

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**FANTASTİK RESİMDE MEKÂN KURGUSUNA ANALİTİK
BAKIŞ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

**Hazırlayan
Ömer Yiğit ARAL**

**Danışman
Prof. Fuat ACAROĞLU**

İSTANBUL – ŞUBAT 2009

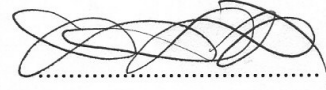
Ömer Yiğit ARAL tarafından hazırlanan **Fantastik Resimde Mekan Kurgusuna Analitik Bakış** adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 01 / 2009

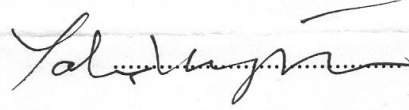
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

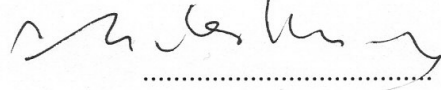
Jüri Üyesi : Prof.Fuat ACAROĞLU
(Danışman)



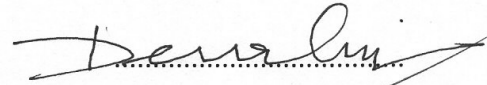
Jüri Üyesi : Prof.Yalçın KARAYAĞIZ



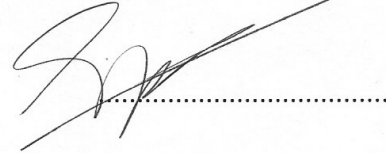
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.M.Orkun MÜFTÜOĞLU



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Devabil KARA
(M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Rıza KURUÜZÜMCÜ
(YTÜ.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ	V
1.GİRİŞ	1
1.1.Çalışmanın Amacı	5
1.2.Çalışmanın Kapsamı	3
1.3.Çalışmanın Yöntemi	6
2. FANTASTİK VE FANTASTİK SANATIN TANIMI	7
3. RESİMDE MEKÂN OLGUSU VE MEKÂNIN BELLEĞİ	14
3.1. Tekinsiz, Olağanüstü ve Korku	16
4.19. YÜZYIL FANTASTİK RESMİNDE SEMBOLİZM VE MEKÂN	24
4.1. Arnold Böcklin ve Ölüler Adası	25
4.2. İssiz Şehir ve Fernand Khnopff	31
4.3. Richard Dadd ve The Fairy Feller's Master-Stroke	36
5.20. YÜZYIL FANTASTİK RESMİNDE MEKÂN.....	42
5.1. De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği	43
5.2. Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu	55
5.3. Yanan Çalılık Önünde Musa ve Ernst Fuchs	58
5.4. Zdzislaw Beksinski ve Yıkım Resimleri	64
6.SONUÇ	73
7.KAYNAKLAR	82
5. ÖZGEÇMİŞ	84

ÖNSÖZ

Düş sanatı şamanların mağara duvarlarına yaptıkları desenler ve taş anıtların üstüne oydukları gizemli spiraller kadar eskidir. İlk çağ insanının buldukları doğal cisimlerden yarattıkları araçlar, çevrelerindeki birçok şeyi etkileyip, istediklerini yapmalarına, yaşamsal gereksinimlerini karşılamaya olanak verdi. Bu deneyim düşünen insanın dış dünyayı kontrol etme isteğinin başlangıcıdır. Elindeki araçların hayallerini ve olmadık arzularını elde etmede yetersiz kaldığını çabuk keşfettiler ve bunları gerçekleştirmek, tam bir hâkimiyet sağlamak için büyüdü araçlar yarattılar. Korktukları, istedikleri, ihtiyaç duydukları her şeyin bir benzerini yaparak, gerçekte var olanın üzerinde hâkimiyet kurmaya çalıştılar. Dilin yetersiz kaldığı anda hayallerinde yarattıkları simgeler, şekiller ve işaretlerle büyülerini desteklediler. Bu büyü, sanatı, şamanların nezdinde ise sanatçıyı ortaya çıkardı.

Metnimin konusunu belirlerken geçmiş insanlık tarihi kadar eskiye dayanan Fantastik Resim türünün tüm bir geçmişini değil, belli dönemler aralığı içinde irdelemeyi tasarladım. Bunu yaparken de bu tür resimlerin en belirleyici ögesi olan mekânları, sanatçıları kişilikleri ve üsluplarının çerçevesinde analiz etmeye çalıştım. Bu türün resimlerinde mekân kurgusunun resimlerdeki fantastik duyumları yaratan neden en önemli faktör olduğunu ve bunları kurgulayan sanatçıların ise ellerindeki büyüdü aracı nasıl kullandıklarını öğrenmek için keşfe çıkmam benim gibi fantezist biri için iyi bir deneyim oldu

Bir tür olarak sanat tarihinin her devresinde karşımıza çıkan Fantastik Resim ve sanatçıları günümüzde dahi farklı bir konumda görülmüş ve kimi dönemlerde bu tavır dışlamaya kadar varmıştır. Elindeki büyüdü diğerlerden farklı ve toplumsal iradenin istemi dışında kullanan sanatçıyı yazgısıdır bu. Ümit Gezgin'in açtığım ilk kişisel sergimin katalogunun giriş yazısında beni "Fantastik Gerçekçi" olarak tanımlaması çok hoşuma gitmişti. Artık bende

farklıydım. Elimdeki büyüü aracıda bu yolda kullanmaya ve farklı resimler üretmeye devam edeceğimi umuyorum.

Seçtiğim bu yolda genç bir akademisyen olarak ilerken öncelikle hem resim serüvenim boyunca hem de eser-metnimi oluşturma sürecinde hep yanımda olan, sıkıntılarımı paylaşan, bana destek veren eşim Nur ARAL'a, verdikleri öğütlerle ve genlerle resim yapmamı sağlayan anne -babam Zehra ve Cihat ARAL'a, eser-metnimin planlanması ve hazırlanmasında bana yol ve sabır gösteren danışmanım Prof. Fuat ACAROĞLU'na ve tüm eğitimim boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, eğitimcilik üslubunu her zaman örnek aldığım Prof. Yalçın KARAYAĞIZ'a her şey için teşekkür ederim.

ÖZET

İlk belirgin örneklerini 15. yüzyılda gördüğümüz Fantastik Resmin bir tür olarak literatüre geçmesi 19.yüzyıla rastlar. Bu, Fantastik türün etkisini sadece plastik sanatlarda değil, edebiyat, müzik, tiyatro gibi diğer sanat alanlarında da gösterdiği bir dönemdir. Fotoğrafın icadı ve bilimsel araştırmaların etkisi kendini sanat alanında da göstermiş, sanatçıların kendilerine farklı yollar çizmelerine olanak sağlamıştır.

Bu yollardan bir olan Sembolizm, Fantastik türü kucaklamış ve 20.yüzyılın eşiğine bırakmıştır. Bir önceki yüzyılda düşlerini, fantezilerini sembolik bir dille anlatan fantezistler yeni yüzyılın başında sürrealizm ile kendi bilinçaltı dünyalarını keşfe çıkararak daha geniş bir alana yayılmışlardır. Sürrealizm dönemin diğer sanat akımları gibi geçmişini yadsımamış, özellikle Oneirik Sürrealizm tüm öncüleri ve geçmişiyle ile Fantastik resim sanatına sahip çıkmıştır. Bu sahiplenme bu akımın 20.yüzyıl içindeki varlığını güçlendirmiş ve yeni açılımlara yön vermiştir. Ernst Fuchs önderliğinde kurulan Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu bu büyük gücün etkisi ile Fantastik dile gerçekçiliği de ekleyerek, eski ustaların teknikleri ve konuları üzerinden gerçek dünya ya mesaj vermek istemişlerdir. Fantastik Gerçekçiler ele aldıkları konular ve özellikle titiz teknikleri ile yeni kuşak fantezistler üzerinde oldukça etkili olmuştur. Günümüz fantezistleri ise bu edinimlerinin üzerine pek fazla bir yenilik koyamamış, Fantastik Gerçekçilerin izi üzerinden kendi fantasmalarını yaratma yoluna gitmişlerdir.

Tüm bu uzun süreç boyunca Fantastik Resmin tüm sanatçılarının bağlı kaldığı iki temel ögesi vardır; İlki resimlerinde işledikleri konuların gerçekliğini sorgulatmak için özen gösterdikleri teknik beceri, ikincisi ise bu resimlerin fantastik duyumlarını ve atmosferini oluşturmada en belirleyici öge mekânsal etki. 15.yüzyıl Flaman ustaların takıntılı derecede titiz teknikleri düşlerinin fotoğrafını çekmek isteyen fantezistler için kazanılması gereken bir edinimdir.

Kompozisyonlarındaki mekân kurgusu ise tüm yarattığı tekinsiz, olağanüstü, gizemli ve belirsiz duyumlarla Fantastiğin ana kaynağıdır.

ANAHTAR KELİMELEER: Fantastik Resim, Fantezist, Teknik, Tür, Mekân.

SUMMARY

Although we see the first examples in the 15. century, fantastic painting had become an independent genre in the early 19. century. It was a time that fantastic approach had influences not only on fine arts but also in literature, music and theater. In this unique era a lot of different developments had been experienced in scientific fields and the invention of photography was on the agenda. All of these advances had great effects on art field and as a result the artists had the opportunity to lead their own way.

Symbolism was one of the movements which had upheld the fantastic genre and carry it up to the 20. century. The fantasists who had narrated their dreams and fantasies with a semibolic way at the previous century, had merged into a wider field and explored their subliminal world with the help of surrealism. Unlike other movements of the period, surrealism hadn't rejected its past especially oneiric surrealism had claimed the fantastic painting with all its history and pioneers. This preservative manner had strengthened the existence of the movement in the 20. century and directed it to the new evolutions. By adding the realism to the fantastic manner, The School of Vienna Fantastic Realism which was found with the leadership of Ernst Fuchs had tried to give messages to the world through techniques and arguments of old masters. Fantastic realists had a great deal of effect on new generation fantasists especially with their accurate style and subject matter. The contemporary fantasists couldn't be able to add much improvements to their acquisitions and traced the path of fantastic realists through their own fantasm.

Throughout this long duration there have been two main components which all the fantastic painters were committed to. The first one was technical skill that they strongly were in need of to be able to make the viewer question the reality of their main subject and argument and the second one was the spatial effect which was the significant factor for the fantastic impression and

the atmospher. The obsessive and sublime technique of the 15. century Flemish painters has always been a benefit which has to be gained for the fantasists who has the will to photograph their dreams. The spatial fiction of their compositions with all uncanny, extraordinary, mysterious and undefined impact is surely the key resource of fantastic.

KEY WORDS: Fantastic Painting, Fantasists, Technique, Genre, Space.

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa no</u>
Resim 4.1.1 A. Böcklin, Keman Çalan Ölümle Kendi Portresi,1873	27
Resim 4.1.2 A. Böcklin, Ölüler Adası (1. Versiyon),1880	28
Resim 4.1.3 A. Böcklin, Ölüler Adası (3. Versiyon),1883	28
Resim 4.2.1 Fernand Khnopff, İssız Kent,1904.....	34
Resim 4.3.1 Richard Dadd, The Fairy Feller's Master-Stroke, 1885-64 ..	38
Resim 5.1.1 G. de Chirico , Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi,1914	49
Resim 5.1.2 G. de Chirico, Düşsel Dönüşüm, 1913	51
Resim 5.1.3 G. de Chirico, Ariadne, 1913.....	53
Resim 5.1.4 G. de Chirico, Montparnasse İstasyonu,1914	54
Resim 5.3.1 Ernst Fuchs, Yanan Çalılık Önünde Musa, 1962	60
Resim 5.3.2 Marc Chagall, İncilin Mesajı, 1960	61
Resim 5.3.3 İncil'den bir alıntı, Yanan Çalılık Önünde Musa.....	62
Resim 5.4.1 H.R.Giger, Böcklin'e Saygı, 1977.....	65
Resim 5.4.2 Zdzislaw Beksiniski, Katedral, 1994.....	67
Resim 5.4.3 Zdzislaw Beksiniski ,Işık, 1992	68
Resim 5.4.4 Zdzislaw Beksiniski, 1980	69
Resim 5.4.2 Zdzislaw Beksiniski, Kurt,1978	69
Resim 5.4.5 Zdzislaw Beksiniski, Mavi Çarmıh,1994.....	70
Resim 5.4.6 Zdzislaw Beksiniski, Kule, 1982.....	71
Resim 6.1 Peter Gric, Uçan Obje II, 2008	75
Resim 6.2 Odd Nerdrum, Gün Batımı	75
Resim 6.3 Jacek Yerka, Bahçedeki Cennet, 1998	76
Resim 6.4 De Es.....	78
Resim 6.5 Ö.Yiğit Aral, Üç Üfleyenler, 2007	79

Resim 6.6 Ö.Yiğit Aral, Issız Adam, 2007	79
Resim 6.6 Ö.Yiğit Aral, Son Duvar, 2001	80

GİRİŞ

Fantastik Sanat, sanatın her döneminde farklı katmanlarda varlığını hep hissettirmiştir. Bu kimi zaman belli bir dönemin ana yapısını oluşturmuş, kimi zaman ise varlığını belli belirsiz birkaç sanatçının üslubunda sürdürmüştür. Sanatın her evresinde ve her dalında ürün veren bu tavrın bu nedenle tam olarak ne zaman başladığı ve ne zaman biteceği konusunda kesin bir yargıya varamayız. Özellikle de hiçbir harekete salt bağlılık gösterdiğini söyleyemeyiz. Dönemler arası farklı tanımlar altında karşımıza çıkan bu üslup, tarihsel oluşumu sürecinde değil, sonradan farklı bir bilinç düzeyinde algılanabilecek bir yapıya sahiptir. Örnek olarak Hieronymus Bosch'un (15 y.y.) eserleri sanatçının yaşadığı dönemde Fantastik Sanat olarak değerlendirilmiyordu şüphesiz. Fantastik Sanatın bilinen ilk ustası olarak görülen sanatçının inanılmaz, garip, rahatsız edici olarak tasvir edilen bu resimleri, ortaçağ insanının masallarda, hikâyelerde veya çeşitli korku dolu hurafelerde dinledikleri aslında hiç de yabancı olmadıkları fantastik yaratıkların yine hayali ama herkesçe bilinen bir dünyadaki varlıklarının görselleştirilmesinden ibaretti. Fantastik sanatta belirgin bir anlayış ve tavrı daha kapsamlı ve metodik bir biçimde gördüğümüz dönem tam anlamı ile Viktorya dönemine(19.yy ortaları) rastlar. Bu dönem öncesi Francisco de Goya (1746- 1828), William Blake (1757- 1827), J. Heinrich Füssli (1741- 1825) gibi önemli sanatçıların çalışmalarında güçlü bir üslup niteliğini kazanan bu anlayış, post-romantik dönemi de içine alan Viktorya dönemi edebiyatının temelini bunu üzerine kurulması sonucu 19.yy sonu ve 20.yüzyıl başında tam bir trend kategori halini aldı. Fantastik edebiyat, edebi bir "tür" olarak bu dönem karşımıza çıkar. Fantastik düşüncenin dönemsel olarak bu şekilde belirgin bir rol alması görsel sanatlar ile edebiyatın sağlam altyapısal birlikteliği sayesinde olmuştur diyebiliriz.

Fantastik Sanat kısacası bir dönem, bir akım değil, bir tür ve üsluptur. Sanatın her döneminde varlığını 20. yüzyıla kadar tanımsız bir şekilde

sürdürmüş bir tür. Viktorya dönemi sonunda somutlaşan tüm sanat akımları içerisinde filizlenen ve özellikle sembolizmle başlayıp sürrealizme kadar geçen süreç içerisinde varlığını pekiştiren bu anlayış, sonunda 2. Dünya savaşı sonrası Viyana’da Rudolf Hausner, Ernst Fuchs ve arkadaşlarının bir araya gelip kurdukları Viyana Fantastik Gerçekçilik ekolu ile resmileşen bir sanat ve düşünce hareketine dönüştü. Her ne kadar bir kategorileşmeden bahsetsek de 20.yüzyılda fantezist sanatçı geleneksel artistik eğilimlerin dışında kendine daha kavramsal bir yer bulmaya çalışır. Buna karşılık bu yüzyılda neredeyse her sanat hareketinin fantastik bir karşılığına da rastlarız. Fantastik sanatın tüm bu akımlar ile sınırları belirsizdir. Bu belirsizlik nedeniyle birçok eğilimin içinde kendisine yer bulması ile birlikte alan olarak genişlemiş ve birçok başlık altında, çok daha kapsamlı uygulama alanları bularak “her zamana ait” bir anlayış halini almıştır.

En son Romantizm içine kamufle olan ve hızlı bir ivme ile kendi -izmlerini yaratan fantastik sanat, günümüzde popülerliğini özellikle fantastik edebiyattan yararlanan sinema sayesinde oldukça arttırmıştır. Bu popülerite beraberinde çok farklı bir algılayış ve beklentileri de beraberinde getirmiştir. Sonsuz bir kaynak ve dolayısı ile tüketimi ortaya çıkartan fantastik sanat sömürüye çok açık ve metalaşmaya yönelik bir duruma gelmiştir. Nitelikli, düş gücüne dayalı üretimlerin yanı sıra, yapay, kurgusal birçok yozlaşmış “şey’e” de kolayca fantastik sıfatının kondurulabildiği günümüzden, yüzyılın ilk yarısındaki özellikle Sembolizm, Sürrealizm, Dadaizm, Magic Realizm, Artbrut, Deli Sanatı (Art of the Insane) gibi akımları ve bunların barındırdığı hareketleri çok daha farklı bir bakış açısı ile değerlendirebiliyoruz.

Fizik, kimya, biyoloji ve bunun gibi tüm bilim ve teknolojiyi içeren alanlarla beraber felsefe, psikoloji, psikanaliz gibi bizzat insanın kendisini konu edinen bilim dallarının da gelişimi, bizim geçmiş ve özellikle geleceğimizle ilgili yargı, algı ve beklentilerimizi sürekli olarak değişime uğratması ve bunların tüm sonuçlarının da direk olarak her türlü sanat alanına yansımaları ister

istemez bu bakış açımızı etkiler. Bu etkileşimler doğal olarak olumlu ve olumsuz sonuçlar doğurur. Bu sonuçların kesişen tarafları ise bilgidir. İnsanı, her türlü içsel ve çevresel bağlamda irdeleyen ve açımlayan, algısını etkileyen, davranış biçimlerini, sezgileri ve mantıksal dizgelerini sürekli güncelleyen, verileri sürekli akıtan bilgi. Sezgi ve mantık döngüsü içinde insanın ulaşacağı en son nokta budur. Günümüz sanatı dâhilinde neye bağlı kalarak yukarıda bahsettiğimiz dönem ve akımları değerlendirebiliyoruz? Fantastik sanatın tüm sanat tarihi içindeki varlığını, oluşumunu ve dönemsel göstergelerini nasıl kategorize ediyoruz? Günümüze yaklaştıkça, özellikle 19.yy. sonlarından buyana neredeyse her sanat akımı altyapısını belli bir düşünce, felsefe ve manifesto üstüne kurmuştur. Tüm bunları oluşturanlar, hem geçmiş edinim ve deneyimleri hem de güncel olan tüm etkenleri irdemişlerdir. Sınırları birbirileri içinde eriyen bu dönem sanatlarını icra edenler özellikle sanatın tam da kendisini sorgulamaya başlamış ve bir anlamda bir hesaplaşma durumuna girmişlerdi. Bu sanatçının kendisiyle yüzleşmesi, iç benliğinin derinliklerine dalması ve varlığını sorgulaması sonuçlarını doğurmuştur. Sanatçının dış dünyadan soyutlanıp iç dünyasına geçişi bu döneme denk gelir. Dönemin kimi eleştirmenleri bunun bir tür kaçış olduğunu öne sürseler de bu yüzeysel ve ön yargılı bir söylemden öteye gitmez. Tüm çevresel koşullar bunu tetikler. Her şeyin sorgulanması sonuçta insanın kendisini sorgulamasına kadar dayanır.

Dönem olarak pozitif bilimlerin yanı sıra Psikoloji ve Psikanalizinde gelişimi, kendini ve sanatını sorgulayan sanatçıya farklı açılımlar sunmuştur. O güne kadar dışsal tüm etmenlere açık olan sanatçı özüne dönmeye ve sezgilerine daha çok güvenmeye başlamıştır. Sezgisel davranış biçimi sanatın üretiminde en belirleyici ve verimli kaynak olmuştur. Geçerliliğini hala koruyan dönemsel Estetik kuram bu tavrı doğrular. Hegel ve Croce özellikle sezgiselliğin sanat için ana unsur olduğunu vurgular. Her ikisi içinde önemli olan, sanatın varoluş sebebi sanatçı ve onun düş gücüdür. Çünkü imgeleri doğuran düş gücü (Phantasie) ve hayal gücüdür (Einbildungskraft). Tüm

bunlar ise dış etmenlerden doğrudan etkilenen mantıksal bilgiyle çatışır. Sanata, sanatçıya ve bu ilişkiyi irdeleyen herkese bilginin olumlu ve olumsuz nitelikleri tam bu safhada etki eder. Croce' ye göre iki tür kuramsal bilgi vardır. İmgeler üreten düş gücü ile elde edilen sezgisel bilgi ve kavramlar üreten us aracılığı ile elde edilen mantıksal bilgi. Sezgisel bilgi bireyselin, mantıksal bilgi ise tümelin bilgisidir. Sezgisel bilgi estetik bilgidir ve mantıksal olandan bağımsızdır. Ama bu mantıksal olan için geçerli değildir. Tüm bu açıklamalar doğrultusunda sanat tarihi içinde Fantastik sanatı yaratı süreci bağlamında değerlendirecek sezginin ne kadar belirgin olduğunu görürüz. Seçilen konular, bunlara yüklenen içerik ve tüm bu imgelemlerden türeyen biçimler fantezist sanatçının hayal gücü ile yoğrulmuş sezgilerinden doğmuştur. Zihninde oluşturduğu tüm imgeleri katıksız bir biçimde ve kurgulaştırmadan var etmeye uğraşan sanatçı, üretim süreci boyunca hep duyuları ile çatışma halindedir. Yaşamı boyunca istem dışı oluşturduğu tüm katmanlaşmış kavramlarla yaratıcı gücü çelişki içindedir. Çevresini saran salt dış gerçekliğin empoze ettiği bilgiler doğrultusundaki üretim, çok katmanlı bir algıya sahip olan sanatçının her türlü deneyim ve yaşantısal edinimlerinden yoksun, yüzeysel ve kurgusal olmaktan öteye gidemez. Bu, sanatçının varoluş sebebine ve doğasına aykırıdır.

“Hayal gücüne sahip olmak, dünyayı bütünselliği içinde görmektir, çünkü kavramsallaştırmaya gelmeyen her şeyi göstermek imgelerin görevidir.”

Mircea Eliade

“Ben imgelememi yazmak için bir sanatçı kadar yeterliyim. İmgelem bilgiden daha önemlidir. Bilgi sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır.”

Albert Einstein.

1.1 Çalışmanın Amacı

“Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış” başlığını taşıyan eser-metnimin amacı özellikle 19.yüzyıl sanatı içinde kendi benliğine kavuşmuş ve etkilerini 20.yüzyıl sanatı dâhilinde birçok akımın bünyesinde sürdüren Fantastik Resmin bir “tür” olması bağlamında genel yapısını incelemek, bu yapı içerisinde en belirleyici öge olan mekân kurgusunu belirlediğim fantezist sanatçıların eserleri üzerinden irdelemektir.

Bu betimlemeleri yaparken sanatçıların yaşamsal edinimlerinin eserlerinin üzerindeki etkilerini de incelemek ve resimlerdeki düşsel mekânların yüklemelerini keşfetmek amaçlarım arasındadır. Ayrıca iki yüzyıl içinde örneklediğim eserlerin dönemsel yansımalarını ve farklılıklarını eser-metnimin konusu bağlamında karşılaştırmayı hedefledim.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın genel kapsamının ilk bölümünü Fantezi ve Fantastik kavramlarının tarihsel süreç içinde değişen anlamlarını ve günümüz literatürüne geçiş süreci oluşturmaktadır. Burada bu kavramlar ve açılımlarının Fantastik Sanat üzerindeki etkileri irdelenmiştir. Bununla beraber eser-metnin konusu bağlamında Resimde Mekân olgusu ilk önce tarihsel süreç içinde daha sonra Fantastik Resim düzeyinde ele alınmıştır.

Fantastik tür’ün önemli kavramları tekinsizlik, olağanüstü ve korku, farklı düşünceler ve çıkarımların karşılaştırmaları üzerinden sorgulanmış ve Fantastik Resim sanatına etkileri irdelenmiştir.

19.yüzyıl Fantastik Resim sanatı ve mekân kavramı üç farklı ülkenin sanatçıları ve onların eserleri üzerinden incelemiş, bu tür’ etkileri konu bağlamında vurgulamıştır. 20. yüzyıl sanatına yön veren üç önemli türden biri

olan Fantastik Sanatın bu dönemdeki serüveni iki önemli başlık Sürrealizm ve Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu kapsamında değerlendirilmiş, bu iki akımın iki öncü sanatçısının üslupları ve eserleri her yönden detaylıca irdelenmiştir. Bunların dışında bu iki sürece de dâhil olmayan ve bağımsız bir fantezist olan Polanyalı ressam Zdzislaw Beksinski'nin eserleri ve bunlardaki mekân kurgusu sanatçının görüşleri ışığında değerlendirilmiştir. Son bölümde ise 20. yüzyıl fantastiklerinin 3. ve 4. kuşak sanatçılarından kısaca bahsedilmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu eser-metin çalışması hazırlanırken öncelikle kendi görüşlerimi ön plânda tutmaya özen gösterdim. Daha sonra bu görüşlerimi destekleyecek bir kaynakça araştırması ile kaynak olarak kullanabilecek materyalleri bir araya getirip, konuyu kurgulayacak bilgi dağarcığını genişletmeye çalıştım. Konuyla ilgili yeterli sayıda Türkçe yayın bulunmaması nedeni ile yabancı dilde yazılmış kitaplardan da yararlandım. Bu bağlamda yürütülen çalışmadan sonra kaynakları belirleyip ve eser-metin çalışmasının oluşturulması aşamasına geçtim. Öncelikle konuyu kapsamı göz önünde bulundurulduğunda, çalışmaya bir zemin kazandırmak amacı ile Fantezi ve Mekân kavramlarının anlam ve önem bakımından tarihsel süreç içerisindeki değişim ve gelişimine ve bunların fantezist sanatçıların eserlerine nasıl yansıdığına, eserlerin irdelenmesi yöntemi üzerinden görsel belgeler ile destekleyerek açıklık getirmeye çalıştım. Konu bağlamında sanatçılar seçilirken anlatılanın özünü en açık biçimde sunacak örnekler tercih ettim. Konunun çok kapsamlı olması nedeni ile gereksiz ayrıntıdan kaçınarak asıl meselenin açıklanması doğrultusunda bir yöntem oluşturmaya çalıştım.

2. FANTASTİK ve FANTASTİK SANATIN TANIMI:

“Nedir Fantastik? Doğal olmayan mı, rüya gibi mi, hayal mi? Saçma mı, mantıksız mı, tabu mu? Belki diyebiliriz ki; belli bir döneme ait kalıpların dışında olan herhangi bir şey...”

Wieland Schmied

“Dehanın kaynağı sadece imgelemdir. İmgelem ise başkalarının göremediği anlamları görmek ya da başkalarından farklı olarak görmektir.”

Eugène Delacroix

“Fantezi: İmge ve düşüncelere kaynaklık eden düş gücü. Bir hayal ya da düşünceden yaratıcı bir imge ya da tasarım oluşturmak.”¹

Fantastik: Gerçek dışı ve düşsel nitelikteki olgu ve oluşumları niteleyen sözcük.

Fantastik Sanat: “Düşsel, garip, imgesel, grotesk, mantıksız ve gerçek olmayan olayları betimleyen bütün sanatları kapsayan geniş bir kategoridir. Bir sanat ürününün fantastik olup olmadığı kişiden kişiye ya da toplumdan topluma değişebilir. Örneğin bir ateist için dini mucizeleri betimleyen bir resim fantastik olarak tanımlanabilir.”

Bu alandaki sözcükler dizini belirsizliklerle doludur, çok fazla olmasa da anlam olarak sürekli değişir. *Fantezi* kelimesi kökü Yunancadan gelen ve asıl anlamı “görünür kılmak” olan Latince *phantasticus* ‘dan gelmektedir. Bu genel anlam dâhilinde her imgesel aktivite fantastik, her edebi çalışma fantezidir. Sunulan bu sonsuz kapsam içerisinde ne görsel sanatlarda ne de

¹ Nimet KESER, **Sanat Sözlüğü**, 30.

edebiyatta net bir anlama kavuşamaz. Görünür kılmaktan zihinsel imaj anlamına dönüşmeye başlayan sözcük, yüzyıl öncesine kadar kimi sözlüklerde whim (ing) veya caprice olarak yani kısaca geçici heves ve hezeyanlardan öte bir şey olamayan saçmalıklar olarak açıklanmıştı. Bazı modern sözlüklerde gerçeklikle sınırsızlaşmış ya da elde edilemez arzular gibi ibarelere de rastlanır. Fantast (hayalperest) ya da daha güncel söylemi ile Fantezist, fanteziler ile gerçekleri birbirine karıştıran, var olmayan şeylerle ilgilenen kimselere denir. Bir bakıma halk dilindeki kullanımı söz konusu ise bu doğrudur. Bu anlam doğrultusunda negatif bir sıfat olarak edinim kazanır. Fantastik kelimesini bir sıfat olarak ele alırsak, karşımıza Türkçede aynı ama yabancı dillerde farklı sözcükler çıkar. Fantastik kelimesini sıfat olarak anlamı bulanık gibi görünsede “ Fantastical” kelimesi İngilizcede daha net bir karşılık bulur. İki ayrı durumu ifade etmek için kullanır. Biri “Hayal ürünü olan “ , diğeri “gerçek dünyanın yasalarına uymayan”. Eğer patolojik açıdan bakmayı bırakırsak, fantezi ürünü fantastik olanı daha üst zihinsel bir yetenek olgusu içinde oluşan bir önsezisel durum ve çıkarım olarak ele almak en doğrusudur.

Önceden belirtildiği gibi anlam olarak birçok farklılıklar içeren Fantezi kelimesi, Türkçede anlam olarak bazı kelimeler ile eş anlamda da kullanılmaktadır. Halk dilinde anlam olarak birbirine ifadeler için kullanılsa da literatürde en çok “İmgelem” kelimesi ile yakın görünür. İmgelemin sözlük karşılığını tam olarak “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya” şeklinde buluruz. Fantezi ise karşımıza “Sonsuz, sınırsız hayal, fantazy” olarak çıkar. Ortak kelime “Hayal” olarak ele alınırsa hayalin sınırlı veya sınırsız olması gibi belirsiz bir durum ve ifade ile karşılaşırız. Bu elbette mantıkla bağdaşır bir şey değildir. Öyleyse Fantezi ve Fantastik olanın daha iyi anlaşılması adına bu bulanık ifade durumuna felsefi açılımlarla yaklaşmak daha doğru olacaktır. İmgelemin karşılığı olarak İngilizce sözlüklerde de “Fantasy” kelimesi geçiyorsa bu durumda daha derin ve içeriksel anlamları ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Latineden türeyen dillerin köksel olarak ele alınıp anlamlandırılması ve birbirileri ile olan bağılıklarını bulamak olasıdır. İmgelem(*İmmaginazione*) ve Fantezi (*Fantasia*) arasındaki fark belirgindir. Anlam olarak İmgelem namevcut olanın akılda tutulmasıdır, Fantezi ise onun yeniden işlenmesidir.

Yeniden işleme edimi akılda tutma edinimine göre hataya daha açık olduğundan, fantezide gerçekdışı olana imgelemden daha yatkındır. İmgelemi daha açık belirtmek gerekirse, P.F. Strawson bu durumu üç ana semantik alan ile ifade eder; 1- zihinsel imgelem; 2- icat olarak imgelem; 3- inanç ve yanılsama olarak imgelem. Strawson bunu yaparken çağdaş İngilizceden yararlanır, ama tanım Platon'un, hem gerçek temsil hem de yanıltıcı görünüm anlamlarına gelen, *phantasia* tanımına karşılık gelir. Bu noktada durup bir açıklık getirmek gerekir. Platon'dan bahsederken *Devlet* adlı eserindeki Mağara Alegorisinde mağara duvarlarındaki gölgelerin anlamı ile Leonardo'nun "*Treatise on Painting*" adlı kitabındaki bir yaratıcı gücü yüceltmek için tasvir ettiği duvarlardaki leke ve dokuların kişiye nasıl ilham verdiğini anlattığı bölümler arasındaki anlamı karşılaştırmalıyız. Hayal gücünden yoksun insanlar için bu doku ve lekeler anlamsızdır. Hayal gücüne sahipler içinse bir manzara veya bir savaş sahnesine dönüşebilir. Her iki örnek, çıkış ve varış noktaları farklı gibi görünse de imgelem bağlamında ele alındığında (tabii ki Platon'un İdealar evreni ve nesnel evren arasındaki farklılık ve onun tüm evreni algılayış biçimi konusunda çok derin açılımlara gidilebilir) biri negatif diğeri ise pozitif bir anlam elde eder. Duvardaki görüntüler Plato için insan zihninin en düşük formu ise buna karşılık Leonardo için duvarda insanın hayal gücü ile yarattığı görüntüler insanın yüksek zeka ve yaratıcı gücünü sunar. Eugène Delacroix' nın yukarıda belirttiğimiz sözüne eş bir anlam çıkarabiliriz bundan. Sonraki bölümlerde bu iki farklı durumu günümüz sanat eleştiri içerisinde irdelemeye devam edeceğiz. "Phantazesthai (görünme, ortaya çıkma) fiili, *phantasis* (vizyon) ve *phantasma* (fantasma) isimleri doğrudan yanılmaca ile ilgili değildirler, bunlar doğrunun ve yanlışın koşuludurlar; zira *phantasma* esas olarak "imge" değil, "görünen şey"dir, temsil edilenden önce sunuş ile ifade edilir. Helenistik çağa

kadar phantasis ve phantasma , kayıtlarda phantazesthai'nin aktif değil, pasif ve ortalama formları olarak geçer(*phantazesthai fiili, bir imgeyi kasıtlı bir biçimde sunma ediniminden ziyade , esas olarak, uyku veya uyanıklık halinde bizleri ziyaret eden görünüşleri ifade eder*)². *Phantasia* Yunancadan Latinceye farklı şekillerde girmiştir. Bunlardan ilki Cicero, Augustinus, Celio ve Boetius'ta geçen visio'dur. *Imaginatio* ise daha geç bir sözcüktür. Orta çağ'a kadar bu iki sözcüğün anlamları denk sayılsa da imgelemin yanılsama biçimdeki anlamı daha belirgindir. Ortaçağ'da *imaginatio*'nın gerçekçi anlamına karşılık *phantasia*'nın uyumsuzluk gösterdiği vurgulanır. Tını olarak ta tercih edilmez. Heredotos'un döneminde Yunanca *phantasia*' da şüpheli bir çağrı vardır. Aristoteles'in zamanında ise saf gösteriş anlamına gelebiliyordu. Fantezi ve imgelem, anlamlarını bu sorunlu ifadeler içerisinde bulur. Bunla birlikte şunu da belirtmekte yarar vardır; Aristoteles'in Latince çevirilerinde bir karışıklık söz konusudur. *Ruh Üzerine*' nin Venedikli Giacomo'ya ait olan ilk versiyonunda *phantasia, fantasia*'ya dönüşmüştür, ancak nadirde olsa *imaginatio* da kullanılır. İşlevsel bir bakış açısından, tanımsal olarak phantasia , imaginatio demektir. Spesifik anlamda imaginatio, tüm duyarlar tarafından toplanan formları akılda tutma yetkinliğidir; *phantasia* ise, tam tersine, imaginatio tarafından tutulan fantazmaları yeniden birleştirme yetkinliğidir. Eğer algılama(visio) ve hafızada *imaginatio* ortadan kalkarsa, *phantasia* kavrama ilişkin birleştirme ve ayrıştırma işlevini yerine getiremez. *Imaginatio* bize atı ve insanı verir, *phantasia* ise Kentauros'u oluşturur. Hegel'le birlikte ayırma eyleminin zihnin en büyük gücü olduğunu varsayarsak , bu yeniden birleştirme duygu ötesi bir anlamla yüklüdür. Bu nedenle her ne kadar *imaginatio* duyarlardan kaynaklanan hatalara tabi olsa da, *phantasia, imaginatio*'ya göre hata yapmaya daha açıktır.

"Troubadour şiirinde (12. Ve 13. yy. Güney Fransa'daki Provence bölgesinde ortaya çıkmış bir şiir türü) fantazma tutkulu bir hayal anlamındadır, Provence dilinde pantais aynı zamanda kâbuslardan

² Maurizio FERRARIS, **İmgelem**, Çev. Fırat Genç, 7-8.

kaynaklanan rahatsızlık anlamına gelir. Kelt dilinde zayıf anlamına gelen faoin ve zayıflık anlamına gelen fanntais sözcükleri bulunur , Kelt dilinde faoineas hem fiziksel zayıflığı hem de ruhsal boşluğu ifade eder. Portekizce pantear, eğlenceli hikâyeler, yani ne gökte ne de yerde olan şeyleri anlatmak anlamına gelir. Buna karşılık, Oxford English Dictionary’ de (Stephen Hawes’in Chaucer üzerine yazdığı maddede) ymaginacyon sözcüğü ile , ilk kez olarak, imgelem sözcüğünün üretken anlamı kayıt altına alınmış olur. O halde, kural tersine çevrilmiş ve fantezi akılda tutma, imgelem de üretme anlamlarına gelmeye başlamıştır? Pek öyle gözüküyor, çünkü Chaucer, Lancaster düşesinin ölümü üzerine yazdığı şiirde ymaginacyon ve fantasies sözcüklerini büyük ölçüde eşanlamlı kullanır, Shakespeare de Bir Yaz gecesi Rüyası’nda imgelemleri ve fantezileri benzer bir gerçekdışılık içinde kullanır; öyle ki, tam da bu bağlamda, şairin kaleminin imgelere bir isim ve yer vererek onları biçimlerine kavuşturduğu o ünlü adım atılır.”³

Birçok dilde fantezi sözcüğü benzer anlamlarda karşımıza çıkar. Arapça ve İbranice (Etkin diller olması nedeni ile özellikle önemlidir) , Yunancanın etkilerini taşır. Coğrafik olarak bu etkilerin olması doğaldır. Bu coğrafik nedeni de durumun içine katarsak, birçok dilin özgül yapıları içinde anlamsal aynı veya benzer, türev olarak farklı sözcüklerle karşılaşırız. Bu nedenle genelleştirilmiş bir tercüme yapma yanılgısına düşmemeliyiz. Örnek olarak çağdaş Japonca’ da fantezinin benzer karşılıkları olarak şu sözcükler kullanılır: *Kûsô*, gerçekte var olmayan bir şeyi hayal etmek; *Gensô*, gerçekte var olmayan bir şeyi düşünmek; *Maboroshi*, gerçekte var olmayan bir şeyi görmek. İngilizce *imagination*’ın karşılığı ise klasik Çince’den türeyen *Sôzô* sözcüğüdür. Bu sözcük aynı zamanda fantezi ve düşünce anlamlarının da karşılığıdır.

20.yüzyıl ve günümüz kriterlerini yukarıdaki betimlemeler doğrultusunda değerlendirsek varılan genel kanıların pek bir değişime uğramadığını görürüz. Fantastik tür denildiğinde bunun tüm sanat alanlarını kapsadığını ve

³ Maurizio FERRARIS, **İmgelem**, Çev. Fırat GENÇ, 10.

bir tür olarak içerisinde farklı yaklaşımların oluşmasının kaçınılmaz olduğunu bilmemiz gerekir. Fantastik edebiyat, her ne kadar kendi yazın yapısını şiir ve metin bağlamında farklılık oluştursa da genel itibarıyla resim sanatı ile benzer içsel ve duysal etkiler taşır. Nedir Fantastik? Bir tür olarak belirtilmeye başladığı geçmiş 200 yıl içerisinde bu soruyu soran hem sanatçılar hem de filozoflar birçok açılımlara yol açmıştır. Plato ve Leonardo'nun imgelem ve düş gücüne yönelik düşüncelerine tekrar dönersek sorduğumuz bu sorunun iki uç sonuçlarına rastlarız. Günümüz kritiklerinin düşünceleri bu çıkarımlar çerçevesinde çeşitli tartışmalara yol açsa da temel olarak bazı saptamalara yön vermiştir. Plato ve Leonardo'nun sahip olduğu farklı görüşlerin benzerlerinden birine Gerald Eager'in "The Fantastik Art" adlı makalesinde de göndermeler yaptığı A.H. Barr'ın "Fantastik Art, Dada, Surrealism"'in sunumunda, diğerine Kenneth Clark'ın "Landscape of Fantasy" adlı yazısında rastlarız. Barr Fantastik kelimesini imgelerin mantıksız gerçek dışılığı olarak merkezlerken, Clark formların huzursuz dışavurumculuğu olarak ele alır. Hieronymus Bosch üzerinden örnekleme yaparsak, Barr'a göre Bosch'un Cehennem Sahnesi birçok tanımsız, çift görüntülü, kırma canavar ve yaratığın varlığı sebebiyle fantastiktir; Clark'a göre ise resmin genelini kaplayan alevlerin kontras ışıklarının yarattığı duygusal etki ve bu alevlerin oluşturduğu keskin biçimler resmin fantastik olması için yeterlidir. Barr ayrıca fantastik kelimesini, birazda kurgusal olana çekerek yalnız hayalden üretilmiş imgeler olarak kullanır, Clark ise hayal gücüne ilham veren ve böylece kendi oluşumunu da sağlayan formların karşılığı olarak kullanır. Barr, öncelik olarak fantastik olanı imge ve dışsal gerçeklik arasındaki ilişkiler bazında ölçme (Plato'nun yaptığı gibi) ve tematik sorun bağlamında ele alma ile ilgilenir. Clark, öncelikle konunun biçimselliği ile ilgilenir fantastik olanı imge ve zihinsel süreç arasındaki ilişkiler doğrultusunda görür. Bu görüşler doğrultusunda Fantezi ile yakınsallığı ve işlevi ile ilgili olarak imgelemi tekrar irdelemek gerekir. Maurizio Ferraris'in "İmgelem"inde bu konu net ifadelerle tanımlanır; "... imgelem her zaman için hem aktif hem de pasiftir, başka bir deyişle kör ve sağır olduğu, yani izleri daha az tuttuğu ölçüde aktiftir. İmgelemin ne zaman bir meleke, yani ruhun aktif bir gücü hâline geldiğini

sormak ancak bir noktaya kadar geçerli bir sorudur, çünkü imgelem aynı anda iki şey birdendir: imgeleri alımladığı müddetçe pasiftir; imgeleri idealize ettiği (yani madde olmaksızın maddenin izlerini muhafaza ettiği) müddetçe ise aktiftir.”⁴ Bu açıklama Clark’ın ifadeleri ile zihinsel sürecin işlevi bağlamında örtüşmektedir. Clark fantastik olanı, Ferraris ise imgelemi bu sürecin ürünü olarak ifade etmektedirler.

⁴ Maurizio FERRARIS, **İmgelem**, Çev. Fırat Genç,24

3. RESİMDE MEKÂN OLGUSU VE MEKÂNIN BELLEĞİ

Mekân kavramı, tüm tarihi boyunca resim sanatının en temel meselelerinden biri olmuş, kavramın tanımı farklılık ve çeşitlilik gösterdikçe de başlı başına kavranması ve çözümlenmesi gereken bir olguya dönüşmüştür. Resimsel uzamın yaratılışı bir edim olarak algılandığında bütüncül bir organizasyon ve düzenleme sürecini kavrayan aktif bir niteliği tanımlamakta bu bağlamda da pek çok sanatçı ve eleştirmen tarafından sanatın birincil hedefi olarak görülmektedir. Genel anlamda resim sanatının tarihini, mekânın temsil edilmesine ilişkin tercihlerin kurguladığından söz etmek de mümkündür. Resmin temel kavramlarının zaman ile uğradığı değişimler bu kavramlar ile doğrudan ve işlevsel bir bağ oluşturmuş olan mekânı ve onun temsil edilmesini de bir değişim sürecine sokmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında resimsel mekân kavramı için dönüm noktası olarak görülebilecek ilk atılımın Rönesans ile vücut bulduğu kolaylıkla söylenebilir. Bu dönemde perspektife dayalı, ölçülebilen ve içinde var olabilen mekân kavramı ortaya çıkmış, Rönesans sanatı da gücünü büyük ölçüde perspektifsel tekniklerin uygulanmasıyla oluşturulan bu üçboyutlu mekân yanılsamasından almıştır. Tüm 18. yüzyıl boyunca da Yüksek Rönesans ve Rokoko ile birlikte bu yanılsamaya dayalı mekan anlayışı özellikle gösterişli tavan resimleri ile devam etmiştir. 19. yüzyıl ile birlikte yaşanan kültürel ve teknolojik gelişmeler, gözleme ve deneye dayanan bilginin yükselen değer olarak kabul görmesi, özellikle görsel algı, renk ve fiziksel uzam ile ilgili yapılan çalışmalar ve yüzyılın ortalarına doğru büyük yankılar koparan fotoğrafın icadı resmin nerdeyse yeniden tanımlanmasına sebep olurken, resimde mekân algısını da bütünüyle etkilemiştir. Bu dönem içinde resimsel mekân kavramının uğradığı değişiklikleri özellikle optik deneysel tavırlarıyla öne çıkan izlenimcilerde net olarak görmek mümkündür.

Tüm bu gridal sistem anlayışın ana amacı gerçeklik yanılsamasını doğru bir biçimde kompozisyona yansıtmaktır. Yaratılmak istenen gerçeklik duygusu insan gözünün bulunduğu çevreyi nasıl algıladığına dayandırılarak

gerçekleştirilmeye çalışmıştır. 19. Yüzyıl akademizminin mükemmelin sınırlarını geçen mimesis'i, boyama tekniklerinde olduğu gibi mekân kurgusunun da kompozisyonda doğru yapılandırılmasını gerekli kılmıştır. Bu durum post-empresyonistlere özellikle Cezanne'a gelene kadar süre gelmiştir. Cezanne üç boyutlu doğa görünümünü iki boyutlu bir düzleme taşımak için yeni bir şeyler keşfetmek için farklı bir yol yarattı kendine. Bu yol kısa bir sürede 20. yüzyıl sanatının ana caddelerinden birine dönüşecektir.

Fantezist sanatçılar için durum biraz farklıdır ve onlar göre mekân sadece mekân değildir. Kendi dünyalarının yasaları ile nesnel dünyanınkiler resimlerinde yaratmak istedikleri tüm fantastik duyumların oluşması için işbirliği yaparlar. Düş resimleri her yönden ne kadar gerçekçi yapılsa uyandırdıkları duygular o kadar çelişkili olur. Bu konuyu çocuk resimleri üzerinden giderek açıklayabiliriz. Çocuk resimlerinin hepsi fantastiktir. Baktığımızda hoşumuza gider, kullandıkları renklere ve konularına ilgi duyarız.. Çoğu zaman kanonik bir şemada çizilen resimlerin gerçeğe uygunluğunu çizdikleri evin veya yolun doğruluna bakarak karar veririz. Yol arkaya doğru inceliyorsa veya ağaçlar gittikçe küçülüyorsa bize göre her şey doğruya gider ama giderek fantastik etkisinden uzaklaşıp bizim gerçeklerimize yaklaşır. Bir çocuğun kendi yarattığı canavarları çizdiği bir resmi göz önüne getirelim. Bu canavarlar karşılıklı bir konumda ama gözleri bize bakar bir şekilde çizilir. Karşısında duran hayali kahraman elinde kılıcı ile canavarlarla savaşıyordur. Kahraman da yüzü ve vücudu tamamen bize dönük bir konumdadır. Bu anlatımcı tavır bize hiyeroglif resimlerdeki ifadeci üslubu anımsatır ve bu doğru bir tespittir. Bir gözü, bir ayağı, bir vücudu anlatması için bir yetiştikten dahi bunları çizmesini istediğimizde tıpkı çocukların yaptığı gibi bir görünüm çıkar önümüze. Gözler önden, bize bakar konumda, ayaklar yandan, kesinlikle kısaltıma sokulmamış bir biçimde ve vücut tamamen bize dönük bir biçimde çizilir. Aynı hiyeroglif resimlerdeki gibi hiyerarşik bir düzen vardır bunlarda. Çocuk, resimlerindeki mekânlarını betimlerken de aynı düzeni kullanır yani kahraman ve üstünde bulunduğu kale aynı boydadır. Bu resimleri inceleyen bir kimse tüm bu gördüklerinden

tedirginlik duymaz. Fantastiktir bu resimler ama bildiğimiz gerçekliğe uyumu açısından bilinçli bir değerlendirme yapmaya kalkışmayız bile. Konusu ne kadar hayal gücümüzü zorlasa da doğa yasaları ile örülmüş deneyim süzgecimiz yüzümüzde sevecen bir gülümseme bırakır. Peki, hayal gücümüzü zorlayan bu konu bir Fantezistin tuvaline nasıl yansır? Tüm bir gerçekliği içinde konuyu işleyen sanatçının eseri karşısında aynı huzurlu tebessümü yapabilir miyiz?

Fantezist sanatçı resimlerinde ele aldığı Cennet ve Cehennem, kıyamet sonrası, ölüm, yaratıklar, periler, kahramanlar, eski kalıntılar, kayıp şehirler, olmayan kentler ve uygarlıklar, belirsiz gelecek, kayıp geçmiş, deforme figürler, anıtsal taş yapılar, şeytanlar, melekler, tapınaklar, hayali manzaralar, isimsiz formlar, çöller v.b. sayısız konuları işlerken onların gerçekte varmış gibi algılanmasına özen gösterirler. Bu gerçekliği titizlikle işlerken sadece nesnenin dokusal imitasyonuna değil yarattığı hayali mekânların da inandırıcı olması için “diğer” tür resimlerde kullanılan, dünyevi perspektif kurallarını da başvurur. Bu uygulama sanatçının resminde bir tikanıklık yaratmaz aksine kendisi de bir yanılsama olan perspektif, amacı zaten bu etkiyi tüme yaymak isteyen fantezist sanatçı için “varmış gibi” bir etki yaratmak adına çok uygundur. Büyük bir titizlikle işledikleri mekânların resmin tüm atmosferini oluşturduğunun bilincinde olan ressam, resminin hiyerarşik düzeninde hiçbir zaman bu olguya sadece bir mekân veya sadece bir “fon” diye davranmaz

3.1.Tekinsiz-Olağanüstü ve Korku

Fantastik Resimde Mekân olgusunu irdelememiz için bu olgunun fantastik bir yapıya nasıl büründüğünü ve bu oluşumun temelinde var olan kimi öğeleri açıklamamız gerekir. Fantastik sanatın bir tür olduğunu, bu türün içinde birçok alanın varlığını ve ortak niteliklere sahip olduğunu biliyoruz. 19. yüzyıl, fantezinin bir “tür” olduğu ve özellikle edebiyat kuramcılarının ısrarla bunu ısrarla vurguladıkları bir dönemdir. Psikanaliz yöntemlerin de gelişimi sonucu

(özellikle Freud'un sanat ve sanatçı kavramlarını temel aldığı çalışmalarını göz önünde bulundurursak) oluşan verilerin, kuramcılarının bu türü analiz etmelerinde büyük katkısı olmuştur- Hedef sadece üretilen eser değil, beraberinde onu üreten sanatçı da olmuştur. Fantastik sanatın bir tür olması onu biçimlendiren ve örgütleyen kavramların da deşifre edilmesine olanak sağlamıştır. Bu kavramlar çeşitlidir ve hem edebiyatta hem de plastik sanatlarda kesin bir dille fantastik olanın özünde bulunurlar.

Fantastik bir çalışma ile karşılaştığımızda bir tedirginlik duyarız. Bu çalışma bir edebiyat eseri de olabilir, bir resim de, bir fotoğraf da olabilir bir tiyatro oyunu da. Özellikle günümüz teknolojisinin tüm olanaklarını kullanan sinema sektörünün bilim-kurguyu da içine alan fantastik ürünlerini de düşünelim. Tedirgin olmamız doğaldır ama sebepleri pek net değildir. En belirgin sebep "Kuşku"dur. Bu karşılaşmanın doğurduğu kuşku içten içe bize; Gerçeklik mi, düş mü? Gerçek mi, yanılsama mı? sorularını sordurur. Todorov bize yaşadığımız gerçeklik içinde, bizim dünyamızda, doğa yasaları doğrultusunda böyle "şeyler" olur mu? İşte böylece, bu sorular sayesinde fantastiğe ulaşıyoruz. Her şeyi ile bizim olan, bildiğimiz, ejderhaları, şeytanları, devleri, perileri, çift-yüzlü yaratıkları, uçan insanları, vampirleri, hayaletleri olmayan dünyamızda öyle bir "şey" olur ki, dünyanın yasaları içinde buna anlam veremeyiz, çünkü bu yasalar bunu açıklamada yetersiz kalır. Bu durumda algılarımız doğrultusunda (güdüsel olarak ta açıklayabiliriz) iki farklı çözümden birisini benimseriz. Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, hayal gücümüzün yarattığı bir durumdur ya da olay gerçekten olmuştur. Birincisi söz konusu ise doğa yasaları devam ediyordur. Eğer ikincisi söz konusu ise, yani "doğaüstü" bir gerçeklikten bahsediyorsak bu gerçeklik bizim bilmediğimiz yasalar içinde meydana gelir. Todorov'a göre bu iki farklı algılama arasındaki *karasızlık* süreci fantastiğin kendisidir. Bu noktada Todorov'un bu açıklamasına başka bir kuramcı Jean-Luc Steinmetz başka bir açıdan yaklaşarak karşı çıkar. " Todorov'un gerçekte belli bir tipte psişik bir tepkiye dayanan tanımı haksız olarak fantastiği çok kısa süre devam eden bir karasızlıkla sınırlandırır, oysaki, bu tür yapıtlar uzun bir

hazırlığa, okuyucunun kıvama getirilmesine ve yoğunluğu giderek artan bir havanın sürdürülmesine dayanır. Bu böyleyse, salt pürüz hatırına, şiddetli(ve kısa) bir tepki ile üzerinde enikonu düşünülmüş ve uzun uzadıya geliştirilmiş bir yazı arasında ayırım mı yapmak gerekecek? ”⁵ Bu iki farklı düşünce farklı alanları göz önünde bulundurursak fantastiğin bütünselliği içinde kendilerine yer bulurlar. Her ikisi içinde bir açıklama yapmakta fayda var. Kanımca Todorov’un kararsızlık süreci tanımlaması, anlık algısal süreç doğrultusunda yerine oturmaktadır. Bir edebiyat eserinin genel kurgu ve örgüsü söz konusu ise Jean-Luc Steinmetz’in eleştirisi daha doğru bir tabirdir. Bu iki durum, eserleri okuma biçimlerinin farklılıklarına dayandırılabilir. Anlık kararsızlık tepkisi iki boyutlu ve eş zamanlı algılamaya dayanan görsel sanatlar için doğru bir tespittir. Buna karşın giriş-gelişme-sonuç örgüsü içinde oluşan edebiyat, müzik ve sinema gibi çizgisel okumayı öngören sanat alanları içinse sürecin inişli-çıkışlı dizgisi, algılayanda oluşturacağı etkilerin süreliliği için önemlidir. İki farklı algılama konusuna geri dönersek ve bu seçeneklerden herhangi birini seçersek fantastikten farklı ama yandaş alanlara, Todorov’un tabiri ile “tekinsiz” veya “olağanüstü” türlerin alanlarına gireriz. “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.”⁶ Aslında “tekinsiz” tanımı ile tam olarak Freud’un Hoffmann’ın *Der Sandmann* (Kum Adam) öyküsünü örnekleyerek yazdığı “Tekinsizlik”(Der Unheimliche) makalesinde karşılaşırız. Burada Freud’un düşüncelerini aktarmakta yarar var. Freud’a göre tekinsizlik duygusu bizde endişeye yol aşan her şey ile ilgilidir ve bilinçaltını oluşturan en derin duygularımıza, bireysel içe kapanıklığımızla ilintilenir. Steinmetz, Freud’un bu düşüncesine açıklama getirirken bizim için en yabancı olan şeylerin en tanıdık şeyler kadar değerli olduğunu vurgular. Freud, bu kavramla fantastiğin, yaşamsal bir izlenime karşılık geldiğini de belirtir ve alanını genişletir. Böylelikle hayat belirli bir

⁵ Jean-Luc STEINMETZ, **Fantastik Edebiyat**, Çev. Hasan Fehmi Nemli, 20

⁶ Tzvetan TODOROV, **Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev. Nedret Öztokat, 31.

ölçüde fantastiğe yer vermiş olur. Sembolizmin genel tanımı, ürünleri ve dönemin toplumsal yapısı düşünülürse bu düşünce daha bir anlam kazanır.

Fantastik, mantığın karşıtıdır ve gerçek ve düşsel olana göre anamlanır. Steinmetz bu durum şöyle açıklar; “*Fantastik, sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal, yanılsama, hatta delilikten sayılabilir. Sözcüğün kökenbilimi dikkati görsel bir olguya, optik bir yanılsamaya çekiyor. Fantastikte bir şey ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çığırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir.*”⁷ Todorov’un düşüncelerinin kendi alanımıza uyumluluğu doğrultusunda değerlendirme yaparsak ve bir fantastik bir eseri irdelemek söz konusu ise iki farklı durumla karşılaşılır. Biri bu eserler karşında izleyenin yaşadığı kararsızlık (duraksama veya tereddüt olarak da vurgulanabilir), diğeri, eserdeki karakter veya karakterlerin yaşadığı kararsızlık. Louis Vax *L’Art et la Littérature fantastiques*’te (Fantastik Sanat ve Edebiyat): “Fantastik anlatı... bizim yaşadığımız gerçek dünyada yaşayan, bizler gibi ancak birdenbire kabul edilmesi olanaksız bir olay karşısında kalmış insanlar sunmayı sever.”⁸ Buradan da anlaşılacağı gibi algılayanın (okuyan veya izleyenin) işlevi ön plandadır. Bir başka deyişle algılayanın kararsızlığı fantastiğin oluşumunda öncelikli oluyor. Bu bir tepkisel yaklaşımdır. Beraberinde kararsızlık yapının içinde de kendini gösterir. Birinci etkiyi uyandıran eserlerin çoğunda bahsedilen bu ikinci durum da vardır. Bu, algılayan öznedeyse onu inandıracak bir etki uyandırır ama bu saflık derecesinde bir inanış değildir. Doğaüstü öğeleri içeren çeşitli görsel ve yazın türünde anlatılar vardır ve algılayan kişi bunlar karşısında bu etkiyi tabii ki hissetmez ve bunların ne olduğunu karşısında çeşitli fikirlere kapılmaz. Bunlar düz anlamlarına göre değerlendirilmemesi gereken öğelerdir. Bir kedi bir tavşanla konuşuyorsa bundan tedirgin olmayız ve kuşkuya düşmeyiz.

⁷ Jean-Luc STEINMETZ, **Fantastik Edebiyat**, Çev. Hasan Fehmi Nemli, 9.

⁸ Louis VAX, **L’Art et la Littérature Fantastiques**, 5.

Karşımızda duranın başka bir anlamda, alegorik bir biçimde algılanması gerektiğini ve içerik olarak farklı bir amaç öne sürdüğünü biliriz.

Tekinsizlik ve Olağanüstü kavramlarını günlük kullanımda irdelersek fantastik bir duyumun farklı tabirleri olarak dile getirildiğini söyleyebiliriz. Bu tabirler çoğunlukla yaşanan veya şahit olunan bir olay ve o an için bulunulan bir mekân için söylenir. Bu her ikisi için de içinde bulunulan atmosfer önceliklidir ve bu atmosferi oluşturan en geçerli öğelerden biri korkudur. Korku'nun temeli deneyimler ve bilinmezliğe dayalıdır. Bu da tekinsiz ve olağanüstünün tanımlarıyla bağdaşmaktadır zaten. Günümüzde de popülaritesini sürdüren ünlü fantastik öykü yazarı H.P.Lovecraft öykülerinde korku unsurunu çokça kullanmış ve bu öyküler günümüze kadar hem görsel sanatlarda hem de edebiyatta birçok fantezist sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Lovecraft "*Supernatural Horror in Literature* (Edebiyatta Dehşet ve Doğa üstü)" adlı yapıtında fantastiğin ölçütünün yapıtta değil, okuyucunun özel deneyiminde yer aldığı bahseder. Bu deneyim korkudur. " En önemlisi atmosferdir çünkü fantastiğin özgünlüğünün ana ölçütü olayın yapısından çok yaratılan özel izlenimdir. ...Bu nedenle fantastik masalı yazarın niyetinden çok, uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirmeliyiz. ... Okuyucu derin bir korku ve terör duygusuna kapılıyor ve alışılmamış dünyaların ve güçlerin varlığını duyuyorsa o masal fantastiktir, işte bu kadar basit "⁹ der yazar. Lovecraft bu ilişkinin sağlamlığında şöyle bahseder: "Fantastiğin kökleri, çekiciliği sadece evrensel olmakla kalmayıp insanoğlu için gerekli de olan ilksel ve çok derin bir ilkeye, Korku'ya kadar uzanır." Korku ve şaşkınlık duygusu fantastik kuramcılara göre de gerekli koşullardandır. Ama her fantastik olanın korku ögesi ile örülmüş olması gerekmez. Salt korku şaşkınlığın nedeni değildir. Fantastik resim sanatında korku ögesi özellikle tekinsiz ve olağanüstü olanın öncelikli etkilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Özellikle döneminin edebiyatı ile temasal bir benzerlik gösteren Romantizm ve Sembolizm, korku ve tedirginlik etkilerini salt

⁹ H.P. LOVECRAFT, **Supernatural Horror in Literature**, 16.

bilinçaltının bir ürünü olarak değil, içe dönük bir arayışın, yaşanan dönemin çevresel gerçekliğine karşı kaotik bir karşıtlığı olarak da kullanmıştır.

Nedir bizi korkutan veya tedirgin eden? Bu sorun cevabı her insana göre değişir doğal olarak. Kişisel özellikler, deneyimler ve fobiler insandan insana farklılık gösterir. Bir sanatçının izleyende bu tip duyular uyandırması için tüm bir insanlığın teker teker bu kişisel durumlarını bilmesine de olanak yoktur elbette. Derin bir geçmişi olan ve fantastik türün içine dâhil ettiğimiz korku edebiyatı, insanlığın ortak deneyimlerini, kaygılarını ve korkularını, folklorik öğeleri de içine katarak bir potada kaynaştırmış, giderek gelişen bir olgunluk ve zenginlik içinde kendi mitoslarını daha doğrusu tüm bir dünyaya ait bir *ortak* kültürün geçerliliğini yaratmıştır. Günümüze doğru gittikçe popüler hale gelen, devamlı tekrarlanan dolayısı ile kendi kendini törpüleyen, bu nedenle sürekli şiddet ve terör dozajı artırılıp yine önümüze konan bu dünyanın kahramanları artık eski etkilerini yitirmeye yüz tutmuştur. Beş-altı yaşındaki çocukların izledikleri çizgi-filmlerde dahi karşılaşacağımız vampirler, kurtadamlar, zombiler, hayaletler sanki günlük yaşamımızda her an karşılaşacağımız birer karakter durumuna gelmişlerdir.

Korku, aynı cinsellik gibi, popüler kültür içinde çok kolay kullanılan ve harcanan bir unsurdur (günümüzde savaşlar ve ekonomik buhran tüm fantezi öğelerinden daha korkutucu bir gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır). Korku yaratma veya korkutma eylemi ne yazık ki öncelikli hedef haline gelmiştir. Tüm bu eylemler beraberinde, dahil olduğu türe yani Fantastik sanata zarar vermiş ve dolayısı ile sanat kuramcılarının ifadesiyle de “ucuz sanat” olarak görülmeye başlanmıştır. Bir kitapçıya gittiğimizde ve fantastik sanatla ilgili kaynaklar aradığımızda ne yazık ki bu yakıştırma, bize sundukları birbirinin neredeyse taklidi sayılabilecek yüzlerce, ejderha ve büyücü hikâyeleriyle dolu bu kitapların fantastik türe dahil olmasından dolayı yerine oturmaktadır. Bu tüketime dayalı üretim sadece yazın olarak değil bu hikâyelerin görselleşmiş hali olan iyice cilâlanmış illüstrasyonlarda da kendini gösterir.

Kanımca tüm bu günübürlük, kullan ve at mantığı ile üretilmiş çalışmalar gerçek fantastik sanatın temsilcileri ve ürünleri olamazlar. Değerleri ve eserlerinin izleyende duyumsattıkları etkiler günümüzde de geçerli olan gerçek Fantezist sanatçıların kötü kopyaları olmaktan öte gitmeyen bu tür işler burada irdelenmeyecektir.

Nedir bu sanatçıların eserlerini etkin ve orijinal kılan öge? Bu sorunu cevabı sanatçının tam da kendisidir. Kendi korkuları, kaygıları ve deneyimleri ile üreten sanatçı daha doğrusu kendinden beslenen sanatçı aynı zamanda kendini dolduran kişi haline de dönüşür. Hiçbir sanatçı yaşadığı topluma duyarsız değildir ve bu özellik ona çevresiyle daha doğrusu eserleri ile izleyenler arasında bir bağ kurmasına da olanak sağlar. Yukarıda söz ettiğimiz *ortaklık*, *daha* üst ve katışıksız bir düzlemde, sanatçı ve izleyenler arasındaki ilişkide oluşur. Fantezist sanatçı izleyeni sanatının keşfedilmemiş topraklarında bir yolculuğa davet eder ve bu davetteki en cazip şey bilinmezlik ve meraktır. Hiçbir bilindik sembolün, klişe sözlerin ve imgelerin yer almadığı fantastik sanat tam da Todorov'un bahsettiği tekinsiz ve olağanüstü arasındaki duyguyu duyumsatan sonsuz bir çöle dönüşür.

Tüm bu kavramlardan bahsedildiğinde fantastik resmin birçok ustasını eserleri gözümüzün önünden geçer. Fantastik türün içindeki birçok –izmlere dâhil olan veya olmayan, çok daha öncelerinde üretmiş sanatçılar. L. Caruana'nın da "Manifesto of Visionary Art" (Düşsel Sanat Bildirisi) adlı metninde de gerçek fantezist sanatçılar olarak özellikle vurguladığı H. Bosch, Grünewald, Bruegel, Da Vinci, Goya, Blake, C.D. Friedrich, , Burne-Jones, Moreau, Doré, O.Redon, Delville, Khnopff, Klinger, Klimt, Dali ve bu liste de adları bulunmayan fakat mutlaka belirtilmesi gereken başta A. Böcklin, J.H.Füssli, Klinger, Kupka, Hodler, De Chirico, P.Delvaux, Dorothea Tanning, R. Schlichter, P. Roy, Kahlo, A. Wyeth, E. Fuchs, R. Hausner, H.R.Giger ve Z. Beksinski. Tüm bu saydığımız sanatçılar kendi imgelem ve fantezilerini hiçbir klişeye yer vermeden görselleştirmiş kişiliklerdir. Burada, bu bahsettiğimiz ve bahsedeceğimiz kavramlar dahilinde bütün bu sanatçılardan

ve eserlerinden bahsedemesek de tüm yapıtlarının genel örgü ve kurgusu içinde bu kavramların dolaylı veya dolaysız olarak varlığından kuşku duymayız.

Tekinsiz ve Olağanüstü türleri birbirinden ayrı olarak ele almamız gerekirse özellikle 19. Yüzyıl ve 20. Başlarında ürün veren sanatçıların eserlerinin çoğunu tekinsiz türe sokabiliriz. Tekinsiz olan söz konusu ise iki önemli isimi ön plana çıkarmak gerekir: Arnold Böcklin (1827-1901) ve Fernand Khnopff (1858-1921). Her iki sanatçı da sembolisttir. Bu iki sanatçının diğer çağdaşları sembolistlerden konumuz itibarı ile öne çıkmalarının sebebi hem dönemin hem de günümüz fantezist sanatçıları sadece ele aldıkları konuları, teknikleri ve üslupları ile etkilemeleri değil kurguladıkları mekân atmosferidir. Özellikle Böcklin' nin dış mekânları metafizik resmin büyük ustası De Chirico' yu derinden etkilemiştir.

4. 19. YÜZYIL FANTASTİK RESMİNDE SEMBOLİZM VE MEKÂN

Bu iki önemli sanatçının benimsediği Sembolizmi, onların eserlerini kavramamız adına kısaca irdelemek gerekir. Çağdaşı Empresyonizmin aksine, resimde Sembolizm hem edebi hem de düşünsel alanda oluşan bir akımın görsel anlatımıdır. Empresyonizm sadece resimle var olmuştur, 1860 ve 1870 yılları arası gelişen Sembolizm ise içinde resim, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi farklı birçok alanı içinde eriten bir yapıya sahiptir. Sembolist düşünce ve estetik, o döneme kadar çok az sanatçı tarafından ele alınmış, yeni veriler ve kaynaklar doğuracak en un umulmadık konulara yönelir: Düş, düşsel olan, fantastik ve doğaüstü, tekinsizlik ve korku, uyku, bilinçaltı, öteki dünya ve ölüm. Tarihin hiçbir döneminde ressamalar, şairler, yazarlar ve müzisyenler birbirlerine sembolizmdeki kadar yakın olmamıştır.

O döneme kadar sanat, Sembolizmin öncüsü diyebileceğimiz birkaç Romantik dönem sanatçısı dışında(Goya[1746-1828], H. Füssli[1741-1825], W. Blake[1757-1827]), uygarlığa egemen olan maddeciliğin etkisi altında idi. Dönemin sürekli artan maddeciliğine karşı çıkan sanatçılar, evrensel ve kişisel bir gerçek anlayışı içinde, yaşama ve dünyaya bir anlam kazandırmaya çalışmışlardır. Sembolizm, bu maddeciliği benimsemiş bilimin ve teknolojinin yön verdiği topluma, özellikle dönem için yeni olan fotoğrafın buluşlarına karşı çıkarak, madde karşısında duyulara önem vermiştir. Sembolist düşünceye göre gerçek sadece fiziksel olanı değil düşünceyi de içerir. Düşünen akıl, sadece dış görünüşle ilgilenmez, onun ardında olanı da ortaya çıkarır. Böylelikle Sembolizmi maddesel olanın içindeki saklı gizemi ve bu gizemin anlamlarının arayışı olarak betimleyebiliriz. Sembolistler özneliği nesnelliğe tercih etmişler, bilinci harekete geçiren güçlere yönelmişler, maddenin ve fizik tarafında yönetilen yasaların egemenliğine karşı çıkıp algıyı, düşsel ve dile getirilmemiş olanı öne çıkarmışlardır. Sanatçı artık doğanın özünü keşfetmek ve simgesel bir biçimde dile getirmek veya göstermekle yükümlüdür.

Sembolizm, dönemin pozitivist anlayışına karşı durarak, düşsel ve gerçekdışına olan inancına kavuşması için insana dair bir dili keşfetmeyi başarmıştır. İmgelem, resim alanında edebi alanda olduğu gibi rasyonalist ve pozitivist öğretiye karşı gelir. Odilio Redon hocası Bresdin'e atıfta bulunurken şunları söyler: "Sanat, anlatım dilinin, parıltısının, büyüklüğünün bütün gücünü, buları tanımlamak görevini imgelem gücüne bırakan nesnelerden almıyor mu?". Böcklin ise "Bir tablo bir şey anlatmak, seyirciyi şiir gibi düşündürmek ve onun üzerinde bir müzik parçası gibi izlenim bırakmak zorundadır". Sembolist sanatçı gerçekliğin, görünenin arkasına gizlenen şeyleri, gözleri ile ulaşamadığı dünyayı, cinleri, perileri, mitolojik yaratıkları, efsaneleri, öteki dünya evrenini, gizemli olan her şeyi, kısaca Fantezi dünyasının tüm olasılıklarını durmaksızın keşfetmeye çalışır.

4.1. Arnold Böcklin ve Ölüler Adası:

Sembolizm hem tarihsel yakınlık hem de sanatçının kendini keşfediş yöntemleri açısından 20.yüzyıl sanatını derinden etkilemiş, içinde sayısız –izm' i barındıran bu yüzyılda Fantastik sanat adı altında buluşturabileceğimiz birçok akıma da öncülük etmiştir. Bu akımın temsilcileri ressamı arasında 20.yy. fantezistlerini en derinden etkileyen kişiliklerin başında Arnold Böcklin (1827 Basel- 1901 Fiesole) gelir. İsviçreli ressam, Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisini bitirdikten sonra başta Paris olmak üzere Avrupa'nın birçok şehrini gezmiş, bir arkadaşının tavsiyesi ile Roma'ya gitmiştir. Bu gidiş onun sanat hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Bu kentte İtalyan Rönesansı sanatının ve Roma kırlarının etkisi altında kalır. Roma'ya gidene kadar bir manzara ressamı olan sanatçının, İtalyan ustalardan etkilenmesi ile ele aldığı konular zenginleşir. Özellikle yunan mitolojisine olan ilgisi artar ve o dönemden itibaren resimlerine bu mitolojinin doğaüstü varlıkları girer: Satirler, Sirenler, Kentaurılar, Naidalar, Likornlar, Nereus kızları, tanrılar ve tanrıçalar. Tüm esin kaynağı olan varlıklarla beraber en çok ele aldığı tema ise ölümdür.

Roma sonrası, özellikle 1870 yılından itibaren sembolist eğilimi gidere artmış ve belirgin bir şekilde tinsellik ve melankoli resimlerine hâkim olmuştur. Hem düşsel hem de gerçekçi manzaralarını gizemli ve sakin bir atmosfer kaplamıştır. 1886 yılında Jules Laforgue, Böcklin'in yapıtları için şunlar söylemiştir: "Düşteki bu birliğe, fantastikteki bu körlüğe, doğaüstündeki bu benzersiz doğala şaşırıp kalıyor insan". Böcklin için resimsel mekân, dolayısı ile yarattığı mekân atmosferi, sanatının en belirleyici öğelerindendir. İlk dönemlerinde bir manzara ressamı olduğu göz önüne alınırsa hayatı boyunca buna önem göstermesi doğaldır. Resimlerinde mekân ve yaratmaya çalıştığı atmosfer, en az betimlediği varlıklar kadar önemlidir. Bu tavrı neredeyse tüm işlerinde gözlemleriz. Avrupa'da gezdiği tüm şehirler, özellikle İtalyan şehirleri, hem klasik mimari ve doğa ilişkisini hem de tüm bunların gün ışığı ile oluşturduğu atmosferik ortamları keşfetme ve gözlemlene yönünden sanatçıda derin izleri bırakmıştır. Akdeniz kıyılarındaki eski uygarlıkların kalıntılarındaki belirsiz ve derin melankoliyi soluyan sanatçı, resimlerinin çoğunu kaplayan huzursuz ama dingin havayı oluştururken geçmiş tüm anılarından da beslenmiştir. Böcklin, tıpkı esinlendiği ustaları Romantik sanatçılar gibi insanın doğa karşısındaki varlığını, güçsüzlüğünü ve hüznünü gösterir. Özellikle ilk dönem çalışmalarında kendisi gibi klasik mimariden etkilenen manzara ressamı Claude Lorrain'in etkisi görülür. Böcklin'in neredeyse tüm resimlerine huzursuz, dingin, mistik, tekinsiz ve melankolik bir ortam hâkimdir. Bu etkiyi ele aldığı karakterler ile değil oluşturduğu mekân kurgusuyla sağlar.

Resimlerinde ölüm teması orta yaşlarında belirgin bir şekilde görülmeye başlar. Tıpkı diğer sembolist ressamalar gibi öteki dünya ve gizili olana duyduğu ilgi kendisini ölümle resmettiği eserinde açıkça görülür. "*Keman Çalan Ölümle Kendi Portresi*"nde(1873) (Resim 4.1.1) bir elinde fırça bir elinde palet tutarken arkasında ölümün solüğünü hisseder. Bu resimde ölümle hem yakınlığı hem de ona karşı duyduğu huzursuzluk açıkça görülür.



Resim 4.1.1 A. Böcklin, Keman Çalan Ölümle Kendi Portresi, 1873.

Ölüm onun için bir bilinmez olduğu kadar hayatın bir parçasıdır. Yirmi beş yaşında Roma’da evlendi ve dört çocuğu oldu ama bu çocuklardan ikisi daha bebek yaşlarda tifo’dan öldü. Sanatçının ölüm temasına duyduğu ilgi bu dönemlerden sonra belirgin bir şekilde resimlerine yansır. Bu duygular, 1880 yılında, kocası henüz ölmüş olan dul Marie Berna’nın sanatçıya “rüyalarına hitap eden bir resim” yapması için verdiği sipariş ile belki de tüm bir 20. Yüzyıl Fantastik resim sanatını derin bir şekilde etkileyen, birçok farklı alanda ürün veren sanatçılara ilham veren bir eserde vücut bulmuştur. 20 yüzyılda fantezist sanatçılar için tam bir “ikon” haline gelen “*Ölümler Adası*”nın (Resim 4.1.2) 1880 ile 1886 yılları arasında yapılan beş versiyonu vardır.(Resim 4.1.3) 1884 yılında bakır üzerine yapılan versiyonu II. Dünya Savaşında yok olmuştur. Günümüz kritikleri tarafından Romantik dönemin son şarkısı ve 20 yüzyılın fantastik sanatının geleceğini gösteren bir prototip fragman eser olarak gösterilen resim, adında anlaşılacağı gibi ölüm ve öteki taraf temalıdır.



Resim 4.1.2 A. Böcklin, Ölümler Adası (1. Versiyon), 1880.



Resim 4.1.3 A. Böcklin, Ölümler Adası (3. Versiyon), 1883.

Resim hakkında birçok varsayım ve açıklama vardır. Sanatçının kendisi resme bir açıklama yapmamış hatta ismini dahi vermemiştir. Eserin adı 1883 yılında bir resim taciri olan Fritz Gurlitt tarafından verilmiştir. Resimdeki ada mezarlık için iki varsayım vardır. Birincisi ölen kız bebeği Maria'nın gömüldüğü, Floransa'daki atölyesinin hemen yanında bulunan İngiliz

Mezarlığına benzemesidir. Bu mezarlık mekânı kaplayan uzun servi ağaçlarının ve gotik yapısı ile çok etkileyicidir. İkincisi ünlü Fransız filozof Jean-Jacques Rousseau'nun, hayalindeki ideal yer olarak tasvir ettiği ve daha sonra yaşadığı Fransız kasabası Ermenonville'de bulunan küçük bir göle yapay olarak yapıp defnedildiği küçük adadır. Bu ada, servi ağaçlarının mekândaki etkisi bakımından İngiliz mezarlığı ile benzerlik gösterir.

Böcklin'in "Huzurlu bir yer" olarak tarif ettiği ada resmin tam ortasındadır. Ada, sandaldaki figürlerin tam arkasında gelen, batan güneşin altın sarısı ışığı ile iyice vurgulamış ve tam karşımızda, simetrik bir biçimde durmaktadır. Adanın arkasında ufka kadar uzayan dingin su, sadece bu adayı barındırıyor izlenimi vermektedir. Bu ada, tam merkezde göğe kadar uzanan koyu servi ağaçlarını kuşatan ve koruyan yüksek kayalıklardan oluşmaktadır. Sarp kayalara sırtını dayamış olan gömü odalarının düz, soğuk ve parlak duvarları, kayalıkların organik yapısı ile bir tezatlık gösterir ve tekinsiz bir etki yaratır. Karanlık ve kapısız bu girişler, ölümlerin yeraltı dünyasına giden ve asla dönüşü olmayan bir yolun başlangıcıdır. Dingin, cam gibi bir denizin üzerinde soluk kırmızı bir kumaşla örtülmüş bir figür, adaya yaklaşan sandalın küreklerini oldukça yavaş bir şekilde çekmektedir. Bu tekinsiz figürün önünde kendisi gibi yüzü adaya dönük, soluk beyaz bir örtü ile kaplı bir tabutun başında ayakta duran beyaz bir kumaşa sarılı bir figür daha etkili bir görünümle ayakta durmaktadır. Kaçınılmaz sonun kabullenışı, bu karanlık ve ürkütücü mekâna sessizliğin somutlaşmış bir hali olarak yansır.

Ölümler Adası'nda öteki dünyaya yönelik bir gönderme vardır. Böcklin, yalnızlık ve umutsuzluğun sembolü bu adayı resmederken çoğu eserinde olduğu gibi mitolojiden yararlanmıştı. Yer altı ülkesinde ölümleri Arkheon ırmağından geçiren sandalcı Kharon'nun (Beyaz figür) ölümleri taşıdığı kayık, bilinmezliklerin ve gizemli olanın hâkim olduğu bir adanın girişinde tasvir edilir. Mitolojik anlatıya göre ölümlerin mekânına giden ruhların bu ırmağı geçebilmeleri için ağızlarına bir madeni para yerleştirilmiş. Etrüsk mezarlarındaki tasvirlerde ölüyü yer altı dünyasına götüren bir cin olarak

gösterilen Kharon, toprağa defnedilmeyen ve para vermeyen ruhları kovar, Hades'in bataklığını geçmelerine izin vermez. Yeraltına inen ölümler Kharon ile konuşur ve Kharon onları ölümden sonra her şeyin boş olduğuna ikna eder. Kharon'un kayığının tam girişinde tasvir edildiği adanın ortasında neredeyse resmin kadrajını zorlar bir şekilde yukarı doğru yükselen sık sevi ağaçları, geçit vermez bir duvar gibi anıtsal bir görünümündedir. Burası ışığın sızmadığı karanlık ve boğucu bir yerdir. Bu alan uzun ağaçların olduğu alan ölümler ülkesi tanrısı Hades'in karısı Persephone'nin korusudur. Gökyüzünde hiç bulut yoktur ve koruluk gibi boğucudur. Resmin göğün ağır atmosferi Böcklin gibi fantezist bir ressam olan De Chirico'nun metafizik resimlerine oldukça ilham vermiştir, onun bulutsuz ve yeşil göğüne esin kaynağı olmuştur.

Böcklin'in Ölümler Adasından esinlene sadece De Chirico değildir. Max Ernst ve Salvador Dali sürrealist eğilimlerini figüratif öğelerle betimlerlerken eserlerinde Böcklin'in mekânsal izleri açıkça görülür. 20. yüzyılın ikinci kuşak fantezist sanatçılarından H.R. Giger, Böcklin'e duyduğu hayranlığı net bir şekilde belirtir. "Homage to Böcklin" (Böcklin'e Saygı) adlı eseri Ölümler Adasının kendine has üslubu ile yaptığı bir espri kopyasıdır. Bu esinlenmeler sadece resim sanatı ile sınırlı kalmamıştır. 1909 yılında ünlü Geç Romantik besteci Sergei Rachmaninoff, resimle aynı adlı senfonik şiirini bestelemiş ve eser en az esin kaynağı resim kadar popüler olmuştur. Ayrıca besteci, Böcklin'in "Dönüş" adlı yapıtı için bir prelude de bestelemiştir. Diğer bir Geç Romantik besteci Heinrich Schütz-Beuthen de bu resmin atmosferinden etkilenmiş ve çağdaşı Rachmaninoff gibi resimle aynı adı taşıyan bir senfoni bestelemiştir. Max Reger ise "Four Tone Poems After Böcklin" adlı eserini içinde Ölümler Adası da olan Böcklin'in dört resminden ilham alarak yazmıştır. Böcklin'in fantastik mirasının etkileri bununla da kalmamış, Otto Weister adlı tasarımcı 1904 yılında Art Nouveau tarzı o ünlü yazı karakterini tasarlamış ve sanatçıya olan hayranlığını göstermek için adını "Arnold Böcklin" koymuştur. Ölümler Adasının ürkütücü görüntüsü başta King Kong filmlerinin Kafatası adasının görüntüsüyle birebir benzerlik taşımaktadır. Özellikle ilk versiyonundaki ada neredeyse aynıdır. Filmdeki ada sadece dış görüntüsü ile

değil, yarattığı ayak basıldığında geri dönüşü olmayan tekinsiz bir yer etkisi ile de Ölümler Adasıyla aynı söyleme sahiptir. Val Lewton adlı yapımcı “I Walked With a Zombie” filminin mekânı için Böcklin’in adası gibi bir yer aramış, sonunda resimdeki ürkütücü atmosferi oluşturabileceği bir yunan adası bulup filmini çekmiştir.

Böcklin’in resmi, seçtiği çok çeşitli konular ve kullandığı yöntemler ile ruhun, özellikle rüyaların ve anlamlarının derin köklerini arayan Fantastiğin tüm temel öğeleri ile bağdaşmakta ve 20 yüzyıla bir kapı açmaktadır. 20. Yüzyıl Sigmund Freud’un henüz çok yeni bir bilim dalı olan psikanalizin model kitabı olan “Rüyaların Anlamı” adlı kitabı ile açılmıştır. Bu kitap, rüyaları, içimizdeki zar zor erişebildiğimiz, bilinçaltına bastırılmış anıların metaforik alanları olarak tahlil eder ve anlamlandırır. Ölümler Adası bunun kusursuz bir şekilde somutlaştırılmış halidir: burası gerçekdışının, gizemin, gecenin ölümcül karanlığının, sonun, umutsuzluğun mekânı, insanın sadece hırs ve sonsuz arzularının değil onun yaşam yolculuğunun son durağıdır. Böcklin bu yere eşsiz bir ifade vermiş, günümüzde dahi sayısız sanatçının alıntılar ve taklitlerini yaptığı bir ikona yaratmıştır.

4.2. Issız Şehir ve Fernand Khnopff:

Döneminin sanat eleştirmenlerince Belçika’nın en önemli sembolisti olarak gösterilen Fernand Khnopff (1858 Grembergen-1921 Brüksel), yüksek burjuva, varlıklı bir aileden gelir. Bir ressam olarak kariyerine başladığında Realizm, Belçika’da en önde gelen ve gelişmiş sanat akımıydı. Khnopff, detaylı ve titizlikle ürettiği eserlerinde her zaman bu akımın etkilerini yansıtmıştır. Buna rağmen Realizm onun için yeterli değildir. Sanatçı, sanatın her zaman görünen geçekliğin ve yanıltıcı görüntünün arkasındaki gizemi açığa çıkarması gerektiği konusunda ısrar etmiştir. Khnopff, ülkesinde sembollerin ve alegorilerin ressamı olarak kısa sürede üne kavuşmuştur. Buna rağmen sanat ortamında garip ve yaban bir kişilik olarak gösterilmiştir. Onun döneminde henüz gelişmekte olan psikoloji onu aşırı hassas, çok

sinirli, nevrasteni hatta sinir hastası biri olarak kişileştirir ve tarif eder. Kendi benliği ile yüz yüze geldiğinde kendini ifade edebilmek için bilinçsiz bir şekilde artistik dürtülerini tetikleyen en etkin kaynağın iç tepileri olduğunu önemle vurgular. Bu görüşe göre sanat, sanatçını kaotik duygularının arınmasını ve bilinçaltındaki güdülerin iyi bir şekilde yönlendirilmesini sağlamalıdır. Bu açıdan bakarsak Khnopff'un resimleri, yaratıcısının zihinsel katmanlarını aydınlatan ama aynı zamanda gizemli bir ışıltı saçar.

Knopff için yaşadığı şehirler çok önemlidir. Onun bilinçaltında biriktirdiği tüm bu kentsel veriler sanatında oluşturduğu temaların başında gelir. Bu kentler; çocukluk yıllarını geçirdiği ve onu derin bir melânkoli ile etkilemiş olan Bruges ve resim sanat ile tanıştığı ve eğitimini aldığı, hayatının geri kalan yıllarını geçirdiği ve her tarafı sanat kokan gizemli Brüksel.

Brüksel, 1970'li yıllardan itibaren Avrupa'nın en popüler sanat merkezlerinden biri haline gelmişti. Kentin her yanı sanat etkinliklerine mekân olmuştu. Ressamlar, müzisyenler, şairler birbirlerine esin kaynağı olup işlerini oluşturuyorlardı. Dönemin gözde sanat akımı Realizm yerini hızlı bir şekilde Sembolizm'e bırakıyordu. Khnopff'un kenti Brüksel her köşesinde izlerini taşıdığı Sembolizm'in Başkentlerinden biri olmaya başlamıştı.

1881'de ilk sergisini Brüksel'de açan Khnopff, büyük bir başarı ve ün kazandı. Sanatçı benzersiz üslubu ve özellikle portreleri ile tüm sanat çevresinde büyük ilgi görmüştü. Khnopff için insan her şeyin merkezindedir ve portre, insan gerçekliğinin anlaşılması için en etkili unsurdur. Döneminde Brüksel'in en ünlü hatta tek tercih edilen portre ressamı olan Khnopff'un en favori modeli ise kız kardeşi Marguerite'dir.

Paris'te bulunduğu dönem Delacroix'ın eserlerine hayranlık duyan sanatçı Gustave Moreau'nun imgelem gücünden çok etkilenmiştir. Buna karşı Khnopff'u üslub yönünden en çok etkileyenler ise Rossetti, E.Burne-Jones ve Watts gibi Pre-Rafaelciler olmuştur. Hem realizmin doğa gözlemciliği hem de Pre-Rafaelitlerin aşırı hassas ve detaycı üsluplarının etkileri sanatçının

eserlerinde kendini gösterir. Bu detaycı eğilim günümüz fantezist sanatçıların özellikle Fantastik Gerçekçilerin tekniklerinde epeyce belirgindir. Rüyalarda, düşlerde ve hayatın kendisinde fırça izi yoktur. Eski ustaları tekniklerini benimseyen bu tür sanatçılar resimlerinin bir el tarafından değil düşler tarafında oluşturulduğu izlenimi vermeye çalışırlar. Sabırla işlediği eserlerinde yalnızlık, düşler, egzotik figürler, boş kentler gibi yakın arkadaşlık kurduğu sembolist yazar ve şairlerin de işlediği konuları işlemiştir.

Böcklin'in Ölüler Adası, belki de sanatçının ün kazanmasını sağlayan, en ünlü eseridir, Fernand Khnopff'un "İssız Kent"i (Resim 4.2.1) için ise benzer bir ifade kullanamayız.

Önceden belirttiğim gibi Böcklin bir manzara resmi disiplininden gelmiştir ve resimlerindeki mekân kurgusu bu edinimle örtüşmektedir. Khnopff'un çoğu resminde mekân, figür-mekân ilişkisi içinde değerlendirilirse ikinci planda kalmaktadır ama İssız Kent'te özne doğrudan mekânın kendisidir.

İssız Kent (Une Ville Abandonnée) tüm fantezist sanatçılar için sanatçının en büyüleyici fantastik desenlerinden biridir: kimsenin olmadığı, belirsizliklerle dolu, aynı zamanda hem güzel hem de tehditkâr ve ürkütücü. Khnopff çocukluğunu geçirdiği Bruges'e defalarca gitmiş ve bu mistik, ortaçağ esintili kentin birçok desenini çizmiştir. Sanatçı, bu eserinde Bruges'in Memling meydanının bir köşesini oldukça gerçekçi figüratif bir üslupla betimlemiştir. Resmin izleyeni bu kadar etkilemesinin sebeplerinden biri sanatçının bu gerçekçi tavrıdır. Herhangi bir izleyeni dahi derinden ürperten bu tekinsiz mekân deseninin, her gün bu meydandan geçen yerli halkta nasıl bir izlenim bıraktığını tahmin etmek zor değildir.. Meydanın kenarındaki binaların pencereleri ve kapıları kapalıdır. Bu alışmış bir kapalılık değildir çünkü bunlar nedendir bilinmez, tuğla duvarlar örülerek kapatılmıştır. Meydanın ortasında bulunan, ilk fantezist öncülerden biri olan 15.yüzyıl Hollanda'sının ünlü ressamı Hans Memling'in (1430-1494) anısına dikilmiş olan anıttan geriye sadece kaidesi kalmıştır. Memling'in kendisi yok olmuştur. Deniz tehlikeli bir

şekilde meydanın kenarına kadar ulaşmıştır. Kapalı ve boşuk gökyüzü şehrin üstünü kaplar ve pusuya bekleyen deniz ile birleşir, böylelikle ufuk kaybolur.



Resim 4.2.1 Fernand Khnopff, Issız Kent, 1904.

Bir dönem Paris'te bulunan Khnopff, burada Georges Rodenbach'ın sembolizmin önemli örneklerinden biri sayılan, aynı zamanda Eric Korngolds'un Ölü Kent (Die Tote Stadt) adlı operasına da esin olmuş romanı

“Bruges-la-Mort” u okumuş ve bu roman, ressamın bu deseni için ilham kaynağı olmuştur. Romanın ana konusu kısaca şöyledir; Ortaçağ’da bir kıyı ve liman kenti olan Bruges’dan deniz çekilmiş bu da refah içinde bir ticaret merkezi olan şehrin ekonomisinin çökmesine neden olmuş, yerli halk kenti terk ederken eserin başkahramanı ölmekte olan kente son bir kez selam durmuştur.

Bu desende, duygu karmaşası ve karasızlık, çok sayıda olasılıklar ve koşullar arasındaki saklı gerilim direk olarak hissedilir. İlk bakışta her şey huzurlu, sakin, durgun, sanki bir kartpostalmışçasına, hiçbir belirgin şeyin olmadığı bir yer izlenimi uyandırır. Fakat izleyici sahneye daha uzun bir süre baktıkça resimdeki sessizlik girdabına kapılır, bu boş meydanın ürkütücü ve tekinsiz görüntüsü karşısında adeta tutulur. İnsanlar neden yoktur, şehrin sakinleri nerededir? Nereye kaçmışlar, yoksa hepsi öldürülmüş mü? Eğer böyleyse neden ve nasıl? Görünüşte hiçbir felaket izi de yoktur, eğer olsaydı her şey daha bir anlamlı olurdu. Belli bir oranda yeterli bir ipucunun olmayışı, resimdeki fantastik öğelerin, şüpheli ve yaklaşan tehdidin duyumu içinde giderek anlamlı bir şekilde büyümesini sağlar.

Knopff’un eserinde betimlemenin belirsizliği ve ikilemlerin oluşturduğu atmosfer fantastik etkinin en belirgin özelliklerini sunar. Bir yandan sahne oldukça inandırıcı ve gerçekçi bir şekilde betimlenirken, bir yandan akıbeti belirsiz yaklaşan bir olayın beklentisi içinde her şey ürperticidir. Buradan da anlaşılacağı üzere gerçekçi yaklaşım belirleyici etkindir. Desen artistik etkileri bağlamında ürkütücü değildir elbette, tam aksine oldukça güzeldir, hatta pastoral bir hava taşır, buna karşın sanatçının eserine yüklediği yüklemeler ölçüsünde değerlendirilirse tıpkı Ölüler Adası gibi sonun başlangıcıdır. Resimdeki kararsızlık duygusunun yarattığı gerilim Todorov’ un tanımları ile örtüşür ve süreklilik gösterir. Sır çözülemez ve resmin bilinmezleri izleyenin zihnini kurcalamaya devam eder.

4.3. Richard Dadd ve The Fairy Feller's Master-Stroke:

Dadd'ın bu eserini adını orijinal dilinde bırakmamın iki nedenini var. İlki, "Master-Stroke" İngilizcede bir idiom, yani deyimdir. Türkçe açıklamasında farklı anlamlar yüklenebilir. Deyim Türkçeye "Usta işi" veya "Ustalıkla yapılan iş" olarak çevrilir ve resmin anlamını pek vurgulamaz. Düz bir çeviri ile ustaca darbe anlamına gelse de bu da güçsüz bir ifadedir. İkinci neden ise Türkçeye çevrilen Fantastik Sanat temalı birçok kitap ve makalede neredeyse Dadd'dan, gariptir, çok az hatta neredeyse hiç bahsedilmemesidir. Sadece fantezistleri değil tüm sanatçıları eserleriyle şoke eden ve büyüleyen bu sanatçının, geniş kapsamlı olmalarına rağmen dilimize çevrili kitaplarda bahsinin geçmemesi şaşırtıcıdır. Rastladığım birkaç Türkçe metinde "Oduncunu Güçlü Darbesi" ve bunun gibi orijinal ismiyle pek bağdaşmayacak çevirileri dikkate değer bulmadığımı söylemeliyim. Birebir bir çeviri yapmak gerekirse "Peri Adamın Usta-işi" gibi bir isme dönüş ki bu da kendi adıma pek tatmin edici değildir.

Richard Dadd (1817-1886) ile tanışmam sevgili hocam Prof. Yalçın Karayağız ile yaptığımız, benim için çok değerli ve öğretici olan sohbetlerimizden birinde olmuştu. Hocam özellikle sanatçını bir resmine bakmamı ve ilgimi çekeceğini söylemişti. O güne kadar yukarıda da belirttiğim malum sebeplerden ötürü elimin altında birçok kaynak olmasına rağmen hiçbir şekilde karşılaşmadığım bu İngiliz sanatçı ve eserini gördüğümde tıpkı Ernst Fuchs'u keşfettiğim sırada duyduğum şaşkınlık ve heyecanı tekrar yaşadım. Dadd'ın bu olağanüstü resmini incelerken şaşkınlığım yerini ürpertiye bıraktı. Herhangi bir resmi incelerken çoğunlukla eseri yapan sanatçı, dönemi, üslubu gibi açıklamaları dikkate alırdım. Bu tavrım Dali'nin kitaplarda gördüm eserlerinin orijinalleri ile karşılaştığımda tamamen değişti. Bu eserleri, bende yarattıkları etkiler nedeni ile ve ölçülerini hiç dikkate almamamdan dolayı zihnimde hep büyük ölçekli çalışmalar olarak canlandırmıştım. Büyük sandığım bu işlerin çoğunun küçük olduğunu gördüğümde hem şaşırmış, hem de itiraf etmem gerekirse hayal kırıklığına

uğramıştım. Bu deneyimimden sonra eserlerin ölçülerine de bakmayı ihmal etmedim. “The Fairy Feller’s Master-Stroke”u (Resim 4.3.1) (1855-1864) incelerken duyduğum ürpertinin nedeni de budur. Sergilendiği Tate Galerinin hediyeelik eşya bölümünde posterini iki katı büyüklüğünde satılan resmin boyutları 54cm x 39,5 cm’dir! Her ressamın yüz yüze geldiğinde kendi yeteneklerini ve adanmışlığı sorgulatan bu eser hiç abartısız mikroskobik bir çalışmadır. Bir gün resmin orijinalini ziyaret etme fırsatını bulursam yanımda bir loop bulundurmam gerektiğini unutmamalıyım.

Richard Dadd, sadece yaşadığı Viktorya döneminin değil, sanat tarihinin en özel sanatsal kişiliklerinin başında gelir. Kimyager bir babanın oğlu olan sanatçı desen çalışmalarına genç yaşta başlamasının sonucunu Kraliyet Sanat Akademisinin’e 20 yaşında girerek almıştır. Burada tanıştığı arkadaşları

ila “The Clique” isimli bir grup kurmuş ve önderlik etmiştir. Üstün yetenekleriyle, özellikle hassas üslubu ile döneminde çok dikkat çekmiş, aranan bir ressam olmuştur. Viktorya döneminin gözde tekniklerinden suluboya ile sayısız çalışma üretmiş ve bu tekniği titiz üslubu ile geliştirmiştir. Bu başarısı, eski Newport belediye başkanı Sir Thomas Philips’in de dikkatini çekmiş ve çıkacağı uzun Ortadoğu keşif yolculuğunda kendisine teknik ressam olarak eşlik etmesi için işe almıştır. Bu olay Dadd’in hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Rotaları içinde o dönem Osmanlı toprakları da bulunan birçok ülkeyi dolaşmışlar, özellikle Filistin de ve Kudüs’ten Ürdün’e geçerken işkence gibi haftalar geçirmişlerdir. Bu yolculuk Dadd’i kötü yönde etkilemeye başlamıştır.

Bu zorlu yolculuktan sonra ara vermeden gittikleri Mısır’da, uzun bir Nil nehri yolculuğuna çıkmışlardır. Bu yolculuk sırasında kişiliği tamamen değişmeye sanrılar görmeye ve aşırı şiddetli davranışlar göstermeye başlamıştır. Sanrıları ileri boyutlara taşınmış ve artık kendini Eski Mısır’ın Ölüm Tanrısı Osiris’in ve şeytanın etkisi altına girdiğine inanmıştır. Bu etkilerin sebebi olarak yolculuk sırasında yaşadığı güneş çarpmasıdır.



Resim 4.3.1 Richard Dadd, The Fairy Feller's Master-Stroke, 1885-1864.

Tam bir şizofren olmaya başlayan Dadd, ülkesine döndüğünde iyileşmek üzere ailesinin yanına taşınmıştır. Sanrıları azalmamış aksine şiddet eğilimi ile birlikte artmıştır. Babasının aslında bir şeytan olduğu ve yüzünü bir maska

ile örttüğünü düşünüp bir sabah bıçaklayarak öldürmüştür. Gelgitleri olan Dadd, bu olay üzerine Fransa'ya kaçmaya çalışmış, bu yolculuk sırasında trende bir turisti de öldürmeye kalışınca tutuklanmış ve İngiltere'ye geri gönderilmişti. Döndüğünde babasını öldürmekten tutuklanan Dadd, ilk önce Bedlam akıl ve ruh hastalıkları hastanesine yatırılmış daha sonra hayatının geri kalanını geçireceği Broadmoor hastanesine yatırılmıştır. Dadd, burada bambaşka bir kariyere başlamış artık sadece kendi için resim yapan bir sanatçı olmuştur. O günden bugüne kadar tüm fantezist sanatçıları derinden etkileyen eserlerini üretmeye burada başlamıştır ve bunun için vakti de vardır.

Viktorya dönemi sanatını en gözde türlerinin başında Peri ve bunun gibi olağandışı, mitolojik varlıkların resmedildiği Masalsı resim türü (Fairly Painting) gelir. Dönemin pür ahlakçı tavrından, gündelik sıkıntılardan, kilisenin yani din baskısı altında kaçmak isteyen sanatçı farklı eğilimlere yönelmiş, ön-sembolist bir düşünce ile görünmeyene ve gizemli olana ilgi duymaya başlamıştır. Victorya dönemi sanatçıları gerçeklerden kopmaya ve hayal gücüne önem vermeye başlamıştır. Bu sanatçılar resimlerine peri masallarını,Shakespeare oyunlarını ve İngiliz folklorunu konu edinmiş ve bu tür kısa zamanda orta sınıf halk tarafından çok rağbet görmüştür. Kraliyet Akademisin sınırladığı konular arasına girmeyen bu tür, buradan mezun olmuş Dadd'ın ruhsal durumuyla birbirini tamamlar. Yalnız kendi istediği resmi yapan Dadd, aradığı gizemi bu masalsı türde bulmuştur.

Dadd'ın deliliği gerçektir ve yirmi iki yıl süreyle kaldığı hastanede üretirken yaratıcılık ve delilik arasındaki yakınlığın somut kanıtı işlerinde kendi dünyasını kurmuştur. Aşırı titiz çalışma üslubu, bol zamanı olan bu sanatçıda giderek bir takıntı haline dönüşmüş adeta kendini farklı bir boyuta taşıyan terapisel bir işleme dönüşmüştür. Bu eserlerinden en öne çıkanı "The Fairy Feller's Master-Stroke" tur. Kaldığı hastanenin yöneticisi Dadd'in sanatsal üslubundan oldukça etkilenmiş ve kendisi için bir Masalsı resim yapmasını istemiştir. Bu istek üzerine başladığı eserinin üzerinde tam 9 yıl çalışmış ve

buna rağmen küçük bir kısmı sanatçı başka bir hastaneye nakledildiği için bitmemiştir.

Alman sanatçı Sigmar Polke eserin yarattığı izlenim için şöyle der; “Resmin dokusu her tarafı sarmıştır ki bu Jackson Pollock’ın “*all-over*” stilini epeyce andırır.” Resimde ufuk düzlemi yoktur ve yüzeysel, dar hatta sıkıştırılmış bir mekân kurgusu vardır. İzleyicinin nefes alabileceği bir alan bırakılmamıştır. Resmin yarım bırakılmış bölgesi bu ihtiyacı biraz olsun karşılar. Bu davranış bize maniyerist dönem sanatçıların üslubunu çağırıştır. Buna rağmen bu resim türlü ışık oyunları ile inanılmaz bir el becerisi ile işlenmiş fantastik bir doğa manzarasıdır. Ön düzlemdeki otlar görsel olarak her şeyi bir arada tutar ve arka plandaki sert doku ile zıt bir etki yaratır. Bu zıt etkiyi destekleyen papatyaları ışıldayan yaprakları resimde en yüksek değerini oluşturur. Ayrıca bu papatyalar resimdeki ölçeksel hiyerarşiyi sağlar. Resimdeki papatya ve fındıklar, figürlerin gerçek boyları hakkında fikir verir. Resmin kompozisyonuna asma dallarının sarmal hareketleri, dalların garip kıvrımları ve papatyaların yuvarlak şekillerinin serpiştirilmiş görünümüleri egemendir. Fındık, dikenli meyveler ve giysilerdeki kabarık drapeler gibi küresel formlar kompozisyonun her yerine dağılmıştır. Bunca karmaşaya karşı figürlerin konumları ve ön düzlemdeki büyük otlar ile papatyaların belirgin ritmik hareketlerinin resimde geometrik bir kurgu oluşturduğu görülür. Mekânın aslında “neyden” oluştuğu belirsizdir ve bizde merak uyandırır; bir yandan bir yaprak veya kaya, bir yandan da kanat veya ağaç, ya da deri dokusu yapıyı kaplar. Bu doku zenginliği resmin her köşesinde aynı titizlikle işlenmiş ve resmin kimi figürlerinin neredeyse kamufle olmasını sağlamıştır.

Figürlerin resmin tüm düzlemine dağılımı, bize öncü fantezistler Hieronymus Bosch (1450–1516) ve Pieter Bruegel’in (1525–1569) resimlerindeki figür-mekân ilişkilerini anımsatır. Buna karşın Dadd’in resmindeki ışık kullanımı farklıdır ve neredeyse her cisim kendinden ışıklı bir görünümüdür.

Resimde anlık bir hareketin betimlemesi vardır. Ön planda sırtı bize dönük oduncu peri elinde bir balta ile önündeki fındığa vurmak üzeredir. Bu fındıkların kabuğu ile Peri Kraliçe Mab için yeni bir taşıma aracı yapılacaktır. Amacı fındığı tek darbede kırmak olan oduncu baltayı indirmek için bir komut beklemektedir. Bu komutu kompozisyonun tam ortasında bulunan ve diğer figürlerden daha büyük resmedilmiş, beyaz sakallı ve taçlı yaşlı adam verecektir. Sağ eli emir vermek üzere havada olan bu adam bir patriktir. Çevredeki her figür oduncunu bu tek darbesini endişe ve merakla beklemektedir. Kimi uzmanlara göre bu el Dadd için hiç inmemesi gereken bir eldir. Yukarıda bahsettiğim resmin bitmemiş olma durumu, burada farklı yorumlara yol açar çünkü oduncunun elindeki balta da tamamlanmamıştır. Baba katili birinin bu baltayı yarım bırakması farklı değerlendirmelere oldukça açıktır. Resmin ortasındaki figür bir din adamıdır ve papayı andırır. Dadd, Roma'yı ziyareti sırasında papayı halka açık konuşması sırasında görmüş ve onu orada öldürmek arzusuna kapıldığını doktorlarına itiraf etmiştir - 20.yüzyılın en önemli fantastik romanlarından biri olan "*Yüzüklerin Efendisi*" üçlemesinin yazarı J.R.R. Tolkien, eminim ki ünlü *Gandlaf* karakterini yaratırken bu figürü göz ardı etmemiştir-. Kompozisyonun ortasını biraz üstünde bulunan kral ve kraliçe dışında tüm figürler hayalidir. Bu iki figür Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası adlı eserindeki peri Kral Oberon ve Kraliçe Titania'dır. Genel peri masallarında ise kraliçenin adı Mab olarak geçer. Eski çocuk hikâyelerinde geçen çeşitli mesleklerden (asker, terzi v.b.)itiplemeler de vardır resimde. Bunlardan en dikkate değerini sağ üst köşedeki kimyagerdir. Bu figür sanatçının babası Robert Dadd'dir. Resmin ortasında yere çökmüş, ürkek ve tedirgin yaşlı cücenin ise sanatçını kendisi olduğu varsayımı vardır.

5. 20.YÜZYIL FANTASTİK RESMİNDE MEKÂN

Belirtmekte fayda görüyorum ki 20.yüzyıla gelene değin Fantastik Resim türünün gelişiminde ve şekillenmesinde yüzlerce sanatçının emeği vardır ve bu göz ardı edilemez. Bu ana kadar üstünde durduğum sanatçılar ve onların eserleri rastgele seçimler değil, resim eğitimin ve daha sonrası üretim sürecinde, resimlerimdeki mekân anlayışının gelişimde önemli etkileri olduğuna inandığım ustaların çalışmalarıdır. 20.yüzyıl fantezistlerini irdelerken de tercihlerim bu doğrultuda olacaktır.

I.Dünya Savaşı öncesi sayısız –izm iç içe girmiştir. Zaten birçok –izm’i barındıran ve henüz sona ermekte olan 19.yüzyıl, Post-empresyonizm ve Sembolizm’i üst üste bindirip yeni yüzyılın kapısının eşiğine bırakıp gitmiştir. Bu iki tür, sanat tarihinde “dönem” ifadesinin kalkmasına ve daha kısa süreli bir oluşumu betimleyen “akım” ifadesinin kullanılmasına, dolayısı ile birçok –izm’in ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Post-empresyonizm ve Sembolizm’in 20.yüzyılın içine sızması tam bir tetikleme etkisi yaratmıştır. Her akım, çok kısa ömürleri olsa da belli bir düşünsel yapı üzerinde şekillenmiş ve bunların çokluğu baş döndürücü bir hızda ivme kazanan dönem sanatını kavramada ciddi bir sorun olmuştur. Sanat öyle bir hızla değişime uğramıştır ki kısa bir sürede kendi ile savaşıyor duruma gelmiştir. Henüz yeni bir yüzyıla giren sanat, sanat karşıtı sanatçıların egemenliğinde ve dönemin toplumsal dinamiklerinin etkisinde kabuk değiştirmeye ve farklı bir kimliğe bürünmeye başlamıştır.

Sadece Batı sanatını değil, tüm dünya sanatını etkileyen bu değişim, dengelerin bozulmasını da sağlamıştır. Uluslar arası düzlemde sanat kopuşlar yaşamış, merkezler değişmiştir. Artık –izmler ülkeler ve sanatçılar ile değil sadece sanatçılar ve sanatları ile anılmaya başlanmıştır.

Tüm bu akımları üç ana başlık altında ayırmak durumu anlaşılır hale getirebilir: Ekspresyonizm, Soyutlama ve Fantezi. Bu başlıkları ve içerdiklerini birbirinden ayrı tutmak doğru olmaz çünkü hepsi birbiri ile ilintilidir.

Ekspresyonizm sanatçını kendine ve dünyaya karşı duygularını vurgularken, Soyut sanat, nesnesinin biçimsel yapısına odaklanır. Fantezi ise imgelemin spontan ve akıldışı özelliklerini kullanarak sanatçının hayal dünyasını keşfe çıkar. Bu üç başlığın temel özellikleri olan duygular, düzen ve imgelem her sanat eserinde vardır çünkü bunlar insana dair niteliklerdir.

Fantezi, diğer iki başlıktan daha yakındır insana, dolayısı ile sanatçıya, çünkü her sanatçı imgeleme sahiptir ve bu onun için dış dünyadan daha önemlidir. Sanatçılar iç dünyalarına ve dış dünyaya, sahip oldukları iç veya ruh gözleri ile baktıklarında bu ikisi arasındaki bağlantıları kurmaya başlarlar. Bu sanatçıların en öne çıkanlarından biri, iç gözüyle tüm çağdaşlarını etkilemiş olan Giorgio de Chirico'dur.

5.1. De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği

“Giorgio de Chirico'nun kendine özgü sembolik üslubu, 20.yüzyıl sanatı ve özellikle Gerçeküstücü akım üzerinde çok güçlü bir etki yapmıştır. Onun, klasik heykeller, İtalya meydanları, tekinsiz gölgeler, geometrik objeler ve vitrin mankenlerinden oluşan alışıl gelmişin dışındaki rüya mekânları birçok bilmece ile doludur. Bu bilmecelerin çıkış noktası ise sanatçının sanatsal gelişimine de yön veren toplumsal ve çevresel etmenlerdir.”¹⁰

Giorgio de Chirico (1888–1978) 20. yüzyılın en önemli İtalyan ressamlarından biri olarak kabul edilen, başta sürrealizm olmak üzere, birçok akımın doğuşunda etkili olmuş öncü bir sanatçıdır. Tüm sanat tarihi boyunca temellenmiş, geleneksel resim anlayışına farklı bir yaklaşım getirerek, onu bambaşka bir boyuta taşımış, sürrealizmin kuramsal altyapısının şekillenmesinde derinden etkili olmuştur. Engin imgelem dünyasının uzantısı olan eserleri sanatçının yaşam sürecinin bir aynasıdır ve özellikle çocukluk dönemi anıları bu eserlerin oluşumunda büyük rol oynamıştır. De Chirico'nun kurgusal tavrı bir ön Rönesans sanatçısının duyarlılığını kucaklarken,

¹⁰ Wieland SCHMIED, **Giorgio de Chirico: The Endless Journey**, 11.

eserlerinde kurguladığı metafizik dünyada boşluk ve yokluk kavramları ile vurgulanmış mekân olgusunun ön plana çıkmasını sağlamış ve mekânı resmin genel yapısı için de bir “özne” konumuna yerleştirmiştir.

De Chirico’nun eserleri yakından irdelendiğinde ilk göze çarpan kuşkusuz ki içinde yaşadığı dönemin toplumsal dinamiklerinin yansımaları olacaktır. Bu yansımalar öylesine etkilidir ki sanatçının dönemine belli bir perspektiften bakmadan onu ve eserlerini incelemek neredeyse imkânsız gibidir. 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bu tarihsel süreç, her anlamda değişimlerin yaşandığı son derece dinamik ve değişken bir yapıya sahiptir. De Chirico’nun düşünsel ve estetik bağlamda olgunlaşmaya başladığı bu dönem toplumsal ve sanatsal anlamda inanılmaz değişimlerin yaşandığı bir yüzyılı uğurlarken ondan daha da sancılı bir yenisinin karşılandığı bir kapının eşiğini çağırıştırır adeta.

19. yüzyılın sonlarında toplumsal ve endüstriyel bağlamda yaşanan önüne geçilmez ve baş döndürücü gelişmeler, toplumun aynası olarak nitelendirilebilecek olan sanatçılar üzerinde de büyük etkiler bırakmış ve onların bu gelişmeler karşısında oluşturduğu refleksi de net bir biçimde göstermesini sağlamıştır. Bu bağlamda bakıldığında dönemsel olarak en son ve net tepkinin sembolist düşünce ile filizlendiği görülmektedir. Dönemin koşul ve dinamikleri ile şekillenen dış dünyanın baş döndürücü ve benliğin derinliklerine kadar işleyen vahşi gerçekliği, sanatın tüm katmanlarına yayılmış ve zaten doğanın kendisine ve geçmişe özlem duyan sanatçıyı, kendi kabuğuna çekilmeye zorlamıştı. Önceleri toplumun seri üretim ve makineleşmeye karşı tepkisi dekoratif ve mimari bir üslup olan Art Nouveau’yu ardından da edebiyat ve resimde sembolizmin oluşmasını tetiklemişti. İnsanoğlu içinde boğulduğu ama içinde var olmak zorunda bırakıldığı dev makineli fabrikaların yarattığı psikolojik ve fizyolojik etkilere karşı yaşam mekânlarını bir panzehir olarak düzenlemiştir. Bu da hem düşünsel hem de biçimsel anlamda doğaya kesin bir dönüşü içermektedir. Dönemin sanatçısının tepkisi de pek farklı olmamıştır. Bu iki uç yaşam biçimi

ortasında arayış içinde olan sanatçı, kendi imgelem dünyasının kapılarını iyice zorlamaya başlamış ve sanatın gerçekliğini kendi benliğinin engin doğasında aramaya yönelmiştir. Sanatın belki de bireysellikle bu kadar yakınlaşması, özellikle de özündeki anlam sorunsalının farklı zeminlere taşınması ve bilinçaltına kayması, sanatçının kendi varlığını sorgulamasını da doğurmuştur. Bu noktada sanat artık dış gerçeklikle kendi öz benliği arasında var olan tüm ilintileri koparmalı ve varlığını sorgulama bağlamında her türlü malzemeyi kendi benliği ve bilinçaltında aramalıdır. Sembolizmin ardından gelen sürrealizm ile gerçeklik arayışı rotasını bütünüyle bilinçaltına çevirmiş ve gerçeği bilinçaltının sonsuz olanaklarında aramıştır. "...Düş, bilinçaltı çağrışımları ve bu doğrultuda yaşanan her şey imge oluşumuna neden olur. Bilinçaltının olanaklarını S.Freud'un geliştirmiş olduğu bilinçaltı (psikanaliz) çalışmaları ilgi kaynağı olduğu gibi, çalışmaların yönlendirilmesinde de kullanılır. Freud'un psikanaliz yöntemine göre; insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri bilinçaltında gizlidir. Bu gizli bölüme ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde girilebilir. Gerçeküstücülerin oldukça ilgisini çeken bu bilimsel görüşler ve çalışmalar tam bir gerçeklik yakalamada önemli bir etken olacaktır. Normal yaşamda bastırılmış duygu ve düşüncelerin rüyalarda canlanması bilinçaltı kapılarının aralanarak, sansürlenmiş gizli kalmış duyguların, imgelerin ortaya çıkmasına neden olur. Freud'un rüya oluşumları, rüyaları etkileyebilen ve onları yönlendiren dış etkilerin olabileceğini açıklaması gerçeküstücülerin ilgisiyle karşılaşılır. Rüya yorumlarının ve bu yorumlar sayesinde kişinin bilinçaltına ulaşabilmesi gerçeküstücülerin çalışmalarının bilimsel dayanak bulması onlar açısından ayrı bir heyecandır."¹¹

¹¹ Havva Küçükler DALDABAN, **Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi**, YL Tezi, 29.

“Uyanıkken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duysal etkiler altında kalan olguların tamamı”¹² olarak nitelendirilen ve sürrealizmin bir eğilimi olarak görülen Oneirizm ile ise düşler ve karabasanlar bireyin iç dünyasının ve benliğinin en saf hali olarak görülmeye ve bu olgular bir düş kaydı niteliğinde resmedilmeye başlanmıştır. De Chirico’nun başı çektiği Oneirik sanatçılar sadece bir düş kaydı ile yetinmeyip farklı biçimsel kaygılar ile düş içeriği ve anlam sorunu üzerine yoğunlaşmış, gerçek dünya ile bağlarını bir şekilde koparmamışlardır. Fantezi derecesine kadar varan bu çalışmalar düşlerdeki imgelemleri, gerçek dünyadaki nesnellikle somutlaştırıp bir anlamda vücut bulmalarını sağlamıştır. Bunun gerekliliği gerçekte biçimsel kaygılardan ve alışkanlıklardan kaynaklanmaktadır. Geleneksel fantastik resim kurgusundan farklı bir biçimde sürrealist sanatçı bu kalıpların dışına çıkmak için kendini zorlamıştır. Yine de bir düşü en ham hali ile yansıtmaya kaygısı bu ince çizgide tehlikesizce dolaşmalarını sağlamıştır. Oneirizmin tamamıyla yüceltme kaygısından kaynaklanan zaman zaman aşırı biçimselliğe varan tavrı geleneksel kalıplardan hatta doğanın kendisinden ve koyduğu kurallardan kopmamasının sonucudur.

Oneirik resmin geçmişe bağlılığı düşsel fantezinin yüzyıllardır resim sanatındaki yeri değişmez varlığından kaynaklanmaktadır. Bunun sayesinde gerçeküstücülük, öncü sanatçıları ile resim sanatı tarihinde farklı bir tavır olarak yerini almaktadır. Biçimci Oneirizm, psikanalizimin etkisiyle olgunlaşan ve tamamlanan bir çeşit Sembolizm gibi düşünülebilir. Biçimci tavrın bu kadar baskın bir şekilde belirgin kılınışı düş içeriğinin aktarılması adına insan doğasının gereksinimlerini ve vazgeçilmezlerini sanatçı tarafından kullanma tepisidir. Bunu, içgüdüsel bir somutlaştırma veya benzeştirme kaygısından daha çok rasyonel bir temel içerisinde yeşeren, varlığın arkasındaki anlamı sorgulayan, bunu da düş ile gerçek arasındaki uyumsuz ilişkiyi ortaya çıkaran bir tepi olarak tanımlamak da mümkündür.

¹² Nimet KESER, **Sanat Sözlüğü**, 240.

Gerçeküstücülükteki sözü edilen bu biçimci tavır, obje yorumu ve mekân anlayışı adına geleneksel bazı resim kurallarına kendinden önceki, örneğin izlenimcilik ve post izlenimcilikten daha bağlı görünebilir. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi düşsel fantezinin aktarımı farklı şartlar gerektirmektedir. Bilindiği gibi geleneksel resim anlayışı, geometrik ve üst üste bindirme tekniğine dayanan artistik perspektif prensipleri ile beraber resim düzleminde derinlemesine bir oran-orantı ilişkisi içinde kurgulanan üç boyutlu, değişmez ve sağlam formlarla örülü bir dünyayı kurgular. Burada üç boyutluluk yani üçüncü boyut yanılması önemli bir noktadır. Çünkü oneirik gerçeküstücülüğün tavır olarak tekrar geleneksel anlayışa dönüşü bundan kaynaklanmaktadır. Gerek çağdaşları sayılabilecek modernist sanatçılar, gerekse daha önce bahsi geçen izlenimciler, bu anlayış içerisinde değillerdir. Bunu nedeni farklı bir görme alışkanlığı edinmiş olan dönemin sanatçılarının üç boyutlu görünümü ve düzeni iki boyutlu bir düzlem anlayışına dönüştürmeleridir. Gerçeküstücüler için sadece yüzeylerden oluşan bir resim anlayışı bilinçaltını ve düşsel olanı aktarmak ve maddeleştirmek adına yeterli değildir. Bu noktada bu ayırımı yapmak için kısa bir açıklama yapmak gereklidir. İlk bakışta İzlenimci ressamın geleneksel bir tavır ile resimlerdeki mekânı çizgisel perspektif kurallarına uygun bir şekilde düzenleyerek üç boyutluluk ve derinlik izlenimini bu sayede gerçekleştiriyor gibi gözükmektedir. Oysaki gerçekte bunun tek sebebi izlenimci ressamın “hava” keşfetmiş olmasıdır. Hava izlenimci ressamın için mekânın ve yaratılan atmosferin en önemli unsurudur ve biz bunu “hava mekânı” olarak da betimleyebiliriz. Renk etkileşimlerinin, özellikle mavinin titreşim etkisinin (kısa dalga boylu mavi ışığın havadaki taneciklere çarpıp dağılması prensibi) izlenimci resimlerde belirgin bir şekilde kullanılması her şeyi bir hava mekânı içinde algılamamızı sağlamaktadır. Ufuk düzlemindeki belli noktalara bağlı kalan çizgisel perspektif anlayışı yerini bu resimler ile birlikte atmosferik perspektif anlayışına terk etmektedir.

Quattrocento döneminden beri süregelen ama izlenimciler ile bir anlamda son bulan çizgisel perspektif kullanımı ile “görülen gibi” kılınmaya çalışılan bir

mekân anlayışı batı resminin geleneksel kurallarının temel ve değişmez bir prensibi olmuştur. Bu prensibin değişmez oluşunun yegâne sebebi ise yaşanan dünyayı ve nesnel gerçekliği olduğu gibi kavramak ve yansıtmaktır. Bu geleneksel mekân anlayışı, temelde hiçbir değişiklik olmamasıyla birlikte sanat tarihinin her döneminde resmin hiyerarşik düzeni içerisinde farklı değerler alarak, kimi zaman resmin bütüncül yapısını koruyan, kimi zaman ise fon ve form ilişkisini vurgulayan bir biçimde varlığını sürdürmüş ve gelişim süreci içerisinde kaçınılmaz sonuna doğru yol almıştır.

Geleneksel anlamda mekân anlayışını benimseyen o dönem sanatçıları doğanın kendisine her yönüyle bağımlıdır. En ufak bir objeyi ele alış bile doğanın ona sunduğu gibidir. Bu bağlamda sanatçı için geriye kalan ise sunulan güzellikleri keşfetmek, ona doğru yaklaşmayı bilmek ve tekrar sunmak, bir anlamda gün ışına çıkarmaktır kuşkusuz.

Bu noktada şu soruyu sormak gerekmektedir: İç benliğinin belli belirsiz varlığını, nesnel gerçeklik içinde gördüklerinin ardındaki gizemi, hayallerinin, fantezilerinin, korku ve sevinçlerinin bir yumak halinde var olduğu iç dünyasını keşfetmek için yola çıkan bir gerçeküstücü sanatçı, bütün bu değişkenleri açığa vurmak için neden bu temel prensipleri kullanmasın? Elbette ki geleneksel obje ve mekân kurgusu anlayışının, gerçeküstücü düşünce ile ters düştüğü zaman zaman bir tuvalin sadece düş kaydı amacıyla kullanılmasını, sanrıların, acayıpliklerin, tuhaf yaratıkların bayağı bir şekilde ele alınarak dünyevi gözle görünür kılınmasını sağladığı da bir gerçektir. Özellikle kimi oneirik sanatçılar bu tehlikeli bayağılık sınırları içerisine girmekle burun buruna kalmışlardır. Geleneksel resim kurallarının gerçeküstücü üslup içinde yarattığı bu açmaz o dönemde pek çok ateşli tartışmaların doğmasına da sebep olmuştur. Oysaki tüm açmazlara karşın de Chirico geleneksel resim anlayışını dönemin bu konudaki her türlü karşıt ya da destekleyici tartışmalarına aldırmadan en etkin biçimde kullanmış, sayısız sanatçıya üslup ve düşünce bazında öncülük ederek metafizik resmin kurucusu ve öncüsü olmuştur.

De Chirico bir ressam olarak oldukça etkilendiği çağdaşı Giorgio Morandi hakkında görüşlerini belirttiği bir yazısında geleneksel resim kuralları ile ilgili tavrını açıkça dile getirmiştir. Yazısında geleneksel resmin prensiplerinin, beraberinde bunu oluşturan geometrik alt yapı ve mekân anlayışının resimdeki her büyük güzelliğin ve her derin melankolinin yansıması için temel olduğunu belirtmiştir. Çizgisel perspektif prensiplerini kendi üslubu içinde bu kadar önemli bir konuma yerleştiren de Chirico'nun karşıt görüşlere pek de kulak asmamasının sebebi, perspektifi ölçülebilir bir uzam kavramı olarak gören mühendis bir babanın oğlu olması değildir elbette. (Resim 5.1.1)



Resim 5.1.1 G. de Chirico , Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, 1914.

Çocukluk yıllarını tarih kokan, antikitenin beşiği Yunanistan'da geçiren ve aynı zamanda geleneklerine bağlı, ülkesi İtalya'nın geçmişine hayranlık duyan bir sanatçıdır karşımızda duran.

Resim eğitimini aldığı Münih'in sanatçının resmine biçimsel bir katkıdan çok içeriksel açıdan etki ettiği söylenebilir. Münih'te aldığı eğitimin özellikle de Arnold Böcklin'e olan hayranlığının onun kültürel, görsel ve düşünsel gelişimine önemli katkılarda bulunduğu da tartışmasız bir gerçektir. Almanların karamsar dünya görüşü birebir olarak de Chirico'nun eserlerinde göze çarpmaktadır. Ayrıca Almanya'daki öğrenim yıllarında düşüncelerinden oldukça etkilendiği Nietzsche ve Schopenhauer gibi düşünürler sanatçının resimlerindeki temel düşünce ve temaların oluşumunda yokluk ve boşluk kavramlarında yoğunlaşan tinsel dünyasının yapılanmasında önemli rol oynamışlardır. Ancak temelde sanatçının bu kadar geleneksel resim kalıplarına bağlılığından söz ederken bir yanılgıya da düşmemek gerekmektedir. Aslında de Chirico her ne kadar ilk bakışta tipik çizgisel perspektif kurallarına bağlı, Rönesans dönemine ait bir derinlik-düzlem anlayışı benimsiyor gibi görünse de, kullandığı farklı ufuk düzlemleri dolayısıyla perspektifle ve görünürde sonsuzmuş izlenimi yaratan boşluklarla, geleneksel görme alışkanlıklarını da bozmuş, deforme etmiştir. De Chirico ilk çağ Yunan ve Roma kültürüne özlem duyan bir sanatçı olması ile birlikte dönemin koşullarına hem bir sanatçı hem de bir birey olarak kayıtsız kalmamıştır. O aslında döneminin sanatçısında eksik gördüğü mimari duyarlılığı resim sanatına yeniden yerleştirmek, bir Rönesans sanatçısının tavrı kadar belirgin olamasa bile günün koşul ve prensiplerine uyarlanmış şekliyle uygulamak gerektiğini savunuyordu. Bu tavır aslında kendi arayışlarının temelini oluşturan bir düşüncedir. Onun resimlerinde antik çağlardan gelen, beraberinde hayaletlerini de getiren mimari öğeler modern yaşamdan neredeyse rastgele seçilmiş gibi duran nesneler ile hiç alışılmamış, boş mekânlarda bir araya gelirler. Günlük yaşamından, sıradan bilindik nesneler, onları görmeye alıştığımız ortamlarından sanki bir zaman makinesi aracılığı ile alınmış, metafizik bir mekâna, adeta antik bir tiyatro

oyununun dekoru gibi kurgulanmış boş mimari yapıların önüne, tıpkı Raphael'in Meryem ve Çocuk İsa'sını bir manzara önüne yerleştirmesi gibi rahatlıkla yerleştirilmiştir.(Resim 5.1.2) Neredeyse her kompozisyonundaki mekânların değişmez elemanları kemerler, revaklar, kuleler ve antik heykellerin önüne kimi zaman bir eldiven, bir enginar, bir demet muz kimi zaman çeşitli ölçüm aletleri, terzi mankenleri yerleştirmiştir.



Resim 5.1.2 G. de Chirico, Düşsel Dönüşüm, 1913.

Bu kompozisyonlarındaki fon ve form ilişkisi, bir başka deyişle “çelişkisi”, sanatçının güçlü biçimci tavrı ile biz izleyenleri tedirginliğe, kararsızlığa ve açmazlara sürüklemekle beraber kendi düş ve gizem yollarına davet eder. Tanguy’u, vitrinde gördüğü resmine yakından bakmak için boynunu kırma pahasına otobüsten atlatan ve resme başlatan, Delvaux’yu derinden sarsan ve bir ömür boyu etkisinde bırakan, Magritte gibi neredeyse hiçbir çağdaşı sanatçıyı beğenmediğini söyleyen bir sanatçıya onun hakkında methiyeler düzdüren hep bu güçlü çelişkidir. Bu gibi etkileşimler, De Chirico’yu bu konuda bir öncü konumuna getirmesinden öte bahsi geçen sanatçılara onu çok önem verdiği mimari duyarlılığı da kazandırmıştır.

Dönemin Dadaist ve Fütürist dalgalanmalarına kapılmadan, özellikle o dönem sanatçılarının resimlerinde sıkça görülen ışıklı, belirsiz ve patlamalarla dolu resim anlayışını farklı bir yapıya büründürerek, duranlığın, tekinsizliğin ve sessizliğin derinden hissettirildiği ve bir bütünlük içinde

kotarıldığı metafizik resimler üretmesi sanatçının özgünlüğünden kaynaklanmaktadır.

“... De Chirico’nun resimlerinde kullandığı sıcak renkler ve tanıdık ikonlar, aldatıcı bir biçimde huzur veriri. Değişken perspektif çizgileri, hayali iç ve dış mekânlar, antik imgeler ile yeni başlayan yüzyılın endüstriyel silueti arasındaki bağ, hem şaşırtıcı hem de anlaşılmaz bir biçimde tanıdıkır. Bu mekân algısı tıpkı bir şehirde kaybolmak ya da bir yabancıнын evinde dolaşmak gibi bir izlenim uyandırır. Boş meydanlar, gölgeli sıra kemerler, yalnız heykeller sabahları hatırlanmayan ürkütücü rüyaların kalıntıları gibidir. De Chirico’nun en standart natürmortları bile bu anlamda sarsıcı ve etkileyicidir.”¹³

De Chirico’ya göre sanat, onu her türlü genellemeler, alışkanlıklar, kabullenilenler ve en önemlisi antropomorfik bir yapılanmadan kurtararak özgür bırakır. Buna rağmen onun oneirik gerçeküstücülüğünün temalar son derece dünyevidir. Korku, ümit, kararsızlık, kaygı, mutluluk gibi duyguları ve bir çok insani değeri içinde barındıran bir sanatçı olarak De Chirico, tüm çağdaşları gibi, nesnel dünyaya geleneksel bir bakış açısından daha farklı bir düzeyde yaklaşma ve alışıla gelmiş reflekslerden uzak durmanın yollarını aramıştır. Ama bu tavır onun geçmişe olan bağlılık ve öykünmelerine gem vurmamış, hatta onu, çağdaş bir gözle geçmişin tüm yaratılarını, kendi imgelem dünyası ve kurgusu içine yapmacıksız ve özgün bir biçimde kaymayı başaran nadir sanatçılar içine sokmuştur. Onun resimlerinde düş ve bellek, geçmiş ve şimdiki zaman, bazen de kehanet gibi duran gelecek, aynı mekân kurgusu içinde birbirlerine son derece yakın öğeler olarak görünürler. Geçmişten kopup gelen anılar ve hayallerle, farkında bile olmadığımız, belki de değersizleştirdiğimiz “ gündelik” nesnelerin yarattığı keskin çelişki ve bundan ortaya çıkan haz onun resimlerinde en üst seviyeye ulaşmıştır. Tarihin başlangıcından süre gelen, tekrar tetiklenmeye çalışılan garip, ürpertici ama artık soğumuş duyular ile sanki everenin anlamsızlığını

¹³ P.BALDACCİ-J.JENNINGS, **The Metaphysical Period**, 224

kanıtlarmış gibi karşımıza dikilen, en yakın düzlemde yüzümüze bakan, bulunduğu mekâna yabancı, ardındaki gizemi cevaplamaya çalışan nesneler, adeta bambaşka bir varoluşu tanımlamaktadır. Bütün bunlar ise De Chirico'nun etkilendiği düşünürlerin kafasını devamlı olarak kurcalayan soruların cevabını bulma çabası gibidir sanki.

De Chirico, tüm bunları oluştururken bize tarihi güzellikleri ve estetiği sunmak çabası içinde değildir. İlkçağ Yuna ve Roma'sını düşleyen bir sanatçı kimliğinde, zihninde ve anılarında yüceltilmiş belki de kutsallaştırılmış mekânların yansımalarını ortaya çıkarmış, adeta kendi kendisini bir hipnoz seansına sokar gibi çocukluk anılarını (mühendis babasının ölçüm aletleri ve eşyaları, kendi oyuncakları, topları... v.b.), zihninde bir an belirip kaybolanları, bu metafizik mekânları bir dekormuşçasına kullanarak geri getirmeye, yakalamaya çalışmıştır. Bununla birlikte, resmin arka planına,



Resim 5.1.3 G. de Chirico, Ariadne, 1913.

uzaklar, kulelerin, antik kemerlerin arkasına, nereye gittiği meçhul, silüetleşmiş bir tren yerleştirerek, bir birey ve duyarlı bir sanatçı olarak, döneminde yaşanan toplumsal olaylara karşı duyduğu tedirginlik ve kaygıları betimlemiştir.(Resim 5.1.3).Bu kara tren, tıpkı onda biraz daha ön bir

düzleme yerleştirdiği dev saatler gibi, tamamıyla yaşanan anın ve geçiciliğin simgeleştirilmiş bir siluetidir. Kara tren, resmin mekânsal kurgusu içinde en arkada, fona yapışık bir biçimde sert olmayan bir leke olarak karşımıza çıkar. İçinden kaçarak geçtiği, sessizliğini bozmak istemediği, belikli kaçınılmaz bir kehanetin sonucu gibi tekrara döneceği o şiirsel metafizik mekânın dizelerinden biridir aslında. (Resim 5.1.4).



Resim 5.1.4 G. de Chirico, Montparnasse İstasyonu, 1914.

Bu şiirselliğin, resimlerde en önde duran antik büst ile aynı kaygıyı ve ruhu taşıyan kauçuk bir eldivenin birlikteliğinin yarattığı şiirsellikten farkı yoktur. Tüm bu nesneler, güneşin batması ile ait olmadıkları gibi görünen bu dünyadan aniden yok olacak ve yerlerini daha farklı bilmecelelere, açmazlara bırakacaklarmış gibi bir izlenim veririler. İşte bu De Chirico'nun yapıtlarındaki en çekici noktalardan biridir ve aslında içinde her şeyin bilincinde olduğunu açıkça hissettiren acı bir gülümseme de barındırır. Bu durum, kendi oyun dünyasını kuran ve bize istediği her türlü bilmeceyi sunan bir çocuğun tavrına da benzetilebilir. Onun özlemini duyduğu ve amaçladığı, çocukluğuna ve

atalarına ait mekânların sıradan nesne görüntüleri ile uyumluluğudur. Sanatçı bu fantastik ve kurmaca dünyasını öyle inandırıcı bir yaklaşımla sunar ki, neredeyse bu şehrin tüm planını çıkarmak mümkün gibidir.

De Chirico'nun gerçekdışından gerçeğe, gerçekten düşe doğru sürükleyen metafizik mekânlarında en çok iki öge göze çarpar: Bunlardan ilki, zamanın hareketsizce duran varlığını belirsiz bir şekilde ortaya çıkaran ve tekinsiz bir boşluk, terk edilmişlik etkisini derinlemesine hissettiren geniş meydanlardır. Yatay konumdaki bu geniş ve yüceltilmiş alanlara, biçimsel bağlamda bu alanların karşıyı gibi duran, normal ölçülerinden daha büyük olarak betimlenmiş, dikey pozisyonundaki kuleler, dev bacalar ve kemerler eşlik eder. İkinci öge ise bütün bu düş şehrinin üstünü kaplayan ve mekânı aydınlatan ışığın rengi ile tümlenmiş bir uyum oluşturan gökyüzüdür. Bu gökyüzü yeşildir. Nadiren bazı resimlerinde yeşile kaçan bir mavi olarak karşımıza çıksa da kesinlikle dünyamıza ait olamayan bir izlenimi vardır. Boş ve çorak mekânı örten yeşil gök, ancak düşlerimizde görebileceğimiz bir atmosfer sunar bize. Bu; boşluğu, aynı meydanlar gibi tekinsiz bir gökyüzüdür ve bir metafizik peyzajda kullanılabilecek en doğru fondur.

Sanat tarihinde mekân olgusu, De Chirico'ya kadar, birkaç sanatçının eserleri hariç (A. Böcklin, C.D. Friedrich), resmin hiyerarşik düzeni içinde bu kadar ön planda ve yüksek değerinde yer almamıştır. Mekân dâhilindeki her şey, gerek yatay gerekse dikey düzlemde olsun, geometrik bir yerleşim düzeni içinde kendi varlığını bize tek tek sunar ve ağırlığını hissettirir. Bu metafizik iç dünyanın keskin yansıması, aslında sanatçının iç evrenini ne kadar berrak bir biçimde çözümlediğinin göstergesidir.

5.2.Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu

Sürrealizm, 20. Yüzyıldaki fantastik eğilimler içinde, belki de, kuramsal alt yapısı, her alanda birlikte hareket eden sanatçıları, bu yönden de Sembolizm'e benzer bir karaktere sahip olması bakımından en belirgin hatta derli toplu diyebileceğimiz oluşumdur. Sürrealizm sonrası fantastik eğilimler

hiçbir zaman bu kadar dönemine bu kadar etki etmemiştir. Bu cümleden fantastik sanatın bir ivme kaybı yaşadığı ve gücünü yitirdiği gibi bir anlam çıkarmak yanlış olur. II. Dünya savaşı hemen öncesi ve sırası döneminde de sürrealizm, etkilerini neredeyse aynı güçte sürdürmüştür. Bununla beraber aynı dönemde diğerleri diye nitelendirebileceğimiz Ekspresyonizm ve Soyut, yine birçok irili ufaklı –izm’ler içinde, nispeten şekil değiştirerek, benzer üsluplar farklı başlıklar altında, benzer söylemleri söyleyerek sanat tarihi kitaplarında yerlerini almıştır. Nerdeyse Sürrealizm ile bitmiş gibi bir izlenim uyandırılan fantastik düşünce, “diğerleri” “gibi bir akımlar oluşumu içinde süregelmemiştir. Bu tespit, çok cılız birtakım hareketler dışında doğrudur ve halen geçerlidir. Bu hareketler içinde iki belirgin yapılanma vardır ve 20.yüzyılın ikinci yarısının batılı tüm fantastik eğilimlerine yön verir. Bu yüzyılda, eğer kategorize etmek gerekirse dört fantezist sanatçı kuşağı vardır: Sembolizm sonrası kuşak ve Sürrealistler birinci kuşağı- etkileri1940'lara kadar sürer-, Sürrealistlerden bayrağı devralan “Vienna School of Fantastic Realism (Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu-1947) ikinci kuşağı, ikinci kuşağın büyük etkisi altında oluşan AIO (The Society for Art of Imagination- Hayalgücü Sanatı Topluluğu) kuşağı ve son olarak bağımsız çalışan 1980 sonrası kuşağı. Yukarıda bahsettiğim yapılanmaların – Sürrealizm dışında- yüzyılın ikinci yarısına en etki edeni şüphesiz *Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu'dur* (k.1946).

Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Prof. Albet Paris Gütersloh'un “teknik öğretilerini” çok iyi uygulamış öğrencileri tarafından1946 kurulan Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu – ekol- , dönemin sanat ortamını domine eden “diğer” akımlar (Taşizm, İnformel Sanat,v.b.) arasında ilk önceleri pek öne çıkamamış bir harekettir. O tarihte henüz çok genç olan sanat öğrencileri başta Ernst Fuchs, Arik Brauer, Rudolf Hausner-içlerinde en yaşlısı-, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden tarafında kurulan grup, o dönem sürrealistlerin yeni jenerasyonu olarak gösterilmeye başlanmıştır. Hocaları Gütersloh'un onlara aşıladığı eski Flaman ustalarının hassas, detaycı, el becerisine ve güçlü bir desen anlayışına dayanan teknik, bu genç

sanatçıların eserlerinin “gerçekçi” tarafını oluşturur. Prof. Johann Muschik tarafından bir sergileri sonrası “Fantastik Gerçekçi” olarak ifade edilen üslupları, işledikleri dinsel ve gizemli konular ve sembolcü yaklaşımları oldukça dikkat çekmiştir. Gotik, erken İtalyan ve özellikle kuzeyli rönesans ustaları(Bosch, Brueghel, Dürer ve Grünewald) , yakın dönemden ise de Chirico ve Dali, bu genç fantezistleri derinden etkilemişlerdir.

I.Dünya savaşı sonrası, Freud’un felsefesi, o dönem sanatçılarını, özellikle Paris’te üretenleri oldukça etkilerken, önce bir Freudçu olan, daha sonra ondan uzaklaşan C.G.Jung’un öğretileri de II. Dünya savaşı dönemi ve sonrası sanatçılarını, özellikle Viyana’da olanları etkilemiştir. Dönemin Viyanası, savaşın tüm izlerini üstünde taşıyordu ve özellikle görsel sanatlar alanında 1920’lerden itibaren, Avusturya İmparatorluğunu yıkımı ve Nazileri büyük baskısı yüzünden, bir varlık gösteremiyordu. I.Dünya savaşı öncesi altın bir dönem geçiren Avusturya resim sanatı, iki dev sanatçısı Gustav Klimt ve Egon Schiele’nin 1918 yılında ölmeleri sonucu hızlı bir gerileme dönemine girmiştir. Uzun yıllar boyu her türlü sanatsal gelişmeden izole edilmiş Viyana, 1945 yılında ikinci cumhuriyetin kurulması ile birlikte dış dünya ile tekrar ilişkilerini geliştirmeye başlamıştır. Aynı yıl savaş nedeni ile kapalı olan Viyana Akademisi kapılarını tekrar açmıştır. Bu döneme kadar Avrupa sanat ortamı çok hareketli bir süreç geçirmiş ve geçirmekteydi.

Başta Sürrealizm olmak üzere birçok akım uluslar arası bir nitelik kazanmış, etkileri neredeyse tüm Avrupa sanatına yön vermiştir. Filtrelenmiş bir ortamda Viyana, tüm bu gelişmelerden uzak kalmıştır. 1945 yılının yazında tekrar açılan Viyana Akademisi, uzantıları savaş sonrası sanatı ve sanatçıları oldukça etkileyen sürrealizmin yeni bir merkezi haline gelmesi için uygun bir ortamdı. Her türlü yeniliğe ve özellikle geçmişinde sembolizmin en yetkin sanatçılarında bazılarını yetiştirmiş bu şehir ve okulu, bu dönemden sonra 20.yüzyıl Fantastik sanatının ikinci devresi için öncü olacak yeni sanatçıları yetiştirmeye başlamıştır. 1962 yılında 23 kişilik bir kadroya ulaşan grup Viyana’da büyük bir sergi açmış ve yarattıkları etkiyle Sürrealizmin bir

uzantısı olduğu konusunda birçok eleştirmen hem fikir olmuştur. Pierre Cabbane, sergi hakkında *The Parisian Art Review Arts*ta yazdığı yazısında; “Avusturya resmi, Fantastiği yaşayan bir sanat konumuna getirmiştir” demiştir. Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu, daha sonraları birçok sergi ile Fantastik resmin lokomotifini olmuş, 1972 yılında Japonya’da açtıkları dev bir sergi ile sanat tarihinde yerlerini almıştır. Grubun adını veren Prof. Johann Muschik’in kayıtlarında gruba dahil 60’a yakın sanatçının olduğu belirtilmektedir.

Sürrealizmin bir uzantısı olarak görülen bu grup, sürrealistlerden gerçeğe daha bağlıdır. Figüratif eğilimleri ile Dali, Delvaux ve Magritte’in izlerini taşırlar ama daha çok teknik açıdan benzerlik gösterirler. Bilincin ve bilinçaltı dünyasının ayrılmaz bir bütün olduğunu savunurlar ve bunu fantastik öğeleri vurgulayarak hatta abartılı bir biçimde sunarlar. Fantastik Realistler sürrealistlere kıyasla yüksek ve yüce konular ve kavramlar ile ilgilenirler; Savaş ve Barış, Doğa ve Kültür, Toplum, Dinler ve Mitler... Doğanın ikililik yasasını, iyi ve kötüyü dinsel ve mitsel konular dâhilinde etkilendikleri düşünürlerin felsefeleri doğrultusunda ele alırlar. Özellikle dini konular ve mitolojik figürler söz konusu olduğunda grubun kurucu üyesi Ernst Fuchs ön plana çıkar.

5.3. Yanan Çalılık Önünde Musa ve Ernst Fuchs:

Ernst Fuchs’u ilk tanımam, üniversite son sınıf öğrencisiyken oldu. Daha önceleri defalarca incelediğim “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”ni karıştırırken hiç fark etmediğim bir eseri görünce açıkça ifade etmek gerekirse dona kaldım. Bu eser “Cennet Duvarı Önünde Afrodite’nin Adası” idi. Şaşkınlığımın nedeni eserin sadece muhteşem olması değil, o dönemde resmimin mekân kurgusunun ana ögesi olan ve hâlâ sıklıkla kullanmakta olduğum “Duvar” veya “Gözleyen Duvarlar” ile yüz yüze gelmemdi. Resim, üstüne üstük benim en favori renk paletimle yapılmıştı. Türküaz ve gözlerle bezeli duvarın önünde Böcklin’in adasını anımsatan, birçok mitolojik figür ve ürkütücü

yaratıkla oluşturulmuş bir kayalık ve bu kayalığın üstünde tüm bu mekânla çelişki içinde bulunan Afrodit. Resmin verdiği anıtsal duyum bende metamorfoza uğramış bir Rönesans resmi etkisi yaratmıştı. Daha önce hiç dikkat etmediğim bu küçük imajı uzun süre inceledim ve kimin yaptığı konusunda bir araştırma yaptım çünkü elimdeki kitap onun hak ettiği kadar bilgi içermiyordu. Karşıma, o günlerde en favori sanatçılarımdan, hatta kendime usta olarak belirlediğim ustaların “Ustası” çıktı: Henüz 16 yaşında iken tüm bir Fantastik Resmin geleceğine yön veren oluşumu başlatan Ernst Fuchs (1930-).

Yahudi bir baba ve Hristiyan bir annenin çocuğu olan Fuchs, 1930 yılında Avusturya’nın Viyana şehrinde doğmuştur. Ülkenin Naziler tarafından 1938’de kuşatılması ailesinin dağılmasına neden olmuştur. Babası Şangay’a kaçmak zorunda kalmış, annesi ve küçük Fuchs bir Nazi kampına sürgüne yollanmıştır. Oğlunun hayatını kurtarmak isteyen anne onu vaftiz ettirmiştir. Bu olay onun gelecek yaşamı ve eserleri için son derece önemli bir etken olmuştur. Çok küçük yaşlarda yeteneğinin keşfedilmesi birlikte desen ve heykel çalışmalarına başlatılmış ve Viyana Akademisi’ne kabul edilene kadar bir çok sanatçıdan ders almıştır. Gotik, Rönesans ve özellikle Flaman ustalar duyduğu hayranlık onun teknik yönünü oldukça etkilemiş, resimlerindeki detaycı, ince işçiliğin gelişmesine neden olmuştur. Bu üslubun gelişiminde Akademideki hocası Albet Paris Gütersloh’un katkısı ve desteği çok önemlidir.

Kendisini her zaman bir Musevi olarak gören sanatçı, eserlerinin çoğunda eski lahit, İncil ve ilgi duyduğu diğer dini temaları, yunan mitolojisine ait konularla yoğurarak işlemiş, kimi zaman ise ölüm, cinsellik ve yer altı yaratıklarını ele almıştır. En belirgin özelliği tek bir resimde birçok farklı temayı beraber işlemesi ve mistik bir sembolizm etkisi yaratmasıdır. Bu özelliğini çoğu eserinde görürüz. “Yanan Çalılık Önünde Musa” -*Moses Before the Burning Bush* (1962) bu anlamda iyi bir örnektir.



Resim 5.3.1 Ernst Fuchs, Yanan Çalılık Önünde Musa, 1962.

Fuchs, resimlerinde mekân olgusuna çok önem verir. Etkilendiği tüm ustaların ona kazandırdığı en belirgin öğretisi sadece teknik değil, resimlerinde yaratmak istediği mistik atmosferin tüm ağırlığını çeken mekânın önemidir. Resimlerinde kullandığı tüm fantastik figürlerin yarattığı çelişkili duyum, mekânlarında da hissedilir. Çoğu zaman ele aldığı konularda, kahramanlarını alışılmışın dışına taşıyarak, abartılı diyebileceğimiz hayali mekânlara yerleştirir. Mekânlarındaki fantastik kurgu, kimi zaman figürlerinde gösterdiği tavırdan daha mistik bir izlenim taşır. Yaratmak istediği çelişki, tıpkı de Chirico'da olduğu gibi figür- mekân ilişkisinde yatar. Mekân onun resimlerinde sadece bir mekân değil, ilham aldığı tüm ustalarını eserlerindeki gibi resmin neredeyse tüm içeriğini sunan bir öznesidir.

“Yanan Çalılık Önünde Musa” adlı eseri sanatçının en tanınmış kompozisyonlarından biridir. Sanat tarihi boyunca birçok sanatçı tarafından işlenmiş bir konuyu, tıpkı kendisi gibi Yahudi kökenli olan Marc Chagall (1887-

1985) (Resim 5.3.2) gibi kendine özgün bir dille ele almıştır. Küçüklüğünde beri hep ilgisini çeken dini konular onun elinde bambaşka bir evrene aitmiş izlenimini uyandırır. Hayatı boyunca iki din arasında olmanın etkisini eserlerine yansıtmış olan sanatçı bu resminde bir kendini öğretileri ile çok etkileyen üçüncü dinin; Budizm'in etkilerini de belirtir.



Resim 5.3.2 Marc Chagall, İncilin Mesajı, 1960.

Resmin konusu Eski Ahit'in, Hz. Musa'nın Mısır'dan göçünü anlatan ikinci kitabı Exodus'un 3. bölümünden alınmıştır. Konu kısaca şöyledir: Genç İsrail oğlu Musa; firavunun zulmünden kaçmak için üvey babası tarafından çoban kılığına sokulur. Üvey babasının koyun sürüsü ile yola çıkan Musa, sürüyü otlatırken Tanrını Dağı'na gelir. Birden önündeki çalılıklardan alevler yükselir ama çalılık yanmamaktadır. Ateşin tam ortasında Tanrının bir meleği belirir ve onu çağırır. Korku içinde uzaklaşmak isteyen Musa'ya seslenen melek ondan sandaletlerini çıkarmasını, bu kutsal topraklara basmasını söyler. Melek, Musa'ya Tanrını tüm İsrail oğullarını babası olduğunu ve bunu tüm nesillere söylemesini ister.

Fuchs'un bu eserinde eski usul hayali bir düşüncenin modern bir resim anlayışı içinde korunduğunu görürüz. İlk bakıldığında resim geleneksel bir izlenim verir. Bunun sebebi sanatçının diğer çalışmalarında gözlemlediğimiz deforme figür ve mekânları burada kullanmamasıdır. Ele aldığı konunun ilk örneklerine sadık kaldığını düşünebiliriz (Resim5.3.3).



Resim 5.3.3 İncil'den bir alıntı, Yanan Çalılık Önünde Musa.

Bu izlenimi bizde uyandıran en belirgin öge Musa figürünün Gotik bir üslupta tasvir edilmesidir. Bir ikonadan alınmış gibi duran bu figürün yanında Buda'nın devasa ama saydam yüzünü fark ederiz. Resmin sol tarafında, yanan, Musevi sembollerden biri olan yedi kollu şamdanın arkasında Tanrı

figürünü, Hindu ikonografik figürlerdeki gibi dört kollu ve dini törenlerde yapılan sembolik el hareketlerini yaparken görürüz. Be eserde en belirgin özelliklerden biri farklı kültürlerin kutsal sembollerinin yan yana betimlenmesidir. Bu kutsal semboller sadece geleneksel yönden bir çağırışım yapmaz, kompozisyonda hiç umulmadık yollarla bir araya getirilip birleştirilir. Bu birleşim bizi kutsallığın anlamı üzerinde, eskimiş formların anlamlarından öte, daha kapsamlı, yeni ve yaratıcı bir şekilde düşünmemizi sağlar. Sürrealistler bilindik, günlük objeleri kendi bilinçaltının hayali sembolleri haline getirerek alışık olmadığımız tuhaf bir şekilde yan yana kullanırlarken, Fantastik Gerçekçi sanatçılar, yaratıkları hayali sembolleri oluştururken, toplumların ve farklı kültürlerin ortak bilinçaltındaki gizli anlamlardan faydalanmış, bunları bileşik bir konumda yan yana getirerek daha genele yayılan, çelişkili bir etki sağlamışlardır.

Bu farklı kültürlerin sembollerinin yan yana getirmesi sayesinde, Fuchs, bu eski ortak bilinçaltı katmanlarının kutsallık anlayışını, bizim çağdaş bilinç düzeyimize yükseltmeyi başarır. Sanatçını resminde sadece kutsal sembolleri bir arada değil, eşine az rastlanır bir biçimde iki farklı mitsi hikâyeyi aynı anda betimler. Eserde Yehova 'nın Hz. Musa'ya kendini göstermesi ile aynı anda Buda da kutsal bir ışık içerisinde belirir. Doğu ve batı öğretileri bir aradır. Buda, iyilik ve erdemlilik öğretisi yani Dharma ile tüm bir doğu halkını, tıpkı batı halkının, Musa tarafından elindeki On emirle kutsanması gibi kutsar. Her ikisi de tüm dünya için aynı değerli ve kutsal şeyleri ifade eder. Dharma ve On emir bir aradır. Fuchs'un kompozisyonundaki bu birliktelik en az olayın kendisi kadar gizemli bir mekânda bir araya gelir. Diz çökmüş Musa'nın ayak bastığı topraklar Mısır topraklarıdır ama Filistin çölünü anımsatır. Çalılıklar belirsizdir ve sanki tüm resim yanıyormuş gibi izlenim vardır. Tüm resim yanan çalılığın kendisidir. Resmin en arka düzleminde ise yıkık, hangi kültüre ait olduğu belirsiz bir yapı vardır. Tanrı tarafından yıkılmış olan Babil kulesini anımsatan bu yapı Buda'nın tacındaki taşlarla vurgulanır. Babil kulesinin Musa ile aynı mekânda betimlenmesi oldukça ilginçtir. Tevrat'ta ve İncil'de bahsi geçen bu yapının

Mezopotamya'da olduğu yazılıdır. Diğer bir dinin kutsal kitabı olan Kur'an da ise Babil kulesinin Hz.Musa'nın yaşadığı topraklarda, yani Mısır'da inşa edildiğinden bahsedilir. Dolayısı ile Fuchs aynı resimde dört farklı dine ait birçok kutsal sembol, figür ve anlatıları anında bir biçimde buluşturmuştur. Sadece figürlere yüklediği anlamları farklı katmanlarda sunmakla yetinmemiş, resmin mekânını da bu katmanlara yerleştirerek bizde bilinçaltımızı tetikleyen bir kararsızlık duygumu uyandırmaktadır. Ernst Fuchs, hem teknik beceri hem de resimlerindeki derin söylemler bağlamında genç kuşak fantezistlere ilham kaynağı olmuş bir sanatçıdır. Öğrencileri ve ondan ilham alanlar arasında günümüz Fantastik Resim sanatına yön veren H.R. Giger, Mark Ryden, Robert Venosa, Victor Safonkin, Mati Klarwein, De Es Schwertberger, Isaac Abrams ve oğlu Michael Fuchs gibi sanatçılar vardır.

5.4. Zdzislaw Beksinski ve Yıkım Resimleri

Metnimin konusunu belirlerken lisans öğrenciliğimden bu beni en çok etkileyen sanatçıların eserlerindeki en gizemli öğelerini, yarattıkları fantastik mekânları ele almanın, onları daha iyi kavramamı sağlayacağını düşündüm. Bu benim için bir kazançtı. Bununla beraber bence en değerli ikinci kazancım araştırmalarım sırasında, daha önceleri adına hiç rastlamadığım bir sanatçıyı, katıksız bir fantastik resim ustasını, Zdzislaw Beksinski'yi keşfetmem oldu. Bu benim için çok geç ama etkili bir tanışma oldu. Fantastik resmin günümüzde kötü örnekleri yüzünden kötüye çıkmış adını bir peygamber gibi bertaraf edecek gücü ve içtenliği eserlerinde hayranlıkla gördüm. Geç tanıştım çünkü ciddi bir kitap alıcısı olmama rağmen fantastik temalı hiçbir yayında adı geçmiyordu. Sanatçı ve eseleri hakkında iştahla bilgi ve belge ararken bu gecikmiş randevu'yu sadece benim değil neredeyse tüm dünya'nın yaşadığını fark ettim. Ernst Fuchs ile aynı kuşaktan olan sanatçı, ne yazık ki çağdaşı gibi uluslar arası bir şöhrete ve hak ettiği ilgiye kavuşamamıştır.



Resim 5.4.1 H.R.Giger, Böcklin'e Saygı, 1977.

20'li yaşlarımda hem kullandığım teknik hem de en favori bilim-kurgu filmlerim olan “Alien-Yaratık” serisinin ve sinema tarihinin en ürkütücü başaktörünün tasarımcısı H.R. Giger'ın (1940-) tam bir hayranı idim. Giger'ın teknik becerisi ve biyomekanik işlerini (Resim 5.4.1) incelemek benim için tam bir şölendi. Çirkin hatta çoğu kimse için tiksindirici olanın bir ustanın elinde güzel olabileceğini onda keşfettim. Çirkin Estetiği kavramını, çirkin olanın cazibesini sanat tarihi boyunca birçok sanatçının ele aldığını ve kullandığını biliyoruz. Şeytan ve onun türevlerinin estirdiği korku, kötülük, çirkinlik, tekinsizlik gibi kavramlar, daha ilk çağlardan beri gerçeğin öteki yüzünü göstermeye, bunu bir bütünün olmazsa olmaz parçası olarak iyiliğin, doğrunun ve güzelliğin karşısına dikmeye çalışan sanatçıların bilinçaltında hep başköşededir. Günümüzde tüm bu aykırı gibi duran kavramlar iç içe girmiştir. Şüphe, tedirginlik ve korku, günümüz insanının ara sıra değil, sürekli üstünde taşıdığı duygular olmuştur. Giger'ın yarattığı çirkin “şeyler”

bizi artık ürkütmez, tam aksine bizde yarattığı duyumlar sayesinde farklı bir estetiğin zaferini müjdeler. Bir gencin odasının duvarına “Alien” filminin posterini yerine 17. yüzyıl bir Flaman natürmort’u asarken görürsek, işte tedirginlik o zaman başlar! Buna karşın Alien posterinin yanına Böcklin’in Ölüler Adası’nın posterini asılı görmemiz bizi neden şaşırtmaz?

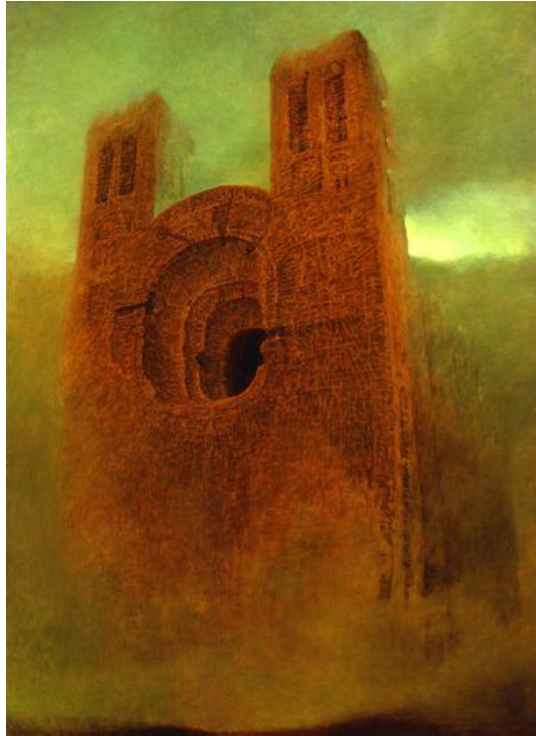
H.R.Giger benim için her yönde önemli bir sanatçıydı ve halen öyledir. Metnimin konusunu belirlerken bu sayfaları ona ayırmıştım, ama bu Zdzislaw Beksinski ile tanışmamdan önceydi. De Chirco’nun eserlerinde daha yumuşak bir biçimde duyumsadığım gizemli hava ve bilmecelele dolu ortam, Beksinski’nin işlerinde tehdit edici ve uğursuz bir görünümde karşıma çıktı. Onun resimlerinin bende yarattığı etki, bir gökdelenin yanına gidip, dibinden yukarıya bakmakla ve bunun oluşturduğu yücelik ve tedirginliğin etkisi ile aynıdır.

Zdzislaw Beksinski 1929 yılında Polonya’nın Sanok kasabasında doğdu. Çocukluk yıllarını II.Dünya savaşı’nın en ağır şekilde hissedildiği ve en acı olayların yaşandığı bir ortamda geçirdi. Savaş bitince babasını zoru ile mimarlık okumak üzere Krakow’da bulunan bir üniversiteye gitti. Hiç istememesine rağmen bir inşaat sitesinde şef oldu. Bu yıllar onun için çok sıkıntı vericiydi. Mesleğini bıraktı ve 1958 yılında fotoğrafa yöneldi. Çektiği fotoğraflar çok rahatsız ediciydi ve geleceği hakkında ipuçları veriyordu. Daha sonra farklı malzemeleri kullanarak heykeller yaptı. Sanatında fantastik eğilimler giderek belirginleşmeye başladı. Bu dönemlerde resim de yapmaya başladı ve 1964’te açtığı ilk sergisinde tim eserleri satıldı. 1970 yılında tamamen resim yapmaya ağırlık vermeye başladı. Bu aynı zamanda 20 sürecele fantastik döneminin de başlangıcıdır.

Önceleri soyut çalışmalar yapan sanatçı neden birden böyle bir eğilime girdiğini kendisi dahi açıklık getiremez. Fakat gerçek olan şey bu dönem onu en verimli ve kariyerinin en önemli dönemidir. Fiber plakalar üzerine yaptığı resimlerdeki detaycı tavır inanılmazdır. Resimlerini, etkilendiği açıkça belli olan Ernst Fuchs gibi saplantılı bir şekilde titizlikle oluşturur. Bu üslup onun

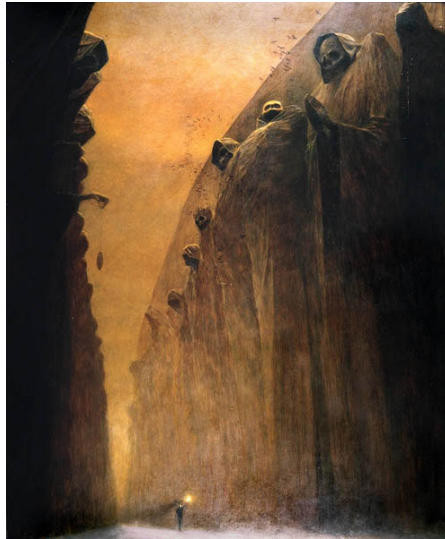
en belirgin teknik özelliğidir. Beksinski, bir ressam olarak gelişiminin üstünde en etkili ustaların Böcklin ve William Turner olduğundan bahseder. Ama onun yürüdüğü yol daha ıssızdır. Özellikle Turner'ın mistik ışığının izleri, Beksinski'nin resminde, yarattığı fantastik peyzajların büyülü atmosferinde kendini gösterir. Beksinski'nin mekânlarını aydınlatan ışık yalın ve güzel olması ile birlikte gizemlidir de.

Kaynağını ne olduğu belirgin olmayan ışık geleceğe ve geçmişe dair izleri taşır. Bütün resimde elle hissedilecekmiş gibi yoğun bir sis etkisi yaratan ışık, kompozisyonların çoğunda ufuk düzlemini, tıpkı F.Khnopff'un İssız Meydanındaki gibi yok eder ve anıtlasmış formlarının gücünü daha da yükselmek için derinliği siler, arkasında birçok bilinmezi saklayan bir duvarmış gibi fonlaşır. Sıcak renklerle bezenmiş ışığın parıltısı, mekânda yarattığı etkiyle bizi kararsızlığa sürükler. Bu turuncu atmosfer bir gün batımının kırılğan parlaklığından mı yoksa apokaliptik bir cehennemin alevlerinden yansıyan bir etkiyle mi oluşur? (Resim 5.4.2)



Resim 5.4.2 Zdzisław Beksinski, Katedral, 1994.

Bazen arkasından bazen de üstünden aydınlatılan çarmıhlarda yatan gizem orada kimin asılı olduğu değil, ne olduğudur. Resimlerinin ortasından yükselen yapılar kayıp bir geçmişin kalıntılarıdır yoksa belirsiz geleceğimizin önceden beliren yapılarıdır? İssız ve çürümeye yüz tutmuş gibi duran mekânlardan göğe yükselen Beksinski'nin kuleleri ve Katedralleri tamamen boş ve terk edilmiştir. Kimler ya da neler olduğu konusunda bir fikrimizin olmadığı formlarla örülü kulelerin arkasında yükselen kasvetli binaların birkaç penceresinde birilerinin ya da bir şeylerin sessiz varlığını işaret eden ürkütücü ve tekinsiz bir ışık süzülür. Öyle bir yerde yaşanabilir mi? Tanıdık bir cisim, bir televizyon anteni gözümüze çarpar ve bu varlıkların sanki bizimle bir iletişim kurma çabasının simgesiymişçesine, cılız, her an devrilecekmiş gibi karşımızda göğe yükselir. Bu anten günümüz teknolojisinin, daha doğrusu günümüze ait her şeyin kalıntısıdır. Büyük bir yıkım sonrası, geçmiş, unutulmuş yaşanımları, kaybolan anıları geleceğe taşıyan bir kalıntı... Karşımızda duran tüm bu manzara kıyamet sonrası bir görünümüdür ve Beksinski'nin tüm fantastik dönemi kompozisyonlarında derinden solunur. Yerden yükselen Taş Anıt neyi işaret eder? Bu anıtsal forma bakarken duyumsadığımız gizem, onun bize işaret ettiğini düşündüğümüz anlamları biçimlendiremememizden mi kaynaklanmaktadır?



Resim 5.4.3 Zdzisław Beksiński ,Işık, 1992.



Resim 5.4.4 Zdzisław Beksiński, 1980.



Resim 5.4.2 Zdzisław Beksiński, Kurt, 1978.

Aslında böyle bir anlam yoktur, sadece onu hissediş vardır ve bu bizde karasızlık duygusunu sürekli kılar. Gerçekliğin yatay düzleminden yukarı, sisli bir göğe yükselen bu monolit bilmecenin bir manası veya sembolize ettiği hiçbir şey yoktur ama her şeyi ifade eder. A. Einstein bu duyumu çok iyi özetler; “ Deneyimleyebileceğimiz en güzel şey gizemin ta kendisidir”.



Resim 5.4.5 Zdzisław Beksiński, Mavi Çarmıh, 1994.



Resim 5.4.6 Zdzisław Beksiński, Kule, 1982.

René Magritte kendi resimlerli için şunları söylemiştir; “ Bir resme sembolik anlamlar bulmak için bakanlar, ondaki şiirselliği ve gizemi yakalamakta başarısız olurlar”. Bu, Beksiński'nin de tamamen katılacağı bir düşüncedir. Beksiński, yaptığı konuşmalarda her fırsatta resimlerinin bir anlamı

olmadığını sadece güzel resimler yapmaya çalıştığını ısrarla söyler. Onun resimlerini gören insanların, bu resimlerdeki esrarı çözmek ve bir anlama kavuşturma çabaları doğal karşılanmalıdır. Ama bu boşuna bir çabadır. Fantastik resmin her ögesini sonuna kadar kullanan bu resimlere sadece yarattığı etkileri duyumsamaya çalışarak yaklaşmak en doğrusudur çünkü yukarıda sorduğumuz birçok sorunun cevabını bu resimlerin yaratıcısı dahi vermiyor. O nasıl sadece hissederek üretiyor ise bizde sadece hissederek yaklaşmalıyız bu eserlere. İşte bu fantastiğin tam da kendisidir

“Resimlerimdeki olayların ne anlama geldiklerini sormak asıl meseleyi kaçırır. Açıkça bizzat kendim de bilmiyorum, dahası ilgilenmiyorum da.”¹⁴

“Anlam bana anlamsız gelir. Semboller hiç umurumda değil ve ben hiçbir hikâye tasarlamadan sadece resmimi yapıyorum.”¹⁵

“Yalnızca hayallerimin fotoğraflarını çekiyorum” diye açıkladığı fantastik dönem resimlerinde var olan, üstlerine hiçbir anlam katmadan betimlemeye çalıştığı rahatsız edici imgeler, kıyamet sonrası evrenin son derece ayrıntılı işlenmiş ölüm, yıkım, iskeletlerle dolu mekânlar, çöller ve deforme figürlerle dolu sahneler - her ne kadar sanatçının bize empoze etmeye çalıştığı “anlamsızlık” edinimi düşüncelerimize etki etse de - yarattıkları izlenimlerle her türlü anlamı içeren çelişkili duyumlar sağlarlar.

Zdzislaw Beksinski’nin inzivaya çekilmiş gibi mütevazı yaşamı, 1999 yılında oğlunun öldürülmesinden 6 yıl sonra, 2005 yılında, oğlu ile aynı kaderi paylaşır gibi bir cinayete kurban giderek sona ermiştir.

¹⁴ MORPHEUS, **The Fantastic Art Of Beksinski**, 55.

¹⁵ MORPHEUS, **The Fantastic Art Of Beksinski**, 58.

6. SONUÇ

Fantastik Sanatın Sanat Tarihi içindeki var oluş biçimi, yetenekleri bir türlü değer görmemiş, ama sabrından bir şey kaybetmemiş bir sanatçının dramatik durumuna benzer. Sanatın kaydedilmiş süreci boyunca hep geri planda duran, varlığını bazen bağımsız, bazen ise kimi dönem ve akımlara bağımlı biçimde koruyan bu hayal sanatı, ona sadık sanatçıların eserleri ile her zamanın sanatıdır.

Bu sanatın emektarları, yüzyıllardır, yaşadığı dönemlerden “farklı” olarak ele alınmış, ayrı tutulmuş ve çağdaşlarının “düzenlerine” doğal olarak dâhil edilmemiştir. Bosch farklıydı, Bruegel’de öyle. Çünkü eleştirmişlerdi. Goya farklı olmayı sanatçı duyarlılığı ve sorumluluğu ile kendi seçmişti. Caspar David Friedrich, tekinsiz mekânlarını romantik bir üslupla oluştururken farklılığından bir şey kaybetmemişti. Blake, Böcklin, Fuseli , her insanın uzak durmaya çalıştığı her şeye cesaretle yaklaştıkları için farklıydılar; Korkularımız, görmek ve yaşamak istemediğimiz, kayıp geçmişimiz ve belirsiz geleceğimiz,... ölümümüz. Tüm bunlarla kim cesurca yüzleşir? “Farklı” sıfatı burada doğru bir anlam kazanıyor. Burada ismini saydığım ve saymadığım birçok fantezist sanatçıyı, çağdaşlarından ayıran en belirgin özellik, dönemlerinin “iradelerine” ve beklentilerine karşılık vermemeleri ve çoğunlukla pasif bir direniş gibi görünen muhalif duruşlarıdır. Hiçbir fantezist, döneminin en zengin ve popüler sanatçısı olamamıştır. İnsanların yüzleşmek istemediği konular ve görüntülerle uğraşanlar zaten tercihlerini yapmışlardır. Popüler ve zengin olmak bir yana toplumun her tabakası tarafından bir biçimde o veya bu sebeple dışarıda tutulmuşlardır. Halkın fantezistlere yönelik deli, çılgın, hasta yakıştırmaları, toplumun daha üst tabakalarında, dönemlerinin entelektüel hatta sanatçı kitleleri tarafında da “boş” ve “anlamsız” işlerle uğraşanlar şeklini alır. Eğer sanatı bir köye benzetirsek, fantezistler, köy ahalisi tarafında ciddiye alınmayan ve dışlanan, köyün delisidir.

Fantastik Sanat uzun ömrü boyunca sadece sanatçıların üslupları içinde bazı farklılıklar göstermiş genel olarak hem teknik hem de ele aldıkları konular bağlamında kendine hep sadık kalmıştır. 20.yüzyıl fantezisti Fuchs, tıpkı ustaları Flaman sanatçılar gibi takıntılı bir detaycılık ve sadakat içinde kompozisyonlarını oluşturmuş, kendinden sonra gelen genç kuşaklara da bu tavrını aşılamıştır.

Fantastik Resim özgür ve bağımsızdır. Sanatçının özgürleşme ve kendi ile tanışma çabaları bu tavırda bulur kendini. Korkusuzca korkuları ele alır. Cehenneme gider, ölümlerle, şeytanla, zebanilerle yüz yüze gelir ve oradan bir meleğin kanadında cennete geçer, bir yaprağın üzerinde perilerin dansına katılırken her şeyin anlamsızlığını kıyamet sonrası bir dünyada keşfeder. Tüm tabuların yıkıldığı bir dünyanın sanatı olan Fantastik Resim için esas olan bu tabuları yaratan insandır.

Bu metinde bahsetmemiz gereken elbette birçok sanatçı vardır. Özellikle 19. ve 20. yüzyıl sanatçılarında bahsetmem bilinçli bir tercihtir. Kendi dünyamı keşfe çıkarken bana yol gösteren sanatçıların tümünü betimlemek yerine genel bir izlenim edineceğimiz ama aynı zamanda özgün eseler seçemeye özen gösterdim. Günümüz fantastik resim sanatında, özellikle genç kuşaklarda, bahsedilmesi gereken çok sanatçı vardır.

Peter Gric (1968-) büyük bir yetenektir ve yarattığı “Artifical Space” – Yapay Mekânlar- ve onları oluştururken kullandığı yöntemler oldukça özgündür. Yapay Mekânlarını oluştururken kullandığı bilgisayar teknolojinin aksine, bu sanal ortamda tasarladıklarını tuvale aktarırken tamamen geleneksel yöntemleri tercih eder. Fantastik Gerçekçi sanatın önde gelen Arik Brauer’in öğrencisi olan Gric’in mekânlarında yer ve gök ayrılmaz bir bütündür. Aydınlık ve uçucudur sanatçının resimlerindeki manzara. Yerçekimsiz bu ortamda devasa, anıtlştırılmış ve kimin veya neyin yaptığı belli olmayan işlevsiz yapılar, kimi zaman gökyüzünde kimi zaman ise yerde zamanın yokluğunu simgeler. Yaşayan bir organizma gibi görünen kayalarını oluşturmada Max Ernst’ün frotaj tekniğini kullanır.(Resim 6.1).



Resim 6.1 Peter Gric, Uçan Obje II, 2008.

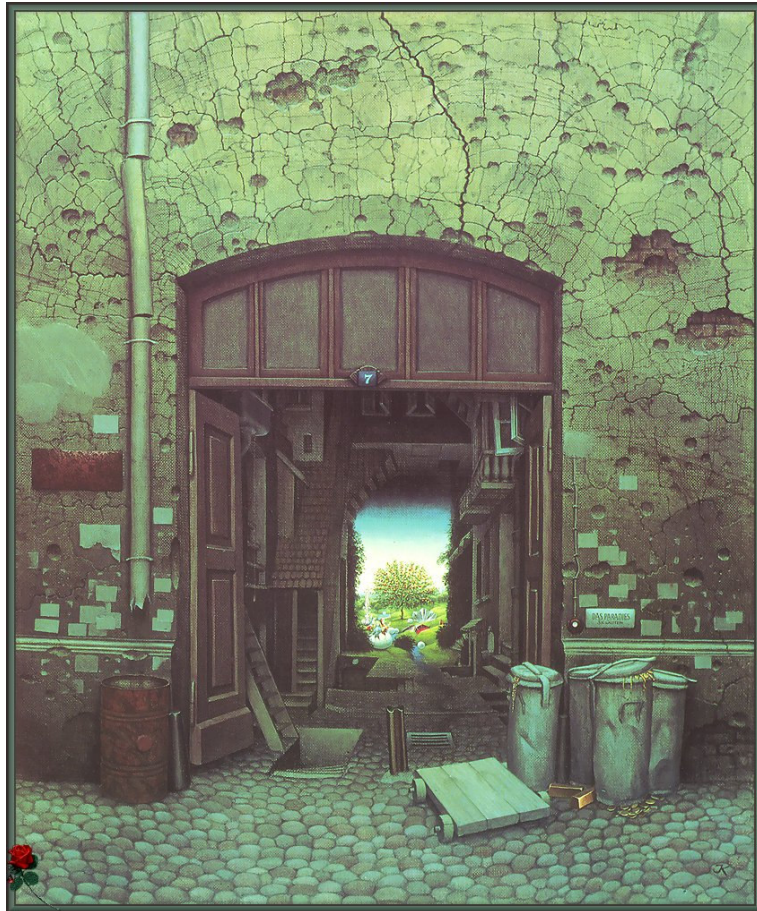
Odd Nerdrum'un (1944 -) resimlerinde, (Resim 6.2) zaman ve mekân ilişkisi tıpkı ülkesi Norveç'in havası gibi boğucu, kasvetli bir ifade içinde katmanlaşır. Alegorilerle dolu işlerinde sunduğu kıyamet sonrası manzaraları başka bir zamana ait bir izlenim verir.



Resim 6.2 Odd Nerdrum, Gün Batımı, 1990.

Kendini kabul ettirmiş çağdaş bir fantezist olmasına rağmen Barok üslubu kullanması, yukarıda bahsettiğimiz her zamana ait olmanın iyi bir örneğidir. Beksinski gibi mütevazı bir yaşam süren Nerdrum, tıpkı onu gibi bilinmez bir zamanın donduğu çoraklaşmış mekânlarda ara kendini. Bu mekânların yerlileri insan figürleri ise kompozisyonun hep ön düzleminde sanki hep duruyor ve durmaya devam edeceklermiş gibi durur karşımızda.

Beksinski gibi Polonyalı bir sanatçı olan Jacek Yerka (1952-) resimlerinde aldığı grafik eğitiminin izlerini taşır. Esprili bir üslubu olan sanatçı bahsettiğim diğer tüm sanatçılar gibi inanılmaz bir işçilikle yapar resimlerini. Resimlerindeki mekân kurgusu endüstriyel ve pastoral arasındaki gergin dengeyi vurgular. (Resim 6.3).



Resim 6.3 Jacek Yerka, Bahçedeki Cennet, 1998.

Bunu oluřtururken de izleyenin dūřūncelerini yūnlendirmemeye ōzellikle gayret gōsterir. Eēitimi sırasında eēitmenlerinin onu farklı bir çizgiye kaydirmaya çalıřtıklarını ve yaptıklarının çağdař sanatla ilgisi olmadığı konusunda eleřtirdiklerinden bahseden Yerka, bunun aksini kanıtlarmıř gibi 1995 yılında Dūnya Fantastik Ődūlūnū en iyi sanatçı seēilerek kazanmıřtır.

Yukarıda kısaca anlatmaya çalıřtıēım sanatçılardan Odd ve Yerka 20.yūzyıl Fantezist sanatçılarının ūçūncū kuřaēındandır. Gric ise dōrdūncū kuřaēa dāhildir. Gric gibi genē fantezistlerin çoēu sadece geleneksel malzemeler ile yetinmeyip, gūnūmūz teknolojisinin tūm olanaklarını kullanmaktadırlar. Bilgisayarlarda birēok çizim programları aracılığı ile iřler ūreten genē kuřak, ūslupsal aēıdan eski ustalardan farklı bir gōrūntū sergilemez. Aksine detaycılıēa ve saēlam desen alt yapısına tıpkı ōncūlleri gibi ōnem verirler. Yaptıkları çalıřmaları, yine teknolojinin imkānlarıyla tūm dūnya ile anında paylařan bu genē kuřak, Fantastik Sanatın geleceēine dair saēlam bir gōrūntū vermektedir.

Kendimi bu dōrdūncū kuřakta gōrmem raēmen teknolojiyi sadece bu metni yazmak iēin kullanıyor, resimlerimi oluřtururken ise geleneksel yūntemleri tercih ediyorum. Akrilik boyanın bana saēladığı avantaj sayesinde air-brush kullanmam artık teknolojik bir nimet sayılmamaktadır. Teknik aēıdan bakmak gerekirse air-brush kullanmamın, Fantastik Resmin teknik ōzelliklerinden biri olana fırēa izinden yoksunluēu karřılamamda ōnemli bir faydası olmuřtur. Tekrar hatırlatmakta fayda var; Ernst Fuchs Fantastik Gerēekēi resmim teknik yūnūn anlatırken bir resmin el ile deēil dūřleri kendisi tarafında yapıldığı izlenimi vermesi gerektiğini vurgular. Dūřlerde fırēa izi olmaz, dolayısı ile tasvirlerinde de olmamalıdır. Beksinski'de benzer bir ifade ile resimlerini, dūřlerinin fotoērafları olarak aēıklar. Gūnūmūz popūler fantezistlerinden biri olan De Es (1942-) (Resim 6.4) bu konuda řunu sōylemiřtir;

“ ...resimlerimde fırça izine benzeyen her şeyden kaçındım. İzleyenler her zaman bunların nasıl yapıldığını merak ettiler. Oldukça hayrete düştüler. Bu gibi tepkiler işim hakkında iyi hissetmemi sağlar çünkü bu benim varlığımı, varoluşu nasıl algıladığımla ilgilidir. Yaşamda fırça izi yoktur ve bunların nasıl yapıldığını sadece yaratıcısı bilir. Ben onları gizemli bir şekilde bırakırım”.



Resim 6.4 De Es.

Resimlerimin oluşum sürecini mekân bağlamında değerlendirmem gerekirse genele yayılmış, göze çarpan en belirgin ögenin “Duvar” olduğunu fark ederiz. Duvar imgesi üzerinde uzun yıllardır durmamın bilinçli bir nedeni olduğunu sanmıyorum. Sanmıyorum diyorum çünkü açıkça söylemek gerekirse tam bir ifade bulamıyorum. Kendi adıma sadece varsayımlarda bulunabilirim. Duvarın resimlerimdeki mekânlarda ana öge olarak yer alması, saklanma dürtüsü ve yalnız kalma isteği olabilir. Sosyal yönden içe kapanık



Resim 6.5 Ö.Yiğit Aral, Üç Üfleyenler, 2007.



Resim 6.6 Ö.Yiğit Aral, İssiz Adam, 2007.

bir kişiliğe kesinlikle sahip değilim. Burada kendi kendime sorular sormam gerektiğine inanıyorum. Duvarın benim için simgesel bir anlamı olmalı mı? Sonuna kadar uzak durmaya çalıştığım alegorik biçimler resmimde duvarlaşarak farklı algılamalar mı yol açıyor?



Resim 6.6 Ö.Yiğit Aral, Son Duvar, 2001.

Duvar sadece içeriği dışarıdan saklamaz, aynı zamanda dışarıyı içerden de saklar. Duvarlar zamanı farklı geçirirler. Binlerce yıldan günümüze sadece duvarlar ve taşlar kalmıştır. Antik bir duvara dokunmak, dokusunu hissetmek, binlerce yıl önce o duvarı yapan insanla el sıkışmak ve binlerce yıldır onun önünden geçenlere el sallamak gibi etki sağlar bende. Kimi zaman bir taş duvara bir müzede çok sevdiğim bir esere bakar gibi bakar, karşısında dakikalarımı geçiririm. Mısır piramitlerinin taş blokları, Maçu Piçu'nun koyu taş duvarları ve sadece çocukluk anılarımda kalan annemin köyündeki 200 yıllık caminin kertenkele yuvası taş duvarları bende hep aynı gizemli duyguyu uyandırır. Küçüklüğümde uzun bir dönem kaldığım köydeki taş konağın duvarları hala dedemin bende yarattığı güven duygusunu uyandırır. Konağın nemden yosun kaplamış yeşil duvarlarının yarattığı huzur, hemen yanı başında bulunan ve içine girmekten çok korktuğum caminin duvarlarına bakınca yerini tekinsiz bir hisse bırakır. Ne gariptir ki köyümün yıllardır bende yarattığı adlandıramadığım, çelişkili ve kararsız duyguları bu metin aracılığı ile analiz edebildim. Çocukluk anılarımdaki köy benim için Fantastiğin tam da kendisiymiş!

KAYNAKLAR

ALEXANDRIAN, Sarane (1991), **Surrealist Art**, Thames and Hudson, New York.

BALDACCI,P.-JENNING, J. (1997), **De Chirico: The New Metaphysical Period**, Bulfinch Press, New York.

CARUANA, Laurence (2001), **Manifesto Of Visionary Art**, lCaruana.com. Monaco.

CASSOU, Jean (1987), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Ö. İnce-İ.Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CÖMERT, Bedrettin(1979), **Croce'nin Estetiği**, 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

De CHIRICO ,G.-CROSLAND, M (1994), **Memories of Giorgio de Chirico**, Peter Owen Publishing, Londra.

De CHIRICO, G.-CALVESI, M. (1997), **De Chirico: The New Metaphysics**, Craftsman House, Londra.

FERRARIS, Maurizio (2008), **İmgelem**, Çev. Fırat Genç, Dost kitapevi Yayınları, Ankara.

FISCHER, Ernst (1990), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 6,Verso Yayıncılık-İmge KitabeviYayınları, Ankara.

GOLDWATER, R.-TREVES, M. (1972), **Artist on Art**, Pantheon Books, New York.

HARRİSON, C.-WOOD, P. (1996), "Art in Theory" An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishers, New Jersey.

HOLZHEY, Magdalena (2005), **De Chirico**, Taschen, Köln.

İNANKUR, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N.-İPŞİROĞLU, M. (1993), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KESER, Nimet (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

LYNTON, Norbert (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Ç.Çapan- S.Öziş, 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.

PASSERON, René (1990), **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SCHMIED, Wieland (2002), **Giorgio De Chirico: Endless Journey**, Prestel Publishing, Londra.

SCHURIAN, Walter (2005), **Fantastic Art**, Taschen, Köln.

STEINMETZ, Jean-Luc (2006), **Fantastik Edebiyat**, Çev. Hasan Fehmi Nemli,Dost, İstanbul.

TODOROV, Tzvetan (2004), **Fantastik- Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev. Nedret Öztokat, Metis Eleştiri, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1992), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 4, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANÎ, Adnan (1999), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 3, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Samsun'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini İstanbul'da tamamladı. 1989 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne girdi. 1990-1996 yılları arasında Prof. Adnan Çoker, Prof. Devrim Erbil, Prof. Aydın Ayan, Prof. Kemal İskender ve Prof. Yalçın Karayağız atölyelerinde öğrenim gördü. 1996 yılında eğitimini tamamlayarak dil eğitimi ve mesleki araştırmalarda bulunmak için A.B.D. ye gitti. 1997 yılında yurda döndü. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Yüksek Lisans'a başladı. 2000 yılında Yüksek Lisansını bitirdi. Sanatçı halen Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümünde Sanatta Yeterlilik eğitimine devam etmekte ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Bileşik Sanatlar Programında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.