wiki/Zekeriya_el-Kazvin%C3%AE

İslam dininde, ‘nefes’ ile açığa çıkan insan sesinin güzelliğine duyulan saygının yansıması olarak, görünmeyen görünürlülüğüne mecazen gökyüzüne işaret eden cami minaresinden her gün beş kez dinlenen ezan sesi, yaşam soluğuna duyulan önemi ispatlar. Cami kelimesini oluşturan harflerin, dört büyük meleğin, sırasıyla, Cebrail, Azrail, Mikail ve İsrail’in isimlerinin ilk harfleri olması tesadüf değildir. Minare kelimesi ise, “*Fars dilinde ‘ateş yeri’ anlamına gelmektedir. Birlik ve aşk ateşinin tutuştuğu yer. Bir gönül yüceliği.... göklere doğru bir tırmanışı...*”¹⁴⁶ ifade etmektedir.

Çağdaş Türk resminde konu olarak Boğaziçi ve civarını resmettiklerinden, Boğaziçi ressamı olarak adlandırılan kuşak içerisinde anılan Naci Kalmukoğlu (1896-1951)’nın *Haliç* (Resim 3.40) isimli eserinin merkezinde yer alan Süleymaniye Camii, Haliç’in güzelliğinin en önemli parçası olarak yüceltiğinin ispatı olmaktadır. Mimar Sinan’ın kalfalık dönemi eseri olan bu caminin, minarelerinin dört mezhebi simgelediğine inanılması, mükemmelmel bir akustiğe ve güçlü kandil aydınlatmalarına sahip olması, Mimar Sinan’ın ve Kalmukoğlu’nun, ışık ve atmosfer etkisini hesap etme noktasında buluştuklarını göstermektedir.



Resim 3.41. Mustafa Ata, *Figürlü Kompozisyon*, t.ü.y.b., (130x200 cm.), 1997.



Resim 3.42. Chris Ofili, *When*, k.ü.litografi, (129.5 x 180.3 cm.), 2010

¹⁴⁶<http://www.sadikyalsizucanlar.net/ozdusunu/sehadet-parmagidir-goge-dogru-minare.html> (23.03.2016)



Resim 3.43. Daniel Maclise, *Nuh'un Kurbanı*, 1847-53, t.ü.y.b., (13x15.cm.), Chantilly Condé Müzesi, Fransa.

Çağdaş Türk resminin figüratif soyutlamaları ile tanınan orta kuşak temsilcisi Mustafa Ata (1945-)'nın *Figürlü Kompozisyon* adlı eseri (Resim 3.41) birbiri ile konuşur, dövüşür yada sevişir gibi duran, cinsiyetleri belirsiz, iki çiftten oluşan dörtlü bir insan grubunu göstermektedir. Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi, bu resminde de insan anatomisi üzerine soyutlamalar ve semboller çerçevesinde kurgulanmış, sıcak-soğuk renk ilişkili renk yumağı figürlerin varlığı sözkonusudur. Hem boşluktaymış hem de suyun içindeymiş bir izlenim veren figürlerin, el kol-hareketleri ve sahip oldukları renkler açısından, sanatçının dört element sembolizmi dolayımında olduğu kolaylıkla söylenebilmektedir.

Mustafa Ata'nın resmi, İngiliz sanatçı Chris Ofili (1968-)'nin *When (Ne zaman)* (Resim 3.42) adlı çalışması ile yanyana getirildiğinde şaşırtıcı benzerlikler ortaya çıkar. Ofili'nin gökkuşağı imgesi, cennet ile yeryüzü arasında bağ kurmaktadır. Ata'nın zıtlık ve armoni içeren figürleri arasında kurulacak türden bir kıyaslama, Ofili'nin kötücül (renksiz olan) ve iyicil (renkli olan) havakoşulları veyahut cennet ile dünya arasında yapılacak bir kıyaslamaya -Leonardo'nun *Meryem'e Müjde'sindeki yer ve gök arasında aracılık yapan melek gibi-* olanak sağlar. Aslında yedi renk olması gereken gökkuşağı burada dört renkle sınırlandırılmış, dört element çağrışımı yapılmıştır.

Suyu toprağa, toprağı havaya, havayı suyu ateşe bağlayan bir doğa harikası olan gökkuşağı, 19.yüzyıl İngiliz sanatçı, Daniel Maclise'in *Nuh'un Kurbanı* (Resim 3.43) isimli eserini hatırlatır. Büyük tufandan sonra Nuh peygambere, kurtulduklarının müjdesi olarak gökkuşağı sunulması, sular çekildikten sonra karaya vuran geminin içindeki tüm canlıların tekrar toprağa ayak basması, gemide artakalanlardan aşure yapılması ve tanrıya

adanmış kurbanın yakılmasıyla havaya süzülen dumanın varlığı, gökkuşağının yenilenmenin, kalbin değişiminin, cennetle dünya arasındaki bağıın işareti olduğunu ispatlamaktadır.

Bu mucizevi ve karmaşık olay şöyle tanımlanır: güneş ışığı, yağmur damlaları veya sisle çarpışır. Bu damlacıklar güneşin beyaz ışığını içine alır. Güneşle yağmur arasındaki gözlemci için, beyaz ışığı oluşturan renkler ayrışarak gökkuşağını oluşturur. Görülemez dünyayı birbirine bağlayan bir köprü olarak gökkuşağını şairler cennetin boyaları olarak tanımlar. Efsaneler ise, gökkuşağını insanın bilinçaltına mesajlar veren uzun bir yol olarak tanımlar. Karamsar bakış açısından gökkuşağı, dünyayı mahvetmeye gelen devlerin oğullarının ağırlığından çöken bir köprü olarak değerlendirilir.¹⁴⁷

Öte yandan, gökyüzünden yeryüzüne düşen yıldırımlar, insana ateşe hükmetme arzusu uyandıracak, içinde barınan ışığı ve ısıyı elde etme çabası içinde ateşin yakılıp tekrar söndürülmesi ile medeniyet yolu açılmış olacaktır.

3.4. ATEŞ ALEGORİSİ

Sert doğa koşulları karşısında insanın ısınma ve beslenme ihtiyacını gidermede varlığına ihtiyaç duyduğu ateş, insanları bir araya getirdiğinden, vazgeçilmez olanın ve tutkuların elementi olmuş; aynı zamanda, yakıp yok ettiğinden, korkup sakınma ve büyük bir güç karşısında aciz kalmanın simgesi olarak kabul görmüştür.

Aşk ve şehvetin dili ateştir; sırlısklam âşık olanlar yanıp tutuşur ve aşk acısı çekenlerin içi kor doludur. Seks düşkünleri ateşlidir. Aşk bitiğinde ateş söner ve küle dönüşür. Çileden çıkıldığında, alevlenilir; yol üzerindeki her şey yakıp, yıkılır ve yok edilerek çıldırmış bir halde ilerlenilir. İnsanların kalplerinde, zihinlerinde ve karınlarında yanan - *ilahi bir kıvılcım* - insan ruhu için bir metafordur. Coşku dolu dini inancın da politik bir düşünceye inanmanın da simgesi ateştir. Dindarlar inançla yanıp tutuşurlar. Politik liderler, meşale olarak bilinirler.

Ateş güneş ışığında, şimşekte dumanda belirir. Tek bir ışık noktası karanlığı aydınlatır, gözü kamaştırır büyüler, ateşin tutkusu vücuda doğru girer ve hatta yeni bir gelişime de sebep olur. İnsanın kendini keşfinin ilk pırıltıları ateşi bulma, ateşe

¹⁴⁷ Ronnberg ve Martin, 72.

yönelmeyle alakalıdır. Her yerde ateş, bir tanrı, bir hayvan, bir ruh, bir yaşam, bir nefes olarak görülür. Mısır tanrısı Sekhmet aslan olarak bilinir, firavuna hayat veren onun düşmanlara karşı ateş üfleyen biridir ve çok güçlü bir şekildedir. Güneş tanrısı Ra'nın gözünde Zaman Tanrıçası cesetler arasında kalmış küller içinde dans ederek bizim illüzyon algılarımızı açığa çıkarır. Bir efsanede ateş her şeyi mahvetmektedir ve küllü varlık yeni bir dünyada kendini bulur. Yunan Heraklitos bir alevdir ve ruh bir benzer ateşten oluşur. Birçok din kutsa ruh olarak ateşi varsayar çünkü ateş yapmak bir keşiftir. Çoğu yaratılış hikâyesinde tanrılardan değersiz bir hediye, şans eseri bir keşif ya da titanik hırsızlığı olarak bilinir ateş.¹⁴⁸

Ateşin kutsallığına, sonsuz kudretine duyulan saygı mitlerde önemli bir yer tutar. Yunan mitolojisinde Prometheus'un, Kızılderili kabilesi Pawneelerin gökyüzü tanrısı Tirawa'nın Antik Keltlerin ateş tanrıçası Brigid'in, Çinlilerin ateş tanrısı Bi Fang'ın ilk ateş ile bağlantılı olmaları, insanoğlunun medeniyeti ve yaratıcı sanatları getirmiş olması tesadüf değildir; tarım, avcılık, vücut boyama, giysi yapma, tütün içme, tıp, metal işleri, şiir, bu tanrıların koruyuculuğunda olmuştur.

Tarihçi, Yaşlı Pliney, büyük bir hayranlıkla şöyle yazar: “*Hemen hiçbir şey, ateşin yardımı olmadan son halini almaz.*” Taşı-kumu eritip hayat verir. Şartlara göre onu cama, gümüşe, sülüğene, kurşuna boya maddesine ve ilaca dönüştürür. *Ateş demiri üretir ve tavlara, altını saflaştırır ve binalardaki blokları bir arada tutan harcı yapmak için kireç taşıyı yakar.*” *Ateşin artıkları bile işe yarar: Pliney, ocaktan alınan bir parça külün gladyatörlerin yaralarını iyileştirildiğini; bal ile karıştırılan odun kömürünün şarbona karşı bir ilaç olarak kullanıldığını anlatıyor. Ayrıca bir zaman ocağın küllerinden ortaya çıkararak hizmetçi bir kızı hamile bırakan penisin hikâyesi de anlatılır.*¹⁴⁹

Bir Avustralya söylencesinde ise eriliğin simgesi olan ateş, şöyle anlatılmıştır; Bedeninde ateş taşıdığına inanılan Euro adıyla anılan bir totem hayvanı vardır. Euro'nun içindeki ateşi merak eden biri, onu öldürmek, parçalara ayırmak durumunda kalır. En sonunda, hayvanın erkeklik cinsel organını ortadan ikiye ayırıp içinde al bir kor olduğu sonucuna varırdı.

¹⁴⁸ Ronnberg ve Martin, 82-86.

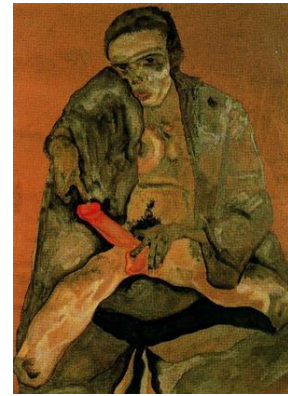
¹⁴⁹ Rupp, 224-226.

Bilindiği üzere, Antikçağ'dan beri müstehcenliğin, belli bir çirkinliğin ve kaçınılmaz bir gülünçlüğün özelliklerini bir araya getirmiş olan fallus kültü vardır. Aşırı büyük cinsel organa sahip olan, Afrodit'in oğlu Priapos etrafında şekillenmiş olan bu kült, -penisi değil- fallus'u olağanüstü gücü olan eril iktidarın göstergelerinden biri olarak konumlandırmaktadır (Resim 3.44). Bereketin koruyucusu Priapos'un genellikle incir ağacından yapılan heykelleri tarla ve bağlarda hem mahsulü korumak amacıyla hem de korkuluk olarak koyulur; hırsızlarla ilişkiye girerek onları uzak tutacağına inanılırdı.¹⁵⁰

Avusturyalı sanatçı Egon Schiele (1890-1918)'nin yapıtına adını verdiği Eros ise, Yunan mitinde seks, aşk ve şehvetin buyruğunda bir tanrı olarak anılır (Resim 3.45). Ancak, erkeklere duyulan aşka temsilen, sonsuza dek sürecek olan yaratıcı üremenin simgesidir. Fallus esasen, cinsellikle ilgili değildir. Schiele, çevresi tarafından pornocu olarak anılmışsa da *-ki bu yüzden hapse bile girer-* onun resimleri çevresinin düşündüğünün aksine, burada olduğu gibi pornografi içermez, marazi veya endişeli duygular hakkındadır. Yakıcı, yıkıcı, yok ediciliğiyle, aktif ve eril nitelikli olan ateş, karmaşa ve savaş demektir. Yuva sıcaklığı ve sönmeyen bir ocak olarak ateş ise, arınma ve yenilenme, yaşamı dönüştürücü ilahi aşk ve güç karşısında aciz oluşla ilgili cezalandırılma kavramını artarda akla getirir.



Resim 3.44. Case dieVetti, *Pirapos'a Yalvarma*, Fresk, 1.yy.Pompei



Resim 3.45. E.Schiele, *Eros*, t.ü.y.b., (56x37 cm.) 1911

¹⁵⁰ Eco, 132.



Resim 3.46. Alessandro Marchesini, *Vesta Kurbanı*, t.ü.y.b, (118x169 cm.) ,1710, Hermitage Müzesi.

Ateş saygın varlığını, antik Yunan ve Roma’da tapınma düzeyinde sürdürmüştür. Kentlerin kalbi sayılan mekanların tam merkezinde, kenti her türlü saldırılardan koruduğuna inanılan, her daim yanmasına itina edilen ateş yakılırdı. Kutsal ateş olarak tanımlanan bu ateşten Yunanca ocak anlamına gelen Hestia (Roma’da Vesta olarak bilinir) bakireleri/rahibeleri sorumluydular. Genellikle aristokrat ailelerinden seçilen Hestia bakireleri, kentin onur ve bağımsızlık simgesi olduğu kutsal ateşin sönmesi halinde, bekaretlerini kaybettiklerinde olduğu gibi ölümle cezalandırılırlardı.¹⁵¹ Geç dönem Barok sanatçı Alessandro Marchesini (1664-1738)’nin *Vesta Kurbanı* yada *Yeni Bir Vesta Bakiresinin Adanması* (Resim 3.46) isimli çalışmasında, varlıkları borçlu kılınmış Hestia bakirelerinin koru(n)maya aracılık etmeleri fikri başarılı bir biçimde karşımıza çıkar. Esasen sanatçı, mitolojik bir konu aracılığıyla, yüzyıl sonunda yaşanacak iki aşamalı endüstri devrimini haber vermektedir. Köy ve kasabalardan göç eden insanların kentlerde yarattığı nüfus yoğunluğunun tehlikelerini akla getirmekte, yaşamın yeni bir düzene doğru evrileceğinin iması olmaktadır.

Tarihte pek çok şehir yangın geçirmiştir; Troya, Kartaca, Roma, Londra çok korkunç bir biçimde yanıp kül olmuştu. Başkent Roma’yı 64 yılının 18-19 Temmuz gecesinde 26 yaşındaki İmparator Nero, yakmıştı. Circus Maximus etrafında kümelenen dükkanlar arasında başlamış olup evlerin çoğunun taştan değil ahşaptan oluşu, alevlerin hemen yayılmasına neden olmuştur. Ne kadar doğrudur bilinmez ama imparator Nero, şehri saran alevleri sarayının çatısından büyük bir haz ve hayranlıkla izleyip lir çalmıştır.

¹⁵¹ Ersoy, 57.

Tarihçi Tacitus, Nero'nun 'kendi adına yeni bir şehir inşa etmek adına' yangını başlatmakla suçlandığını yazmıştır.¹⁵²



Resim 3.47. Anonim, Büyük Londra Yangını,(detay) 1666



Resim 3.48. J.M. William Turner, *Lordlar Kamarasının Yanışı*, t.ü.y.b, (92x123 cm.), 1843, Philedelpia Sanat Müzesi

Bir kentin ateşle yok edilebileceğini ispatlamış olan Nero ile teoride kontrol altındaki uysallığına rağmen ateşin her daim çıldırma eğiliminde olduğu hafızalara kaydedilmiştir. 1666 yılında çok büyük bir yangın geçiren Londra (Resim 3.47), 19.yüzyıla gelindiğinde dünyanın en kalabalık kentlerinden biridir ve yangın söndürme teknolojisinin ikiyüz yıl sonra bile gelişmemiş olduğunu, İngiliz Romantizminde atmosferik resimleri ile ünlü Joseph Mallord William Turner (1775-1851)'in *Lordlar Kamarasının Yanışı* (Resim 3.48) adlı eserinde, Westminster Köprüsünün sanki acılar içerisinde kıvrılarak yanışını resimleyerek ispatladığını görürüz.

Kutsal ateş etrafında toplanma, kötülüklerden, kötü ruhlardan kurtulma anlamında yarattığı güven duygusu, ateşin azı karar çoğu zarar olan fiziksel durumdan doğar; ilkeller için, üşümek ve yanmak, doğa koşullarına bağlı yaşamda, manevi güç edinme zorunluluğunun gerçekçi birer açıklamasıdır. İnsanın arzusuyla, yoğun istekle dolu olan

¹⁵² Rupp, 235.

özünün terbiyesi için, olgunlaşıp tanrıya erişileceğine inanma ritüeli olarak, adak kurban etme ve yakma geleneği buradan doğar. Semavi dinlerde, öldükten sonra cezalandırılmak üzere gidilecek cehennem mekanı da bununla bağlantılıdır.

15.yüzyıl İran minyatüründen bir örnek, *Hız Muhammed'in Cehennem Ziyareti*, (Resim 3.49) tasviri, günahkarlar için eziyet yeri olan ateşle kavrulan bir cehennemdir. Minyatürün yarısı cenennem ateşiyle kaplıdır. Kompozisyonun sağında, Hız Muhammet, Atı Burak'ın üstündedir; yanında, Cebrail ona eşlik etmekte; cehennemim kapısında Şeytan, ağzından dumanlar çıkararak, elinde kırmızı bir küreğe/yabaya dayanmış vaziyette beklemekte; kapıdan içeride, alevler içinde yanan yedi kişi sayılmaktadır. Bu sahnede yer almasa da İslami gelenekteki cehennemin diğer cehennemlerden farklı bir özelliği bulunmaktadır. Dayanılmaz, aşırı soğuk bir cehennem çukuru vardır.

Burada, İtalyan Rönesansının en önemli temsilcilerinden Sandro Botticelli (1445-1510)'nin *La Mappa dell'Inferno (Cehennem Haritası)* adlı eserinden mutlaka bahsetmek gerekir (Resim 3.50). Dante Alighieri (1265-1321)'nin *İlahi Komedya*'sının Cehennem bölümünden ilham alan Botticelli'nin cehennemi yerin altına doğru yönelen girdaplı yollardan ilerlenen, en sonunda ateşin mekanına ulaşıldığı yedi katmanlı bir çukur olarak betimlediği görülür. Ölüncü yeraltına gömölme geleneği ve dünyanın çekirdeğinde magma olduğu düşünölcek olursa, Dante'nin -olasılıkla müslüman inanışından aldığı etkiyle- modern cehennem algısını yaratmış olduğu söylenebilmektedir.



Resim 3.49. Hz. Muhammed'in Cehennem ziyareti,
15.yüzyıl İran Minyatürü.



Resim 3.50. Sandro Botticelli, *Cehennemin Haritası*, 1480-90 Vatikan.



Resim 3.51. Anselm Kiefer, *Dörtleme, Yeryüzünde Yangın*, t.ü.y.b., (300x 435 cm.), 1973.

Dünyada yaşanan savaşlar, kıyımlar, felaketler ölçeğinde, Botticelli'nin Cehennem haritasının (resmin) en üstünde beliren yeşil alan, suçların kefareti ödendikten sonra cennete varmanın, yeniden doğmanın, iyi bir gelecek özleminin ve vaadinin inandırıcılığını ortaya koymaktadır.

Nazi Almanyasının faşist geçmişi ve kültürüyle daima bir hesaplaşma içerisinde olmuş olan Alman sanatçı Anselm Kiefer (1945-)'in *Dörtleme, Yeryüzünde Yangın* (Resim 3.51) isimli eseri, kendi karmaşık, karamsar dünyasıyla mücadele ettiği, din, efsane, tarih gibi, maddi- manevi birçok şeyi damıttığı metafizik bir mekân tasviri olarak değerlendirilebilir. Yeryüzündeki cennet, cehennem ya da kendi zihnini sembolik bir dille anlatan sanatçının, boyayla yetinmeyip paslı demir, toprak, saman, kum, hasır, moloz ve kan gibi geniş yelpazeye sahip bir malzeme çeşitliliğine başvurması dört element sembolizmini destekler bir nitelik olarak belirginleşmektedir; “*Ahşap işliğinin tabanında üç ateş ve bir de yilandan oluşmak üzere (işliğin kendisi hariç) toplam dört imge vardır. Ateşlerden birinin üzerinde bl. Geist (Kutsal Ruh), ikincisi de Sohn (Oğul), üçüncüsünde Vater (Baba) ve yılanın üzerinde Satan (Şeytan) yazılıydı. Yılan/ şeytan, tek biyolojik varlıktır ve diğer üçünün karşısındadır Simgeler resimde açıkça belirtilmiş, ama hepsinin birden çok anlamı olduğu unutulmamalıdır. Ahşap işlik en genel anlamda sanatçının zihni; imgeleri kuşatan evren ya da dar anlamda dünyadır. Ateş ise Hristiyanlıktaki Kutsal Ruh – Baba –Oğul üçlemesini simgelemektedir. Ateşin ayrıca bütün toplumlarda geçerli olan öldürücü/canlandırıcı, birleştirici/ ayırıcı, itici/çekici/ koruyucu/ yok edici gibi anlamları vardır. Öte yandan Canetti'ye göre “ateş, mahkûm edilen kimsenin cezasının isteyen kalabalığı temsil eder. Cehenneme yer veren dinlerde bu konu daha da*

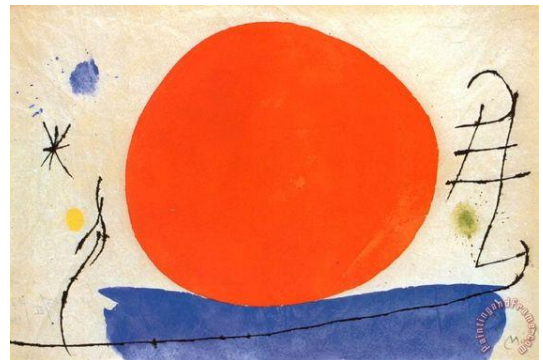
ileri gidilir. Bir kitle simgesi olan ateşle kolektif öldürme, dışlama fikriyle, yani cehenneme yollamayla ve şeytanı düşmana teslim etmeyle ilintilidir.¹⁵³

Yanan her ne olursa olsun yukarı doğru yükselen ateşin konik formu, yeryüzündeki faal yanardağların – ki dünyanın çekirdeğindeki mağmanın yeryüzüne çıktığı açıklıklardır- lav ve tüflerle kaplı formu ile paralellik oluşturur. Daha önce, su alegorisi bölümünde *Kisokaido Yolu'ndaki Amida Şelalesi* isimli eserini incelediğimiz Hokusai Katsushika (1760-1849)'nın, Japonya'nın en yüksek dağı Fuji (Resim 3.37)'nin ağırlıklı olarak kırmızı ve mavi renklerle gerçekleştirdiği resmini bu bölümde incelemek uygun olacaktır. Diğer yanardağlar gibi, formu konik olan Fuji dağı, kıpkırmızıdır. Ancak, yüzlerce yıldır faal olmadığından tepesi kar tutmuş, sabah güneşi üzerine vurunca, karlar kırmızıya dönmüştür. Bilindiği üzere, Japon kültüründe Budizm inancının etkisi ve imparatorluk geçmişini temsil eden güneşin önemi – ki bayraklarında kırmızı bir güneş vardır- büyüktür. Hokusai'nin en son 1707-08 yıllarında volkanik etkinlik göstermiş olan Fuji'yi, dünyanın iç tabakalarında sıkışmış yüksek sıcaklığın basınç etkisiyle ateşin yeryüzüne her an çıkacağı ihtimalini taşımasıyla ilgili ile yücelttiği görülmektedir.

Güneşi dolaylı yoldan gösteren Hokusai'nin resmi, eserlerinde Uzakdoğu felsefesinden izler barındıran, Soyut ve Gerçeküstü sanatın temsilcisi İspanyol Joan Miro (1893-1983)'nin *Kırmızı Güneş* (Resim 3.53) adlı eseri ise doğrudan Japon bayrağındaki güneşi anımsatmaktadır. Adı 'güneşin kaynağı' manasına gelen Japonya için güneş, Japon mitinde tanrıların kraliçesi olan güneş tanrıçası Amaterasu olarak ulusal bir sembol olmuştur. Kutsallık atfedilen eril sembol olarak Fuji Dağı ve dişil sembol olarak güneş, ateşin cinsel bir fetih olarak birleştiriciliğinin ifadesi olmaktadır.



Resim 3.52. Hokusai Katsushika, Fuji Dağı, 1826-33

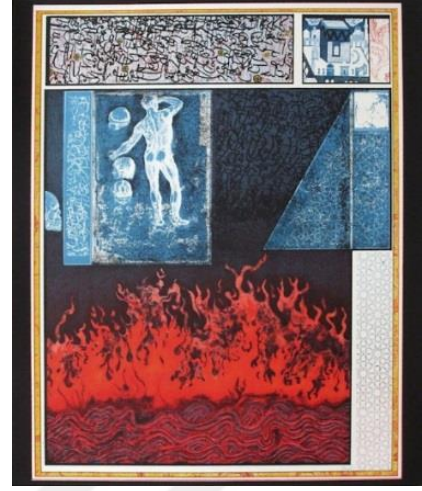


Resim 3.53. Joan Miro, Kırmızı Güneş, 1950.

¹⁵³ Yılmaz, 356, 357.



Resim 3.54. Aliye Berger, *İstihsal*, t.ü.y.b., (200 x 300cm.), 1954 .



Resim 3.55. Erol Akyavaş, *Miraçname*, k.ü. litografi (63x49 cm.) 1987, British Müzesi.

Hokusai ve Miro, Çağdaş Türk resminde, evrensellik-yerellik tartışmalarının alevlendiği 1950li yıllarda, 1954’de Yapı Kredi Bankasının ilk kez düzenlediği İş ve İstihsal yarışmasında Birincilik Ödülünü *Güneşin Doğuşu* (Resim 3.54) isimli çalışması ile alan Aliye Berger (1903 - 1974)’i akla getirmektedir. Tarihçi, diplomat ve Hattat Şakir Paşanın kızı olan Aliye Berger, İngiltere’de gravür konusunda kendini geliştirip sonra Türkiye’ye geri dönmüştür. Batı taklitçiliği ve Batının eskisi nitelermelerine maruz kalan, izlenimci ve kübist yaklaşımların egemenliğinde olan Türk resim çevresi, Aliye Berger’in ödül almasına tepki göstermiştir. Yurt dışından gelmiş olan yarışma jürisi, ilk bakışta, Van Gogh’un tarzını anımsatsa da, Aliye Berger’in resminin diğerlerinden önemli ölçüde ayrıldığı için ödülü ona verdiklerini söylemiştir. Berger’in eriyor, akıyormuş hissi uyandıran güneş imgesi, etrafındaki canlı renklerle bilginin, ışığın, iyiliğin sembolü, adaletin gözü olarak işlev görmüştür. Eserin sağ alt köşesinde, zar zor seçilen, küp taşıyan üç kadın figürü yer almaktadır. Toprağın, göğün ve denizin kısacası doğanın içinde eriyen ‘insan’ın, resmin geneline hakim olan kıvrak fırça darbelerinden dolayı çok renkli ‘soyut’ bir tema olarak ele alındığı söylenebilmektedir.

Çağdaş Türk Resminin önemli temsilcilerinden Erol Akyavaş (1932-1999), Tasavvuf felsefesi ve Mevlevilik dolaylarında gezinen eserlerinde, batının tekniğini ve doğunun içeriğini sentezleyerek, kendi kişisel üslubunu geliştirmiştir. İslam inancına göre, Hz. Muhammed’in yaşadığı manevi yükseliş manasına gelen Miraçname adlı

eserinde sanatçı, resme egemen olan kırmızı alevlerden anlaşılacağı üzere, Allah aşkı ile yanmayı simgelemiştir (Resim 3.55).



Resim 3.56. R. Bayrakoğlu *İmam'ın Kutsal Ateşi* (225x145cm), t.ü.dikilmiş kumaş, 2011.



Resim 3.57. R. Bayrakoğlu, *Yangın*, (224x 300 cm.), Pleksiglas Panel Üzerine Serigrafi Mürekkebi, 2010

Günümüz sanatçılarından Ramazan Bayrakoğlu (1966-)'nın *İmam'ın Kutsal Ateşi* (Resim 3.56) ve *Yangın* (Resim 3.57) isimli, klişe baskı, fotoğraf baskısı türünden mekanik çoğaltım olduğu zannı yaratan büyük boyutlu çalışmaları ile konumuza dahil edilmiştir. Bildik resim malzemelerinin dışına çıkan tercihleri ile dikkat çeken sanatçı, Jean Baudrillard'ın 'gerçekten daha gerçek' kavramına denk işler üretmektedir. Saten kumaş parçalarından, tahtına oturmuş halde yanmakta olan detaylı bir Papa portresi veyahut bir kibritle tutuşabilecek pleksiglas üzerine selülozik bazlı boyadan, yanan viran bir ev resmi yapma fikrinden yola çıkmış olan sanatçının yanıcı meteryalin kendisine dikkat çektiği ve kışkırtıcı bir tavır sergilediği anlaşılmaktadır. Gunahtan arınma ayinlerinde ateşin manevi himmetine başvururcasına, detaycı ve meşgul hiperrealist olma hali ile zamana başkaldıran sanatçının, büyülenmeye hazır izleyiciyi 'büyülemek üzere' yaratma, üretme sürecini sorgula(t)dığı söylenebilmektedir.

Tahrip olan, yanan, kül olan, yangının korkunç gücüne teslim olan doğa, ateşin yok ediciliğine inat, tekrar hayat bulur. Doğanın küllerini aralayarak kabuklarını çatlatıp filizlenmeye başlayan yaşama tanıklık eden insan, birçok geleneksel kültürde küllerinden tekrar doğan *Zümrüd-ü Anka Kuşu*¹⁵⁴ misali yeni başlangıçlara cesaret etti. Peşine

¹⁵⁴ **Zümrüd-ü Anka Kuşu:** Farsça'da Simurg (Otuz Kuş), Yunan mitolojisinde Phoenix olarak geçer. Uzun ömürlü olmasına rağmen onu kimsenin göremeyeceğine, görenlerin ise mutluluğa erişeceğine inanılan bu kuş, ölümü ensesinde hissettiği zaman kuru dallardan bir yuva yapıp, güneşin dallar ile birlikte kendisini yakmasını sağlar, öldükten sonra da tekrar küllerinden doğarmış.

düşülen umutlar gerçekleştikçe, öbür nimetleri keşfetmeye yönelindi. Önce kontrolleri altına aldıkları ateşle ormanları ateşe verdiler daha sonra oluşturdıkları tarlalarla yeni başlangıçlar yaptılar.¹⁵⁵

3.5. TOPRAK ALEGORİSİ

Ana erkil düzende kadının doğurganlığı, bereket sembolü olmasına neden olmuş, koruyucu-kollayıcı özelliğinin yanısıra, içinde doğum–ölüm ikiliğini barındıran yaşamın üretici gücü olma özelliği ile toprak ana/ ana tanrıça tapınımlarını doğurmuştur.

İnsanlığın ilk sığınakları ve kutsal sanat (yer altı) galerileri mağaralardır. İlkelerin masif mağaralarda, ellerinde ateş meşaleleriyle, ayıların nefeslerini enselerinde hissederek soğuk taş duvarlara sembolik hayvan resimleri yapmış olmaları birçokları için şaşırtıcıdır. Bu dünya ile yer altı dünyası arasında bir geçit sunan *-ya da yaşam ve ölümler dünyası arasında bağ kuran-* mağaralar, tıpkı bir anne karnı gibi işleve sahip olmuştur.¹⁵⁶

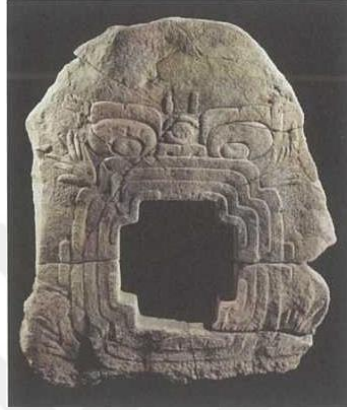
Azteklerde Yedi Mağaralar (Chicomoztoc) vardır. Puelo, Hopi ve Zunim yaratılış efsanelerinde, antik ve Ortaçağ şairlerin Cehennem tasvirlerinde dimdik mağaralar betimlenir, doğuş ve yeniden doğuş temsil edilirdi. Eliade'ye göre, geleneksel madenciler, insanların vücutlarını değerli bir meta olarak çizme sanatlarını 'doğum' sanatıyla kıyaslardı. Ovid, oyuncularına, Satürn'ün Eski Roma'da insanların ilk evlerini mağaralarda yaptıklarını söyler, hatta Jüpiter, arılar ve keçiler tarafından korunan İda Dağı mağarasına sığındığından bahsederdi. Japonların güneş tanrısı büyük derin mağaralara çekildiğinde karanlık içinde kalırdı. Tanrılar onun mükemmelliğini ortaya çıkarmak için mağara girişine merak uyandırıcı bir ayna koyup, dışarıya çıkmaya razı ederlerdi. Meksika'daki Chalcatzingo yokuşlarında bulunan Olmec anıtı, yemek için ağzını sonuna kadar açmış bir canavar gibidir (Resim 3.58). Bir yılan, kertenkele, timsah veya bir jaguar şeklinde ağızlaştırılmış olarak tasvir edilen dağların tanrısı - *veya aydınlık tanrıçası-* mağara girişini temsil eder; esneyen ağzı ile dağcılarının dikkatini çekmeye çalışırdı.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Pala, 245.

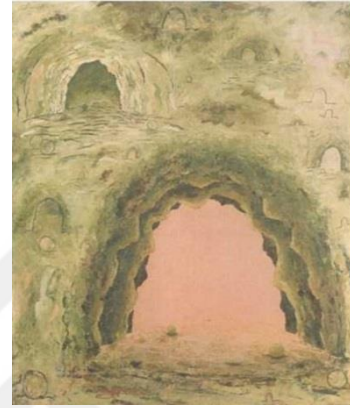
¹⁵⁶ Ronnberg ve Martin, 112.

¹⁵⁷ Ronnberg ve Martin, 112,113.

İnsanın etrafındaki manzara parçaları ile beden parçaları arasında kurduğu ilişkiselliği sorgulayan Amerikalı Soyut Dışavurumcu ressam ve baskı sanatçısı Louisa Chase (1951-2016)'in *Pembe Mağara* isimli (Resim 3.59) resmi, mağara ağzı ile doğum kanalı arasındaki benzerliği ve farkı açıkça ortaya koyar. Kadının cinselliğini hem tehdit olarak hem de üretici güç olarak gören toprak kültürünü kolayca kavramamıza olanak sağlar.



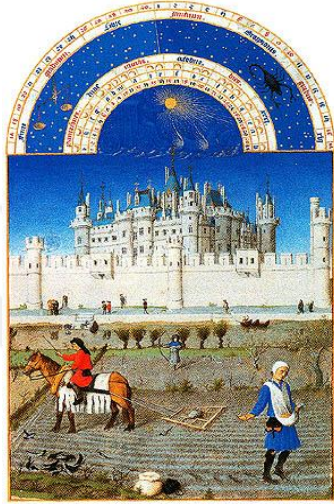
Resim 3.58. Olmec Canavarı, M.Ö.5.yy.



Resim 3.59. Louisa Chase, *Pembe mağara*, t.ü.y.b., 1983

Birçok otorite tarafından bu güne kadar yazılmış en iyi el yazması olarak nitelendirilen Alman Limbourg Kardeşler (Herman, Paul ve Johan; 1385-1416)'in 1405-1409 yılları arasında, Brrey Dükü için yaptığı *Saatler Kitabı*'nda yer alan resimler, Ortaçağ Avrupa'sının sosyo-ekonomik yaşamının muhteşem anlatımıdır. Dualar, takvimler, kutsal ayın merasimlerinin yanı sıra gün içindeki ibadet vakitleri için metinler içeren kitabın, özellikle, oniki bölümlük takviminin minyatürleri çok önemlidir. Her bölümde yılın bir ayının tasvir edildiği resimlerin çoğunun arka planında Berry Dükü'nün kalesi görünmektedir. Bu resimlerden birinde, ön planda tohum eken ve toprağı süren iki çiftçi, orta planda av için yayını geren bir adam ve arka planda kraliyet sarayının önünde, Seine Nehri kıyısında yürüyüş yapan asiller ile bir balıkçı teknesi görülmektedir (Resim 3.60). Eserin en üst kısmında yarım ay şeklinde gökyüzü ve yılın hangi zamanında olduğunu gösteren bir yıldız haritası yer almaktadır. Minyatürde yer alan sahne, Ekim-Kasım aylarına denk gelen Terazi ve Akrep burçlarının yükseldiği bir dönemi göstermektedir. Tohum ekme, çift sürme, kuş ve balık avlama dönemine işaret

edilmektedir.¹⁵⁸ Kompozisyonun en önemli figürü, mavi kıyafetli çiftçi, kesenin içinde taşıdığı tohumları toprağı gebe bırakmak için serpererek, ektiğini biçmek için sarf edilen gayretlerin başlangıcına işaret etmekte, toprağın gücünden istifade etmek için toprağın üstünde ve içinde, hava, su ve ısınn doğru eşleşmeler yapmasının önemi vurgulanmış olmaktadır. Toprak tıpkı bir ana gibi bağrına aldığı tohumu, su (sütü) ile buluşturarak canlı bitkiler oluşturmaktadır.¹⁵⁹



Resim 3.60. Limbourg Kardeşler, Saatler Kitabı, Parşömen Ü. Guaj, 1413-89.



Resim 3.61. Anselm Kiefer, *Serafim*, t.ü. emülsiyon boya ve lak, (320x330 cm.) 1983-84, S.R.Guggenheim Müzesi.

Alman sanatçı Anselm Kiefer (1945-)'in *Serafim*¹⁶⁰ isimli resmi (Resim 3.61) sembolik olarak, ölü toprak manzarası arz eden, heba olmuş, yanmış, yıkılmış, tahrip olmuş Alman topraklarını anlatmakta, yer ile gök arasındaki boşlukta yer alan merdiven ise umut ile dirilişin her an kırılıp yok olacağı ihtimalini, hiçbir dayanağı olmayışını, gökyüzüne doğru bulutları delip gözden kaybolarak ifade etmektedir. Ayrıca, merdivenin hemen yanı başında, toprağa çöreklenmiş bir yılanın kötülüğün yeryüzündeki simgesi olarak iş başında olduğu fark edilmektedir.¹⁶¹ Yılan, toprağa çok yakın yaşaması ve tüm yaşamını neredeyse toprak ananın böğründe sürdürmesi nedeniyle, toprağın hayat vericiliğine, bereketine, bağrı genişliğine ve doyuruculuğuna sıkı sıkıya yapışık olup,

¹⁵⁸ Farthing, 133.

¹⁵⁹ Ersoy, 502.

¹⁶⁰ **Serafim:** Seraphim İbranice kökenli olup “ateşli olanlar” anlamına geliyor. Yahudi ve Hristiyanlık kültüründe Serafim, melekler arasındaki hiyerarşik düzende en üst tepede bulunan meleklerden biridir. Serafim altı kanatlı bir melektir ve de tanrı aşkıyla yanmaktadır.

¹⁶¹ Thompson, 368.

onun gerçek sahibiydi. Eserin merkezindeki yerle göğü birbirine bağlayan merdiven, aslında bilme ve bilinçlenmeye işaret eden aşamalı bir yükseliş, aynı zamanda da biçim değiştirmenin soyut bir simgesidir. İniş ve çıkış ile çift yönlü olan merdiven, göğe doğru ilerliyorsa, merkezdeki tanrısallığa, yerin dibine doğru ilerliyorsa, bilinmeyen gizemi ve bilinçaltında yatan ilginç şeyleri öğrenme arzusu anlamında bir yolculuk çağrışımı yapmaktadır.

Realizm akımının öncüsü, Fransız sanatçı Gustave Courbet (1819-1877)'nin büyük tartışmalara neden olan *Ornans'ta Cenaze Töreni* isimli resmi (Resim 3.62), sanatçının bizzat kendinin şahit olduğu, 1848'te ölen büyük amcasının cenaze törenidir.¹⁶² Törende bulunan din adamlarını ve insanları hiçbir idealleştirmeye başvurmaksızın olduğu gibi resmeden sanatçının bu davranışı saygısızlık olarak nitelendirilmiştir. Eserde görülen her şey, *'Memento Mori'*¹⁶³ anını sıradanlaştırmaktadır.

Bu resimde saygısızlık olarak görülen şeyi anlayabilmek için, El Greco olarak bilinen, Girit asıllı Maniyerist ressam Doménikos Theotokópoulos'un 1323'te ölen Orgaz Kontu'nun gömülmesi sırasında yaşanmış bir mucizeyi resmettiği, 1586 tarihli *Kont Orgaz'ın Cenaze Töreni* adlı resme bakmak gerekir (Resim 3.63). Mucizeye göre Orgaz şehrinin, yoksulların ve zayıfların koruyucusu olan hayırsever kontun cenaze töreninde gökten iki aziz (*Aziz Agustin ve Aziz Etienne*) inmiş, cenazenin iki tarafından tutarak mezara yerleştirmiştir. Kontun mezar yeri kilisenin içinde ve resmin hemen altındadır. Resim, ilahi katı (üst kısım) ve dünyevi hayatı (alt kısım) anlatan iki bölümden oluşur. Üst kısımda elinde cennetin anahtarını taşıyan Aziz Petrus, diğer azizler ve melekler cenaze törenine eşlik etmektedir. Alt kısımda ise cenazeye katılan zamanın ve bölgenin önde gelenleri arasında El Greco'nun kendisini (eli ile pantokrator işareti yapan) ve sol tarafta oğlunu resmettiği bilinmektedir.

Courbet'nin resmi ile El Greco'nun resmi yanyana geldiğinde, Courbet'nin her iki sahne arasında bariz ilişkiler kurduğu, bizzat El Greco'nu resmindeki figürler üzerinden anlam katmanları oluşturduğu görülmektedir. Her şeyden önce El Greco'nun resminde olan ilahi kat, Courbet'nin resminde yoktur. Bu yüzden, gökten inen aziz figürlerine de

¹⁶² <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/v/courbet-a-burial-at-ornans-1850> (31.12.2014)

¹⁶³ **Memento Mori:** Latince bir deyim olup: öleceğini unutma, ölüm hepimize gelecek ve Toprak Ana'nın kucağına geri döneceğiz anlamına gelmektedir.

yer vermemiştir. Kalabalık içinde kırmızı giysili iki din adamı dikkat çeker, ama, ürkek halde öylece durmakta, görünürde olmayan cenazenin ucundan tuttuklarını düşündürecek halleri bulunmamaktadır. El Greco'nun kendisini resmettiği yerde, yüzünü mendille kapatan bir kadın figürü görülmektedir. Bu durumda, El Greco'nun oğlunun elindeki mendilin Courbet'nin amcasının kızının (ya da karısının) eline geçtiği düşünülebilir. Mezar boşluğunun etrafında duran biri diz çökmüş, diğeri eliyle işaret eden iki erkek figürü, sol tarafta toplanmış din adamları ve koro çocukları tek tek incelendiğinde, her iki resim arasındaki benzerlikler ve farklar açıkça görülmektedir. Her iki resimdeki cenaze töreni temasının, 'Hz.İsa'nın mezara konuluşu' sahneleri ile de bağ kurduğu gözden kaçmamaktadır.



Resim 3.62. Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze Töreni*, t.ü.y.b., (314x666 cm.), 1849-1850 ,t Orsay Müzesi Paris



Resim 3.63. El Greco, *Kont Orgaz'ın Gömülmesi*, t.ü.y.b., (460 cm x 360 cm 1586 ,Toledo Santo Tome Kilisesi

Toprak sembolizmi, hayatta olanların, ölmeden evvel ölme deneyimi hakkındadır. Yani hem varoluş hem de yok oluş sırrını, kendi döngüsellğinde barındırır. Toprak ana, bir yandan bereketi ve verimliliği ile yaşam bahşederken, diğer yandan da ruhsuz bedenlere şefkatle ev sahipliği yapar. Doğum ve ölüm bilgeliğini öğretip tevazuya davet eder. İnsanların ona verdiği tüm zararlara rağmen, ayırım yapmaksızın tüm canlılara bereketini cömertçe sunar. Tüm canlıların kaynağı, koruyucu, kollayıcı toprak ananın rahmi (mezar), seküler dünyada zamanını dolduranların ebedi istirahatata gidecekleri -belki yenilenerek- geri dönecekleri bir mekan olma özelliğini hep korumuş ve korumakta olduğu anlaşılır.¹⁶⁴

Norveçli Ekspresyonist ressam Edvard Munch (1863-1944)'ın *Hayat Dansı* (Resim 3.64) resminde, ay ışığı altında, deniz kenarında yapılan bir dansa tanık olunur. Eserde insan varlığını aydınlatmaktan aciz gökyüzünün çatısı altında dans eden çiftler diğer figürlerden bağımsızdır, soyutlanmış bir durumdalar. Resimde bir aykırılık var; ilk bakışta, figürler dinamik gibi gelse de aslında çok tuhaf bir şekilde durağandır. Resmin sol tarafındaki figür sembolik olarak elini çiçeğe uzatırken sağ tarafta siyah ve umutsuz bir kadın var. Merkezdeki kırmızı elbiseli kadının elbisesi tehditkâr bir şekilde partnerinin bacaklarına dolanmış; en arkadaki ay ve denize düşen yakamoz, faillik bir sembol olmaktadır. *Resmin ruhaniliği bedenselliğe karşı koymaktadır; eril cinsel arzu, karşılanmamış negatif dişil arzusuyla çatışmaktadır. Hayat dansı mitsel karşıtını çağrıştırmakta ve böylece haz yoksunu bir tablo halini almaktadır: törensel ölüm dansında donmuş bir an. Munch'un kompozisyonunun en sıra dışı boyutu belki de muhalif ve çelişkili dişil kimliklerin kullanılma tarzıdır.*¹⁶⁵

Dans, ana tanrıça kültünün egemen olduğu çağlarda, rahibelerin Ana tanrıça icra ettiği ritüellerden doğmuştur. Tanrıçanın kutsanması amacıyla yapılan özel törenlerde ortaya çıkmış bir eylemdir. Bu eylemdeki asıl amaç insan varlığının sürdürülmesidir.¹⁶⁶

Fransız Ekspresyonizminin en büyük temsilcisi Henri Matisse (1869-1954)'ın birkaç defa yaptığı dans konulu eserlerinden biri olan *Dans* (Resim 3.65) resmi ise, Munch'ın eserine nazaran daha minimal özellikler taşımaktadır. Resmin en belirgin özelliği, ikisi kadın üçü erkek, enerji dolu beş figürden oluşmasıdır. Masmavi

¹⁶⁴ Eliade, 262,263.

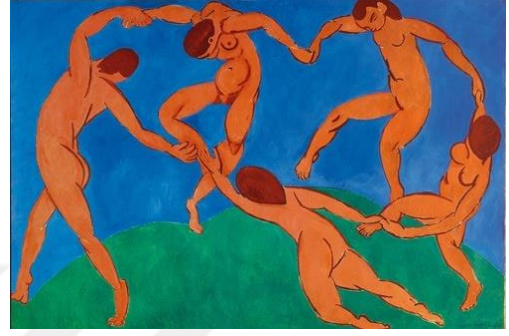
¹⁶⁵ Thompson, 74.

¹⁶⁶ Ersoy, 89.

gökyüzünün altında, yemyeşil çimenlerin üstünde, toprak rengi çıplak bedenleri ile figürlerin her biri sanki bir elemente tekabül ediyor gibidirler. Yaşamın her zerresinde dört elementi görüyor ve beşinci elementi hissediyoruz. Beşinci element, manevi âleme yaklaşırsak ‘ruh/boşluk’, maddi âleme gönderme yaparsak ‘metal/teknoloji’ ile bağlantılandırabileceğimiz bir unsurdur.



Resim 3.64. Edward Munch, *Hayat Dansı*, t.ü.y.b., (125.5x190.5 cm.), 1899



Resim 3.65. Henri Matisse, *Dans*, t.ü.y.b., 1910, Moma New York

Dört elementten doğan enerjiyi bilinçle kavrayacak olan ruhumuz, sahip olduğu bilgelikle dönüştürücülüğe olanak sağlar; istek ve arzu (ateş) ile cesurca harekete geçer, yapılması gerekeni sükûnetle karşılar (toprak), çözüme (su) yaklaşır, zihinsel olarak gelişir (hava) ve hayatın kendisi ile bütünleşiriz.

20.yüzyıl sanatını derinden etkilemiş Fransız sanatçı Marcel Duchamp’(1887-1968)’ın *Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin/ Büyük Cam* isimli çalışması son derece içsel ve hayli erotik bir deneyim olarak karşımıza çıkar (Resim 3.66). *Büyük Cam* teriminin doğrudan vajinal bir manası olduğu düşünülür. Duchamp’ın gelin imgesi, görebildiğimiz şeylere atıfta bulunmaz, sadece kadın bedeninde meydana gelen gerçek süreçleri anımsatır. *Yapıt ‘seks silindiri’ veya ‘salınım tüp’den geçen ‘aşk yakıtı’ndan güç alan, manyetodan çıkan kıvılcımla ateşlenerek çalışan bir ‘motor’olarak ‘bakire’imgesi sunmaktadır.* Böylelikle *Büyük Cam*’ın anlamı, eş zamanlı olarak hem gelinin ve bekârların arzulanmasıyla, hem manzara estetiğiyle hem 20. yüzyılın popüler bilim mantığıyla bağlantılı olabilir.¹⁶⁷

Duchamp’ın arzuları nesne haline getirmeye olanak verme tavrı, sanata getirdiği ready-made (hazır nesne) kavramı ile bağlantılıdır. 1919 yılında, Leonardo da Vinci’nin

¹⁶⁷ Thompson. 126.

Mona Lisa kartpostalına bıyık ve sakal ekleyerek ve adına cinsel çağrışımlı argo bir isim verdiği *L.H.O.O.Q* (kıcı kızıışmış durumda anlamına gelen Fransızca kısaltma), Leonardo'nun resmi hakkında geliştirilen söylentileri kuşatması bakımından oldukça ilginçtir (Resim 3.67); Duchamp'ın müdahalesi, Leonardo'nun gayri meşru çocuk olarak dünyaya gelmesi nedeniyle hamile bir kadın görüntüsü verilmiş bir anne portresi olduğu veya homoseksüel olduğu bilinen sanatçının kendini kadın olarak resmettiği iddialarına istinaden yapılmışa benzemektedir.



Resim 3.66. Marcel Duchamp, *Bekârları Tarafından Soyulan Gelin, Büyük Cam*, (272.5x175.8 cm), 1915-23, Philadelphia Müzesi.



Resim 3.67. Marcel Duchamp, LHOOQ, 1919

Yeryüzü ile gökyüzünün kozmik birleşmesinden doğan yer tanrıları ile ilgili hep aynı gelenek ve inanışlar karşımıza çıkıyor; yaşam kaynağı, her daim üreten bir rahimdir. Yer ile bağlantılı olarak hiyerofoninin¹⁶⁸ taşındığı dinsel yapıların farklılıkları olsa da gayet iyi betimlenmiş kutsal figürler olarak belirginleşmektedir. Yeryüzü Ana'nın bitmeyen yaratıcılık gücü, anne olmanın kaderi, kadının üstün sıfatları, toprak altındaki güçlere bağlanan tuhaf adetlerle yaşatılmaktadır. Toprak-yer çiftinin kutsal birliği, tarım tanrılarının varlığı ve onların çift cinsiyetli olma emareleri ile güçlendirilmektedir. Yeryüzü Ananın kutsallığı, tüm canlı varlıkların kaynağı, çocukların bekçisi ve ölülerin

¹⁶⁸ **Hiyerofani** (hierophany) kelimesi Yunancadan gelir. Hieros: kutsal, phainein: göstermek demektir. İlahinin veya kutsalın, özellikle kutsal bir yerde, nesnede veya durumda meydana gelmesidir. İnsan; 'bu âlemi aşkınlılaştıran ve orada meydana gelen ve böylece de onu gerçek kılan mutlak hakikati yani kutsalı' hiyerofoni ile keşfeder. Bu terim genellikle Eski Yunanda, Orta Doğuda ve özellikle Kitab-ı Mukaddes kaynaklı metinlerde tanrının/tanrıların görünmesini ifade etmek için kullanılmıştır. <http://bakirkoy.aktifelsefe.org/index.php?q=content/hiyerofani> (11.02.2016)

gömüldükten sonra dinlendikleri, yenilendikleri ve sonra yaşama yeniden döndükleri rahim olma ayrıcalığına sahip olması ile alakalı olmuştur”¹⁶⁹

En eski uygarlıklara ev sahipliği yapmış Anadolu toprakları, isminden müstesna, kültürel anlamda da ana (tanrıça)lar ile dopdoludur.

Türkiye’de figüratif resim sanatının en önemli temsilcilerinden Neşat Günal (1920-2002)’ın desen kurgusu ve güçlü ifadesiyle, Türk klasiği olarak kabul gören resimlerinde doğup büyüdüğü Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler vardır (Resim 3.68)(Resim 3.69). Özellikle Anadolu insanının toprakla alakalı ilişkisini, anlatan Günal’ın asıl tutumu, toprağın ve iklimin acımasız sert şartlarına karşı mücadele edip direnen Ana-dolu insanının mücadelesini gözler önüne sermektir. Eserlerinde kullanmış olduğu topraksı doku bile izleyiciye o duyguyu iliklerine kadar hissettirme amacı taşımaktadır. Figürlerinin en tipik özelliği, el ve ayaklarının büyük olmasıdır. Başlı başına bu bile, toprağa bağlı yaşamın temel göstergesi olmakta, toprak ve insanı bütünleştirmektedir.



Resim 3.68. Neşat Günal, *Başakçı Kadın II*, t.ü.y.b., (102x141 cm.), 1979

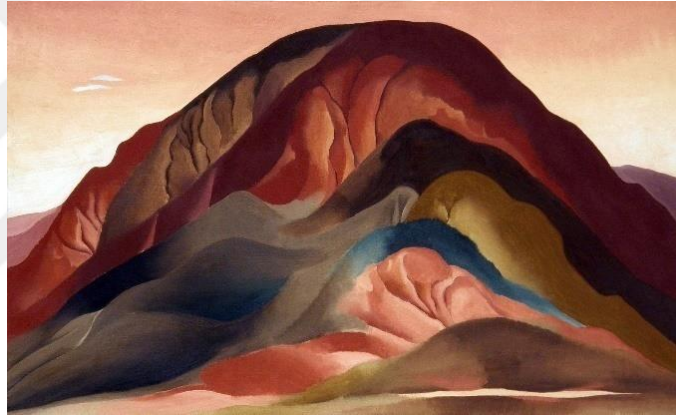


Resim 3.69. Neşat Günal, *Sorun-Sorum I*, t.ü.y.b., 1990

Güenal’ın eserlerinde toprak unsurunun işlendiği yeryüzü yani toprağın topraksı yüzeyi belkide yalnızca yaşadığımız bu dünyanın yeryüzü ile alakalı değildir aksine, ebedi olarak bilinen öte dünyanın karşıtı olarak, yaşama direnci ve sevinci, tüm güçlüklerle rağmen, yaşama tutkusunu simgelemektedir; “*Toprak ve insanın aynı hamurdan olduğu taşıyıcı doku, çok geçmeden her şeyi kapsamına alır; çevre (doğa) ile*

¹⁶⁹ Eliade, 262,263.

insan yazgısı birlikteliği, figürler arasındaki ilişkinin görünür öyküsü olmaktan çıkıp, görünmeyen bir dramatospersone (karakter) olarak malzeme estetiğine çökelmiştir böylece. Sanatçının toprağı resminin başlı başına önem taşıyan bir unsuru haline getirmesini Ergüven, ‘töz dönüşümü’ kavramıyla açıklamaya çalışır. Töz dönüşümü, ‘insanın topraktan yaratılıp tekrar toprağa döneceği’ şeklinde mitsel anlayışın bir metaforu olarak ifade edilmektedir. Günal’ın resimlerinde “canlı ile cansız arasındaki toz ile dönüşümünün sembolü olarak hayatı imleyen toprak, kendiliğinden başrole girmiştir burada; toprak insan’dır tıpkı karşınının da olması gibi.”¹⁷⁰ Bu yüzden sanatçı toprak insanların tipolojisi üzerine kurulu anıtsal figür anlayışı türlerine yönelir. Eserlerinde hiç eksik etmediği emekçi insan aslında yoksulluğun isyanı, simgesidir. Toprağın ve iklimin sert koşullarında Günal, çalışmalarında izleyici ile daima bir ilişki içerisinde. Toprak unsurunu, evrendeki yaşamın tözü olarak sunmaktadır¹⁷¹



Resim 3.70. Georgia O’Keeffe, *Pas Kırmızısı Tepeler*, t.ü.y.b.,(40x76cm.),1934



Resim 3.71. Georgia O’Keeffe, *Arka Bahçem*, t.ü.y.b.,(40x76cm.),1937

¹⁷⁰ Mehmet Ergüven, Neşet Günal, Bilim ve Sanat galerisi yayınları, İstanbul 1996,30 aktaran: Ali Asker Bal, *Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günal’ın Kırsal Yaşam Manzaraları*, ActaTurcica Yıl IV, Sayı 1, Ocak 2012,135-136, http://aktaturcica.com/_media/2012-01/iv_10.pdf (30.01.2017)

¹⁷¹ Ali Asker Bal, *Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günal’ın Kırsal Yaşam Manzaraları*, ActaTurcica Yıl IV, Sayı 1, Ocak 2012, 135-136, http://aktaturcica.com/_media/2012-01/iv_10.pdf (30.01.2017)

Amerikan modernizmin annesi olarak tanımlanan feminist sanatçı Georgia O'Keeffe (1887-1986), büyük boyutlu çiçek resimlerinden, New York gökdelenlerine oradan 'birisinin kendini bulmak için kaybolduğu çöl' düşüncesine varmış, 4. Yüzyıl Hristiyan manastırlarında görülen 'içgüdüsel inzivaya çekilme' davranışını araştırarak 'yalnızlık ve reddetme' kavramlarını sorgulamıştır. Sanatçının çöl manzarası tablolarında (Resim 3.70), (Resim 3.71), çöl, bir kâse toz ve ölü gövdelerin bir element olarak bulunduğu boş bir arazi olarak sunulmuştur. Sanatçı için bir çöl, kabul edilmek için, hayali kaktüsleri, sürünen sürüngenleri ve egzotik kuşlardan oluşan çöl sakinlerine direndiği bir mucizeler tiyatrosudur. Arabistan, Afrika, Çin Amerika, Rusya ve Antartika çöllerindeki göçmen insanların da buna benzer uyum süreçleri geçirdiğini hatırlatan Georgia O'Keeffe'nin çölü, onu kırsal bir ressam olmaktan görsel, muhteşem, bir ressam olmaya dönüştüren çarpıcı renklerin ve harikulade formların olduğu bir yer olmaktadır.¹⁷²

Duygularımızda, hislerimizde ve hayatımızda mevcut olan çeşitli erdemleri bize öğretip anlatan dört element, bütün bir kâinatı açıklayan yaşam enerjisi olarak karşımızda durmaktadır.

¹⁷² Ronnberg ve Martin, 116,117.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Yaşadıkça hayat hakkında fikirler edinmek, göz önünde olanlara derin anlamlar atfetmek, varlığın özü hakkında bir sonuca varmak ve sürdürülebilir bir yaşama dair yol yöntem arayıp bulmak üzere temellenen her düşünüş, hava, su, ateş ve toprağı birlikte ya da ayrı ayrı ele almaya az ya da çok gereksinim duyar.

Koskoca dünyada küçücük bir dünya olduğunu kavrayan her yetişkin birey, maddesinden yapılmış olduğu bu dört unsurun olmazsa olmaz oluşunu kavramayla, kendini gerçekleştirme kudreti edinmektedir. Bu şu anlama da gelir; hayatı gereksinimlerin giderilmesinde etkili olan dört unsur, tarih boyunca tüm uygarlıkları vareden insanların akıllarındaki her türlü, gerçek, yarı-gerçek, hayali imgelerden ibaret rit, mit ve söylencelerin de kaynağı olmaktadır.

Günlük yaşam içerisinde ‘*Rüzgar eken fırtına biçer*’, ‘*Ateşe körükle gidilmez*’ türünden atasözleri akla getirilecek olursa, insanlararası ilişkilerin düzenlenmesinde, mecazen ateş, su, toprak ve hava elementlerinin sıkça kullanılması şaşırtıcı olmamaktadır. İngiliz şair ve oyun yazarı Christopher Marlowe (1564-1593), “*Göğsümüzdeki gücü ele geçirmek için bizi çevreleyen şey, doğanın dört elementidir*” derken, aslında karakterlerimizin bu dört element tarafından biçimlendirdiğini ifade etmektedir. Örneğin, toprakla uğraşanlar, incelikten yoksun, ancak güvenilir ve dayanıklıdırlar; avare tipler, değişken ruh halleriyle havaidirler güvenilirmez azledilirler; sevdiğine kavuşamayanların aşk acısıyla yanan kalpleri vardır; beklediği iyi haberi alan kişinin yüreğine su serpilmiştir... Bu örnekler çoğaltılabilir.

Su, hava, ateş ve toprak demek, aynı zamanda, okyanus, göl, nehir, şelale, sel, gökyüzü, bulut, yağmur, gökkuşağı, fırtına, şimşek, sis, kar, güneş, ay, yıldız, günbatımı, şafak, toz, taş, kaya, dağ, vadi, orman, çöl, sahil, ada, karanlık, aydınlık, balık, kuş, bitki, meyve, böcek... demektir. Tüm bunları sembol düzeyinde ele aldığımızda ise karşımıza çıkan şey, insanoğlunun akli ve emeğiyle biçimlendirdiği dünyasındaki yaşam deneyimlerini kuşaktan kuşağa taşımaya aracılık eden sanat formları olmaktadır. Hayatın

ayrılmaz bir parçası olmuş dört element sembolizminin, tarihin her evresinde süreklilik arzettiği ve kendi içinde bir gelenek oluşturacak düzeyde olduğu söylenebilmektedir.

Elde edilmiş veriler ışığında, *Resim Sanatında Dört Element; Su, Hava, Ateş, Toprak* isimli kuramsal tez çalışmamız dahilinde bir uygulama alanı yaratma arzusu duyulmuş, tüm sanat tarihsel süreci kateden sözkonusu geleneğe eklemenecek türden bir dizi resim kompozisyonu tasarlanıp, üretilmesine karar verilmiştir.

4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR:

Evrenin oluşumunda dört temel elementin varlığı ve birbirlerine etkileşimleri neticesinde doğan kaostan düzene geçiş aşamaları göz önüne alındığında, sanat yapıtının özdeksel niteliğinin yani ‘kendisinden yapılmış olduğu şey’in yaratıcı süreçte sanatçının yapıtıyla arasındaki varsayımsal kaotik ilişkiden doğduğu ortaya çıkmaktadır.

Birbiri ile örtüşen bu benzerlikler alanı, dört elementin birleşimleriyle varolon evrenin mikrokozmoz düzeyde sanat yapıtının içinde barındığını düşünmemize olanak sağlamaktadır. Örneğin, ahşap şasi, tuval bezi, astar yüzey ve bir sürü mekanik/kimyasal işleminden geçmiş boyar maddeler ve boyayı resim düzlemine taşıyan fırçanın kendisi bile en azından üç elementin varlığını zorunlu kılmakta, dahası üretiminde ateş olmaksızın varolması imkansız olan çivi/ zimba gibi metallere (5.element) gereksinim duyulmaktadır.

Yapılacak olan çalışmalar için amaca en uygun resimsel araçlar, dayanıklılık, kolaylık, zaman tasarrufu avantajları dolayısıyla, tuval üzerine akrilik boya ve/veya kağıt üzerine kolaj tekniği olarak belirlenmiştir. Yapıtların içeriksel gövdesi ise, tez konusu kapsamındadır; sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik değişim ve gelişimlerin yansıması olan sanat yapıtlarında bir bahane olarak değerlendirilen ‘konu’, burada, doğrudan ya da dolaylı olarak ‘dört element’ olmaktadır.

Tüm bu belirlenmişlikler doğrultusunda ortaya çıkmış eserlerdeki içerik- biçim ilişkisi, genel hatlarıyla şöyledir;

Adem’in Kaburgaları I (Resim 4.1) ve *Adem’in Kaburgaları II* (Resim 4.2) isimli çalışmalar, mitolojilerde ilk kadın ve ilk erkek hakkında üretilmiş hikayeler hakkında düşünmeyi salık vermektedir.



Resim 4.1. *Şükran Aydoğan, Adem'in Kaburgaları I* , t.ü.akrilik, (140x100 cm.), 2012.



Resim 4.2. *Şükran Aydoğan, Adem'in Kaburgaları II*, t.ü.akrilik, (140x100 cm.), 2012.

Tanrı'nın Âdem'e oyalanması için kaburgalarından Havva'yı yaratması öyküsü herkesçe bilinir. Oysa bazı kaynaklara göre, Havva'dan önce Âdem'e eş olarak, topraktan *Lilith* yaratılmıştır. Âdem gibi topraktan yaratıldığından olsa gerek, eşitlikçi ve asi olan bu kadın, Tanrı'nın buyruğuyla kovulmuştur... Bu gün için 'Kadın' cephesinden bakıldığında, Havva elmayı yiyen kadın, Lilith ise elmayı elinde tutan kadındır. Eşdeyişle, onlar, hem güzel hem de doğurgan olan 'bir' kadını akli yeteneklerinden vazgeçmeye sevkeden erkek egemen toplumun dayatmalarının ilk temsilleri olmaktadır.

Lilith ol(ma)mak ve/veya Havva ol(ma)mak birer tercih ya da zorunluluk olmayıp, birbirinden çok farklı olmayan, benzeş hikayeler olarak değerlendirilebilmektedir.¹⁷³ *Adem'in Kaburgaları I* ve *Adem'in Kaburgaları II*, bu benzerliği açıkça ortaya koyar; aralarındaki fark iki resim yanyana geldiğinde belirginleşir. Pembe ve pembeye çalan toprak rengi, mavimsi griye kur yapmaktadır. Her iki renk arasındaki ilişkisizlik, kompozisyondaki siyah(lar) ile kesintiye uğramaktadır. Tuvalin beyazlığına eklenmiş gibi duran renk lekelerindeki yuvarlak hatlar keskin hatların egemenliğinde var-yok unsur olarak veya eksiklik olarak gözlemlenmektedir. Her iki resmin ortak özelliği tüm şekillerin dikey olması ve yukarıdan aşağıya, adeta, cennetten yeryüzüne düşüyormuşçasına bir his uyandırmalarıdır.

Yeryüzünün yaratılmasında, kozmogonik yaratıcı unsur olan 'toprak', bilhassa tarımla meşgul olan toplumlar için yaşam kaynağı, sığınak, araç-gereç temininde yararlarından dolayı kutsallaştırılmıştır. Dört elementten en yoğun, sabit ve katı halde olmasına rağmen, su gibi pasif ve dişil nitelikli oluşu toprağı, kaos'tan hemen sonra karşımıza çıkarır. Toprağın yaratılış miti, ölüm döngüsüyle içiçedir. İnsanların bolluk ve bereketi güvence altına almak üzere, dünyaya canlı getirme ayrıcalığına sahip olan kadın ile toprağı bir arada düşünüp 'Ulu Tanrıça/Toprak Ana' motifini yaratması anlaşılır olmaktadır.

¹⁷³ Bu konu ile ilgili olarak bizi destekleyen Ducane Cundioğlu ilginç bir saptama yapar; "...Belki de dindarlığın kadın ve modernite arasındaki bağı hiçbir şekilde kavrayamamasının ana nedeni tamda budur. Çok eski bir gelenek olan ramazan fitrelerini arpa – buğday hesapları üzerinden yapan dindarlık, dişilik problemlerini de Havva ile Meryem ikileminden hareket ediyor. Vaziyet bundan ibaret olunca da doğal olarak masumiyet kavramını bedensel bekâret düzleminden öteye taşıyamıyor. Oysa Meryem bir eş değil ki, sadece anne! Zevce olmayan kadın! Güzel ve masum ama yaşamın dışında. Manastırda. Modern gerilimin izleriye Havva'yla Meryem arasında değil, bu yüzden, Havva'yla Lilit arasında." *bknz: <http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2012/07/ademinilkceliskisi.html?view=sidebar>* (05.05.2016)



Resim 4.3. Şükran Aydoğan, *Kibele*, k.ü. kolaj, (63x80 cm.), 2013.



Resim 4.4. Şükran Aydoğan, *Ea*, k.ü. kolaj, (63x80 cm.), 2013.

Kusursuz doğa karşısındaki insanoğlu, üreme ve bereket sembolü Ana Tanrıça inancı üzerinden doğum ve ölüm döngüsünü anlamlandırmaya çalışmış, ‘ilk insan’ın toprak türevi, su katkılı çamur ya da biçimlendirilip pişirilebilir kilden yaratılması fikri kolaylıkla benimsenmiştir.

Anadolu uygarlıklarındaki ana tanrıçalardan biri olan Kibele’yi konu edindiğimiz, “Kibele” isimli çalışmada (Resim 4.3) sıra dağlar, tepeler, tümsekler resmedilmiş, belli bir coğrafyada, dalga dalga yayılan fikirler ve katmanlaşan uygarlıklar betimlenmiştir. Bu resimde, toprak ve su birlikteliğinden doğan bereketi temsil eden kahverengi ve mavi renk lekeleri aracılığıyla, ‘cografi yükselti ile denk tutulan karnı şiş hamile kadın’ fikri ortaya koyulmak istenmiştir.

Suyun yaratıcı güç olarak kabul edilip kutsallaştırılması, İ.Ö.4000 yıllarında Asur - Mezopotamya uygarlıklarında karşımıza çıkar. Sümerler su tanrısına *Ea* adını vermişlerdir. Enki adıyla da anılan su tanrısı *Ea*, evrenin temel ilkesidir. Daha net bir ifade kullanacak olursak Sümerler kâinatı gök (An), su (Enkil), toprak (Enlil), diye üçe ayrılmış olup ana ve tümünün yaratıcı gücü olarak Su’yu kutsal görüp tapmışlardır. Bu sebeptendir ki Sümer –Akad inanışlarında *Ea*, ulu yaratıcı olarak bilinmekteydi. Yeri ve göğü yaratmış ve de tüm bilgelik, büyüsel güçler onun yardımı sayesinde elde edildiğine inanılmış, hayat verici gücü olduğundan bereketi simgelemiştir. Sümer tapınaklarında kutsal kapların içerisinde su bulundurulup koyun şeklinde balık kuyruklu *Ea*’nın canlandırıldığı ve tapınak rahiplerinin de balığı andıran kıyafetler giydiği gözlemlenmiştir.

Sümer su tanrısı *Ea*’dan esinlenmeyle ortaya koyulmuş aynı isimli çalışma (Resim 4.4), kolaj tekniği ile yapılmıştır. Bu, derin sularda görülecek türden prusya mavi, phthalo mavi ve ultramarine mavi tonlarında renkli klişe baskı kâğıttan kesilmiş deniz yaratıkları slüetlerinden oluşan bir kompozisyonudur. Büyüklü küçüklü boyutlarda kesilmiş şekillerde, balık kuyruğu, yüzgeç, su yılanı, su dalgası vb. su dünyasına ilişkin göndermeler bulunmaktadır. Görüleceği üzere, su tanrısı, modern bir anlayışla yorumlanmış ve soyutlama düzeyi oldukça yüksek tutulmuştur. Böylelikle, çağlara göre değişen bir kültür formu olan su tanrısından ziyade, su dünyasındaki ‘hareket’ vurgulanmıştır.



Resim 4.5. Şükran Aydoğan, *Üç Element: A*, t.ü.akrilik, (110x110 cm.), 2014.

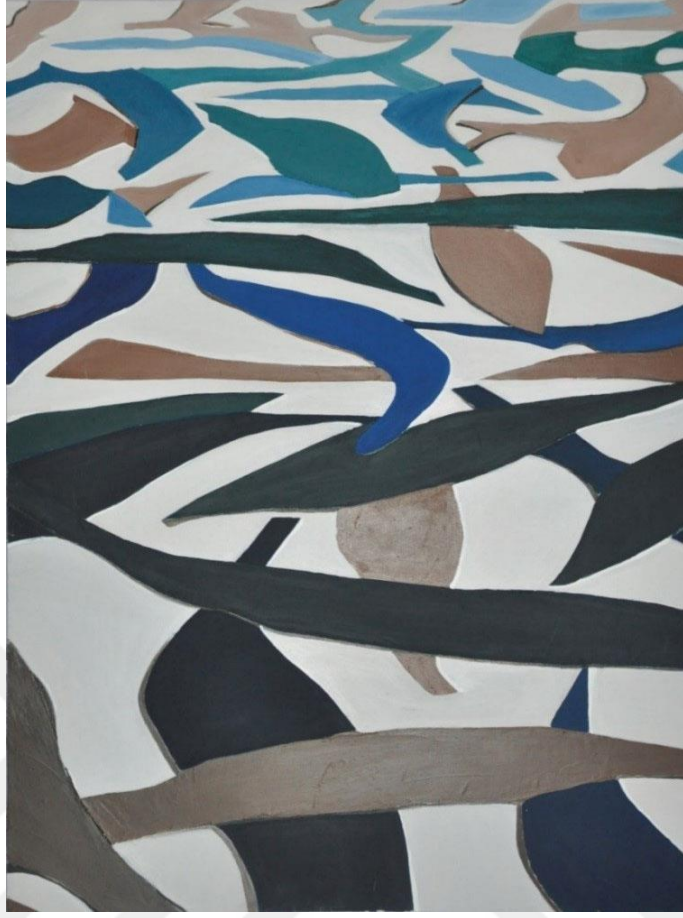


Resim 4.6. Şükran Aydoğan, *Üç Element: B*, t.ü.akrilik, (110x110 cm.), 2014.

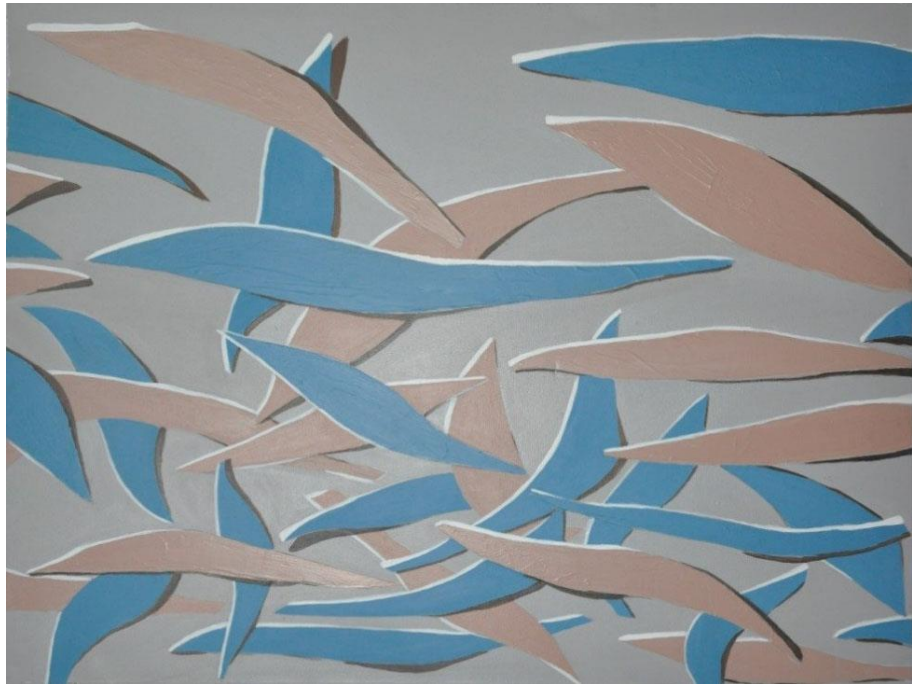
Kibele ve *Ea*’ isimli resimlerdeki dikkat çekici yataylık, deniz, toprak, gökyüzünü ayakta durarak izleyen bir gözün kaydedeceği yataylıklara paralel düşünülmüş, *Üç element: A* (Resim 4.5), ve *Üç Element: B* (Resim 4.6) isimli çalışmalarda bu yataylık tekrar edilmiştir. Öncesinde *Ab-ı Hayat* ismi verilmesi düşünülmüş olan bu çalışmalar, anlaşılacağı üzere, tüm tohumların taşıyıcısı olarak kabul edilen su unsuru hakkında bir sembolizmi içermektedir. Eski dillerde *Ab* olarak anılan suyun, modern zamanlarda, kimyasal olarak ayrıştırılmasına gönderme yapılmak istenmiş, kimyasal elementlerin metodolojik olarak isimlendirilmesi eylemine vurgu yapılmıştır. *Üç element: A* ve *Üç element: B* isimleri verilmiş resimler yanyana geldiğinde, suyun toprakla ve havayla bütüncül ilişkisinin görmezden gelinmemesi çağrısı yapıldığı anlaşılmaktadır. Denizin dibinden sahile, toprağın üstünden havaya doğru bir yön çizilerek, birinden diğerine kurulacak ilişkinin ‘kirlilik’ boyutu, yani, bir olumsuzluk olarak çevre kirliliği riski gözler önüne serilmiştir.

Hintli şair Rabindranath Tagore’nin“ *İnsanın içinde denizin dinginliği vardır,*” sözü, mecazi bir gerçekliğe gönderme yaptığı kadar, insan vücudunun %70’inin sudan olduğunu hatırlatan düz anlam içermektedir.

Dünya mitlerinde sürekli tekrarlanan bir motif olan su perilerinin varlığı, insanoğlunun suyun önemini çok önceden kavradığı anlamına gelir. Örneğin, Yunan mitolojisinde sudan doğan ‘*Nympha*’lar su bereketinin kaynağı sayılan tanrıçalardır. *Nympha’lar I* (Resim 4.7) ve *Nympha’lar II* (Resim 4.8) isimli çalışmalarda, su yüzeyinde yada dibinde salınan balık yada yaprak hissi veren, ne olduğu belirsiz, yarı mikroskopik görünümlü cisimler yer almaktadır. Cisimlerin kompozisyon içindeki salınımları, iyimser bir bakış açısıyla, kendi dünyalarında yaşayan, birbirine saygılı insanların birbirini incitmeden, uyum içerisinde dans edencesine süzülme halleridir. Kötümser bakış açısı, onların, kendi kaderlerine mahkum oldukları, rotalarını şaşırarak, kötü sona/ ‘ölüm’e yaklaştıkları, hatta ölmek üzere olduklarını okumaktadır.



Resim 4.7. Şükran Aydoğan, *Nympha'lar I*, t.ü. akrilik, (110x90cm.), 2014.



Resim 4.8. Şükran Aydoğan, *Nympha'lar II*, t.ü. akrilik, (110x90cm.), 2014.

4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Antik Yunan'dan bu yana, geleneğin ve zamanın elementi olarak adlandırılan 'toprak', 'su', 'hava' ve 'ateş', asırlardır insanın aklına, yaşamına, akli ve emeği ile ürettiği tüm değerlere hükmetmiş ve hükmetmektedir. Hem fen bilimlerinin hem tıp biliminin hem de sosyal bilimlerin köken arayışlarında karşılaştıkları dört element, günümüzün sürdürülebilir yaşam dinamiği olarak çok daha büyük bir önem taşımaktadır.

Çağlar boyu, sanat dünyasında da karşılığını bulan bu ilgi, aynı zamanda, içinde bulunduğumuz (Post) modern zamanlar üzerinde düşünme nedeni olarak da belirginleşmektedir. Kuralsızlığın kural, ilkesizliğin ilke olduğu günümüzde, varolan yaşam tarzlarından çoğu için ihtiyaç duyulan 'yeni' rotaların ifade aracı olarak 'dört element'i yeniden merkeze koymuş olması, ekolojik denge kaygısından doğan bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat dediğimiz şeyin işlevinin, içinde bulunulan dönemin düşünce ve malzemeleriyle yoğrulup, zamanın ruhunu özümseyip; arzu, istek ve beklentiler ile harmanlayıp yorumlamayla insanlığın ilerlemesine katkıda bulunma olarak tanımlanması halinde, 'dört element' kaçınılmaz olarak ilgi odağı olmaktadır.

Tez konusu kapsamında geliştirilmiş resimlerde ileri seviyede soyutlamadan kaynaklanan minimalist öğeler, sınırlı renk paleti dikkat çekmektedir. Yatay yada dikey dikdörtgen veya kare olan resim yüzeylerinde kurgulanan temel öge 'hareket'tir. Edinilmiş resimsel yüzey üzerinde, soldan sağa, yukarıdan aşağıya veya tersi kurgulanmış hareketin kendisi sayesinde yalın bir dille yorumlanmış dört element sembolizmine ulaşılmaktadır.

SONUÇ

Yaşadığımız evrenin oluşumunda, ilk maddenin ne olduğuna ilişkin sorgulamalara cevaben ‘hava’, ‘su’, ‘ateş’ ve ‘toprak’ elementleri birer olasılık olarak değerlendirilmiş, - *kimi zaman ayrı ayrı, kimi zaman birlikte*- evrenin yaratıcı gücü olarak konumlandırılmışlardır.

Gerçek yaşamda, ateşin yanmak için havaya, sönmek için suya; toprağın bereket için hem suya hem havaya; suyun şekil değiştirmek için havaya ihtiyaç duyduğunu deneyimleyen ‘insan’, dört elementi maddi düzen unsuru olarak belirlemiş, onların öz niteliklerini göz önüne alarak, hayatın farklı anlam katmanlarına yerleştirmiştir; dört mevsim, dört yön, dört rüzgar, dört ana renk, dört harfli tanrı isimleri, dört büyük din, dört havari, dört büyük melek, dört büyük erdem, dört köşeli kare, dört kollu haç, mahşerin dört atlısı, dört özgürlük, insanın dört dönemi, dört silahşörler, dörtlüler, dörtlükler...yaratılmış medeniyetlerde dört elementin temel ayrımlar olarak sürekli etkin bir rolü olduğunun ispatı olmuştur.

İnsanın dört yetisi -*ahlak (ateş), estetik ve ruh (su), akıl (hava) ve fiziksel olan (toprak)*- ile dört element ilişkilendirilerek okunduğunda, ilginçtir, sanat yapıtlarının bütünlük yapısının ve sanatçı ile sanat alımlayıcısı arasında iletişim aracı olan sanat yapıtlarındaki sanatsal niteliğin ne olduğu hususu belirginleşmektedir. Toplum ile sanatçı arasındaki bağ, ateş ile su gibidir; sanatçı ile sanat yapıtı arasındaki bağ, su ile toprak gibidir; sanat yapıtı ile sanat alımlayıcısı arasındaki bağ, ateş ile hava gibidir; sanat ise dördünün bileşiminden doğan gökkuşağı gibidir.

Binlerce yıla yayılan sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik değişim ve gelişimlerin yansımalarını bulduğumuz sanata ‘dört element’ perspektifinden baktığımızda, elde edilen sonuçlar oldukça şaşırtıcı olmuştur. Ana tanrıça idollerinden feminizme uzanan ‘doğurgan, erotik, egzotik kadın’ konusunun egemenliğinin ‘toprak’la; sanat yapıtlarının çok işlevli oluşunun ‘su’ elementiyile; sanatçının maddesellikten dönüştürdüğü eserinin iktidar sembolü oluşunun ‘ateş’ elementiyile ve sanat yapıtlarının biricik ve hakiki oluşları sayesinde sahip oldukları auranın ‘hava’ elementiyile süregelen bir ilişkisi vardır. Bu ilişki, sanat tarihsel sürece yayılmakta, sanat yapıtlarında, içerik olarak sembolizmi, biçim olarak teknik-teknolojik gelişimleri kapsayacak düzeyde olmaktadır.

Sanatta gözlemlenen anlayış farklılıkları, dört element sembolizmine dayanan sanat yapıtları yanyana getirildiğinde açıkça gözlemlenmektedir; ‘Kutsal antik dört element düşüncesi’, ‘Uzak doğu medeniyetlerine özgü maddenin dört hali’, ‘Ortaçağ Avrupa kültürünün dört ilksel (sıcak, soğuk, kuru ve ıslak) niteliği’, ‘Rönesans Avrupa’sının element fikri’ bir süreç olarak, insanoğlunun dış dünyayı kavraması ve uyum sağlama çabası anlamına gelmekte, sanat geleneğinin aşamalandırılmış gerçekliği olmaktadır. Modernizm ise, uyumun ve dengenin gelip geçici bir şey olduğunu kanıksamış bireylerin, aslolanın değişen dinamikleri yakalama ve yön verme olduğunun önemini kavramasını zorunlu kılmış, sanatın ve sanatçının payına düşen, dört elementi yeni başlangıçlar için ve yeni anlamlar üretme potansiyeli dahilinde kullanmak olmuştur.

Azı karar, çoğu zarar olan dört element, kaostan çıkıp arınmaya (su); açlıktan ölme korkusundan bereketin sürekliliğine (toprak); kadın ile erkeği buluşturan yaratıcılığın bağdaştırıcılığına, (ateş); muhakeme, zihin, fikir ve iletişimin sonsuzluk vadeden yaşam enerjisine (hava) gereksinim duymaya dair değişmez hakikatler olarak karşımıza çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Adamson, Peter, Taylor, Richard C., *İslam Felsefesine Giriş*, (Çev. M. Cüneyt Kaya), Küre Yayınları, İstanbul 2007.
- And, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı –İslâm Mitologyası*, YKY, İstanbul 2008.
- Anonim, *Art Museum Rönesans*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2004.
- Arroyo, Stephen *Astroloji, Psikoloji ve Dört Element*, (Çev.: Barış İlhan), B. İlhan Yayınevi, İstanbul 2009.
- Aydoğan, Cemil, *Hiz. İbrahim'den Bugüne İnsanlığın Direniş Tarihi*, Evren Yayınları, Ankara 2010.
- Bachelard, Gaston *Ateşin Psikanalizi* (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995.
- Bal, Ali Asker *Gülsün Erbil; Sırdöngü*, İlke Yayıncılık, İstanbul 2009.
- , "Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel'in Kırsal Yaşam Manzaraları", *ActaTurcica*, IV, Kültürümüzde Toprak Özel Sayı 1, Ocak 2012,
- Barrett, Terry, *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, (Çev. Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- Buchholz, E. Linda vd., *Sanat*, (Çev.: Derya Nükhet Özer), NTV Yayınları, Çin 2012.
- Can, Selman, "Avrupa Sanatında Toprağın Sembolize Edilişi", *Sanat*, Atatürk Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:3, Erzurum 2003, 131-141.
- Cevizci, Ahmet *Felsefenin Kısa Tarihi*, Say Yayınları, Ankara 2012.
- Cömert, Bedrettin *Mitoloji ve İkonografi*, De Ki Yayınları, Ankara 2010.
- Cumming, Robert, *Görsel Rehberler Sanat*, İnkılap Kitapevi (Çev. Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya), Çin 2006.
- Çağlar, Birsal, *Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli 2008.
- Eco, Umberto, *Avrupa Kültürü*, (Çev. Kemal Atakay), Yeni Binyıl, 1993.

- , *Güzelliğin Tarihi*, (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Yayıncılık, İstanbul 2012.
- , *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev.: Anaca Uysal Ergün vd.), Doğan Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, (Çev. Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, CİLT I, İstanbul 2000.
- , *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev.: Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Erdoğan, Ramazan, *17.Yüzyılda Sebki-i Hindi Şairlerinden Neşati Divanında Ateş ve Su*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2004.
- Ergüven, Mehmet Neşet Günel, Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1996, 30 aktaran: Ali Asker Bal, “Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel’in Kırsal Yaşam Manzaraları”, *ActaTurcica*, Yıl IV, Sayı 1, Ocak 2012. http://aktaturcica.com/_media/2012-01/iv_10.pdf (30.01.2017)
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- Erinç, Sıtkı M., *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ütopya Yayınları, Ankara 2013.
- Ersoy, Necmettin, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2007.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Mârifetnâme* (Çev. Durali Yılmaz, Hüsnü Kılıç), Çelik Yayınları, İstanbul 2003.
- Eyigör Pelikoğlu, Fevziye, “Sanat Alanında Olan Bitenin Zamandaki Akışını Anlamaya Yönelik Bir Yöntem Önerisi”, *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, 1.Ulusal Sanat Tasarım Bilgi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul 2009, 124-131.
- , *Çağdaş Sanat Yorumu Ders Notları*, (Yayımlanmamış) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum 2006.
- Eyüboğlu, Sabahattin, İpşiroğlu, Mazhar Ş., *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, Hayalperest Kitapevi, İstanbul 2013.

- Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, (Çev.: Ali Berktay), Kabalcı Yayınevi, Cilt I, İstanbul 2000.
- Fischer, Ernest, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 2005.
- Gezgin, İsmail Ümit, *Sanatın Mitolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Gibson, Clare, *Semboller Nasıl Okunur*, (Çev.: Cem Alpan), Yem Yayınları, Çin 2012.
- Graves, Robert, “Yunan Mitleri”, (Çev.: Uygur Akpur), Say Yayınları, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, İstanbul 2010, 22(2), (2002).
- Gürel, Ali Osman, *Doğa Bilimleri Tarihi*, İmge Kitapevi, Ankara 2001.
- Hodge, Susi, *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*, (Çev. F. Candil Çulcu, Gökçe Metin), Hayalperest Kitapevi, Çin 2012.
- Hollingsworth, Mary, *Dünya Sana Tarihi*, (Çev. R. Küçükdoğan, B. Ergüder), İnkılap Yayınları, İstanbul 2009.
- İbn-i Sînâ, *El-Kânûn Fi't-Tıbb*, (Çev. Esin Kâhya), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara 1995.
- İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar *Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- İşçi, Metin, *Siyasi Düşünceler Tarihi*, Der Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Jones, W.T., *Klasik Düşünce Batı Felsefesi Tarihi*, 1. Cilt, (Çev.: Hakkı Hünler) Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2006.
- Karlıağa, H. Bekir *Anâsır-ı Erbaa maddesi ,TDV, İslam Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul 1991.
- Keser, Nevin, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayıncılık, Ankara 2009.
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımızda- Gelenekselden Moderne'- Kültür Bakanlığı Yayınları*, Ankara 1993.
- Pala, İskender, *Dört Güzeller*, Kapı Yayınları, İstanbul 2008.
- Ronnberg, Ami ve Martin, Kathleen (Editör), *The Book of Symbols*, Taschen, China 2010.

- Russell, Bertrand, *Batı Felsefesi*, (Çev.: Muammer Sencer), Say Yayınlar, İstanbul 2004.
- Starobinski, Jean, *Özgürlüğün İcadı 1700-1779 ve Aklın Amblemleri* (Çev.: Haldun Bayır), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Şehristani, Mîlel ve Şehristani, Nihal, *Dinler, Mezhepler ve Felsefî Sistemler Tarihi*, (çev. Mustafa Öz), Litera Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Taşkın, Yasemin, *Hava Perspektifinde Işık ve Renk Açısından İncelenmesi ve Empresyonizm’de Uygulanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Sivas 2012.
- Tekin, Nergishan *Türklük ve Alevilik-Bektaşilik*, İlgi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Thompson, Jon, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev.: F. Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Üren, Anıl ve Üner, Erdem, *Soyut Sanat ve Soyut Sanatta Mübin Orhon’un Yeri*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizemden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayıncılık, Ankara 2006.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://11b.iksv.org/sanaticilar.asp?sid=23> (12. 08.2016)
- <http://arkaarkaya.blogspot.com.tr/2009/10/cesme.html> (06.07.2016)
- <http://bakirkoy.aktiffelsefe.org/index.php?q=content/hiyerofani> (11.02.2016)
- <http://byvm.kapadokya.edu.tr/1.-TIBBIN-TANIMI-VE-KONUSU-IBN-SINA> (05.08.2016)
- <http://dulusozluk.com/?i=142654> (24.11.2015)
- <http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2012/07/ademinilkceliskisi.html?view=sidebar> (05.05.2016)

<http://easyartsymbols.blogspot.com.tr/2013/04/allegory-of-four-elements.html>
(20.01.2016)

<http://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/27/titianin-assumption-of-the-virgin-eseri/>
(01.02.2015)

http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nsan_bi%C3%A7imcilik (31.10.2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/An> (30.06.2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enki> (30.06.2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enlil>(30.06.2014)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Gaius_Plinius_Secundus (30.06.2014)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ninhursag>(30.06.2014)

http://www.ahmetler.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1510:prometiusun-atesi&catid=32:huriye&Itemid=96 (19.06.2016)

<http://www.arkeorehberim.com/2015/08/safak-tanrcas-eos-ve-ask-cezas.html>
(09.11.2015)

http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/kelebek.html (23.06.2016)

http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s35.htm (09.02. 2016)

<http://www.derki.com/ruhsallik/hava-su-toprak-ates-uzum/> (23.08.2016)

<http://www.girgin.org/yazilarim/toprak.html> (26.06.2014)

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=030149> (17.05.2016)

<http://www.italian-renaissance-art.com/Rubens.html> (04.11.2015)

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html(30.06.2016)

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/venus-her-toilet-or-air> (22.01.2017)

<http://www.nedirnedemek.com/atrib%C3%BC-nedir-atrib%C3%BC-ne-demek>.
(15.06.2016)

<http://www.nurnet.org/ilk-insan-hz-âdem%E2%80%99in-yaratilisi/> (3.7.2015)

<http://www.rob389.com/joseph-beuys/pp/tr/217389> (27.06. 2016)

<http://www.sadikyalsizucanlar.net/ozdusunu/sehadet-parmagidir-goge-dogru-minare.html>
(23.03.2016)

[http://www.turkcebilgi.com/epifani_\(duygu\)](http://www.turkcebilgi.com/epifani_(duygu)) (14.01.2016)

<http://www.turkresmi.com/klasorler/19uncuyuzyilturkressamlari/index.htm> (08.04.2016)

<http://www.uludagsozluk.com/k/hoker-pozisyonu> (03.1.2015)

<https://eksisozluk.com/katekumen-egitimi--4105725> (9.7.2015)

<https://sorularlailamiyet.com/enbiya-suresi-91-ayette-hz-meryeme-ruh-uflenmesi-tabirini-aciklar-misiniz>, (04.09.2016)

<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/v/courbet-a-burial-at-ornans-1850> (31.12.2014)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Alegori> (20.01.2017)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Biyofili_hipotezi (27. 06.2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Desert_Breath (04.07.2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Don_Ki%C5%9Fot (22.01.2017)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C4%B1rt%C4%B1na_\(oyun\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C4%B1rt%C4%B1na_(oyun)) (23.06.2016)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6kku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1> (18.06.2016)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tekvin> (14.12.2015)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Zekeriya_el-Kazvin%C3%AE

https://www.academia.edu/5784260/Modern_ve_Postmodern_%C4%B0nsan-Do%C4%9Fa_Anlay%C4%B1%C5%9F%C4%B1na_Ele%C5%9Ftirel_Bir_Yakla%C5%9F%C4%B1m (25.06.2016)

https://www.google.com.tr/search?q=entropi&rlz=1C1CHZL_trTR691TR691&oq=entropi&aqs=chrome..69i57&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (28.06.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Şükran AYDOĞAN
Doğum Yeri ve Tarihi	20.05.1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y.Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal Faaliyetler	2009- Numan Özen & T.S.E. Atölyesi Desen Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Sergi Salonu, Erzurum. 2010-Mezuniyet Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum. 2013-Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri kapsamında, “Bilgi Ağacı” adlı enstalasyon. Erzurum. 2013-Atatürk Üniv. Sos. Bil. Ens. Yüksek Lisans Öğrencileri Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Sanat Galerisi Erzurum. 2014- Atatürk Üniv. Sos. Bil. Ens. Heykel Anasanat dalı Yüksek Lisans Öğrencileri Sergisi, “Havva ve Âdem” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum. 2014- “Eklenti” Doç. Dr. Fevziye Eyigör Pelikoğlu Atölyesi Sergisi, Atatürk Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi, Erzurum. 2014- “Hayat Ağacı”(Küçük Gelinler) isimli Enstalasyon Çalışması, AVM Sergi Salonu, Urfa. 2015-“Dara Jiyane” Enstalasyon, Diyarbakır SurpGiragos Ermeni Kilisesi Bahçesi, Diyarbakır. 2016-SSP Kapsamında” Küçük Gelinler” Sergisi, Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak.

İş Deneyimi	
Stajlar	Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi, Erzurum.
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Çok Amaçlı Toplum Merkezi. Kızıltepe Kaymakamlığı Kadın Dayanışma Merkezi.
İletişim	
E-Posta Adresi	sukranaydogan47@gmail.com
Tarih	23 Şubat 2017

